

Os relógios de ouro de Machado de Assis: o conto machadiano do *Jornal das Famílias* à coletânea *Histórias da Meia Noite* (1873)

‘The Gold Watch’ stories by Machado de Assis: from the periodical *Jornal das Famílias* to the collection *Histórias da Meia Noite* (1873)

Juliana Gama de Brito Assumpção¹

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Resumo: O artigo² propõe uma análise comparativa entre duas versões da história curta “O relógio de ouro”, de Machado de Assis, publicadas, respectivamente, no *Jornal das Famílias*, em abril e maio de 1873, e na primeira edição do livro *Histórias da Meia Noite*, lançada em novembro de 1873, tendo em vista seus contextos originais de publicação. O principal objetivo da análise é identificar em que medida e de que forma os diferentes suportes literários (o livro e o periódico) aproximam ou afastam cada versão da narrativa estudada do que hoje se entende como conto moderno no campo dos estudos literários, com base nas definições do gênero conto propostas por Edgar Allan Poe, Julio Cortázar e Ricardo Piglia. Junto a isso, elabora-se uma breve contextualização da produção contística de Machado de Assis e sua relevância para o desenvolvimento do gênero conto no âmbito da literatura brasileira. Dessa forma, espera-se produzir reflexões relevantes acerca da maneira pela qual os veículos de publicação oitocentistas afetam as estruturas narrativas do conto machadiano.

Palavras-chave: Machado de Assis contista; conto moderno; suportes literários; livro e periódico.

Abstract: This paper proposes a comparative analysis between two versions of the story “O relógio de ouro” [The Gold Watch] by Machado de Assis, considering their original publication contexts: respectively, in the periodical *Jornal das Famílias* (April and May 1873), and in the first edition of the book *Histórias da Meia Noite* (November 1873). The analysis aims to identify if and how different literary media (book and periodical) bring each version of “O relógio de ouro” closer to or farther from the current concept of modern short story, based on the definitions of “short story” proposed by Edgar Allan Poe, Julio Cortázar, and Ricardo Piglia. Additionally, we provide a contextualization of Machado de Assis’ brief prose production and its relevance for the development of the short story genre in Brazilian literature. Thus, we expect to generate relevant reflections on how 19th-century publication platforms affect the narrative structures of Machado de Assis’ short prose narratives.

Keywords: Machado de Assis; modern short story; literary media; periodicals and books.

Submetido em 12/11/2023

Aprovado em 26/02/2026

¹ Doutoranda em Estudos de Literatura/Literatura brasileira pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3584052435208641>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5133-5375>. E-mail: assumpcao.jg@gmail.com.

² O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Introdução

A despeito de sua origem incerta, geralmente associada a fábulas, lendas e anedotas da tradição oral, o processo de fixação do conto como um gênero literário específico, na literatura ocidental, tem início nos periódicos setecentistas da Europa, de modo estreitamente vinculado ao desenrolar do movimento romântico. Ao mesmo tempo, a ampla difusão da prosa ficcional breve, que levaria à consolidação do que hoje entendemos por “conto moderno”, deve-se em grande medida ao avanço das tecnologias de impressão e à ampliação do público leitor no decorrer do século XIX (Lima Sobrinho, 1960, p. 6-7).

Nesse cenário, Hélio de Seixas Guimarães e Vagner Camilo (2020, p. 13-15) consideram que a forma moderna do conto como “gênero escrito, para ser lido”, aos poucos começa a distanciar-se do “conto tradicional, mais próximo da tradição oral”. Além disso, desde a teorização pioneira elaborada por Edgar Allan Poe (2020), nos Estados Unidos da década de 1840, o chamado “conto moderno” passa ser compreendido como um gênero de ficção em prosa cujas distinções em relação ao romance não se resumem à questão da extensão.

Tendo isso por base, diversos pesquisadores destacam a relevância da produção contística de Machado de Assis para que o conto se estabelecesse como um gênero autônomo na literatura brasileira. Afinal, ao passo que mais de duzentas narrativas machadianas disseminaram o gênero breve na imprensa fluminense entre 1858 e 1907, as sete coletâneas de histórias curtas que o autor publicou em vida contribuíram de forma decisiva para a consolidação do conto moderno em nosso sistema literário (Castro, 2018; Guimarães; Camilo, 2020).

Tais coletâneas reúnem majoritariamente narrativas que o próprio autor recolheu dos periódicos com os quais colaborava para reescrevê-las nos livros, muitas vezes modificando substancialmente os textos originais. Embora esta fosse uma prática de publicação recorrente na cena literária da época, o trabalho de seleção e reescrita dos textos em um novo veículo não pode ser encarado como um gesto arbitrário ou insignificante, sobretudo quando se trata de Machado de Assis, escritor cuja obra, em geral, nas palavras de Lúcia Granja (2018, p. 89), “se nutre da extrema consciência de seu autor sobre os efeitos tipográficos, poéticos, retóricos e ideológicos do suporte sobre o qual se forma e ao qual se conforma”.

Aliás, no caso específico do Machado contista, a crítica especializada tem demonstrado, a partir de fontes primárias, que o autor participou de forma decisiva da

produção editorial de suas coletâneas, tanto no que tange aos aspectos materiais dos volumes quanto em relação às minuciosas alterações realizadas nos textos extraídos dos periódicos ao reeditá-los nos livros (Crestani, 2011; Catita, 2014; Castro, 2018). Nesse sentido, como um escritor consagrado no “mundo dos livros” da segunda metade do século XIX, e cuja carreira se iniciara, na década de 1850, como ajudante de tipógrafo e revisor de provas na imprensa fluminense, Machado parece saber muito bem que os diferentes suportes, como livros e periódicos, afetam sobremaneira a recepção das composições literárias. Afinal, conforme o pensamento de Roger Chartier (2003, p. 44-45), “cada forma, cada suporte, cada estrutura da transmissão e da recepção do escrito afeta profundamente seus possíveis usos e interpretações”.

Ao explorar tais ideias do ponto de vista teórico, em outro trabalho (cf. Assumpção, 2023), sugeri que a tarefa de examinar as alterações realizadas por Machado de Assis em suas histórias curtas ao transpô-las dos periódicos para as coletâneas, pela via analítica do gênero literário, tende a proporcionar reflexões relevantes acerca da influência dos veículos de publicação sobre as configurações do conto machadiano, em particular, e sobre o desenvolvimento do conto moderno na literatura brasileira oitocentista, em geral.

Diante disso, dando continuidade ao trabalho supracitado, o presente artigo propõe uma análise comparativa entre duas versões da narrativa “O relógio de ouro” de Machado de Assis, publicadas em um intervalo de apenas seis meses, respectivamente, no *Jornal das Famílias*, em abril e maio de 1873; e na primeira edição do livro *Histórias da Meia Noite*, lançada em novembro do mesmo ano. Sem a pretensão de produzir um estudo totalizante da narrativa estudada, o objetivo da análise é identificar em que medida e de que forma os diferentes suportes literários aproximam ou afastam a história curta em questão do que hoje entendemos como “conto moderno”, tendo em vista os contextos originais de publicação de cada versão.

Com esse objetivo, em primeiro lugar, discuto as definições de “conto” formuladas por Edgar Allan Poe (2020) e por outros contistas da literatura ocidental, como Julio Cortázar (2011) e Ricardo Piglia (2004). Na sequência, preparo uma breve contextualização da produção contística de Machado de Assis em diferentes suportes literários de seu tempo, com ênfase nos dois veículos em que “O relógio de ouro” foi divulgado no ano de 1873. Finalmente, examino comparativamente as referidas versões da narrativa, com foco no modo como respondem às definições de “conto” anteriormente observadas.

1. Considerações sobre o conto moderno

Como já demonstrei em um trabalho anterior, as contribuições de Edgar Allan Poe são fundamentais para uma compreensão mais sistemática do conto moderno na literatura ocidental (cf. Assumpção, 2023, p. 343-344). Em *Review of Twice-Told Tales*, série de resenhas publicadas originalmente entre 1842 e 1847, além de avaliar criticamente uma coletânea de contos de Nathaniel Hawthorne, Poe (2020) elabora uma reflexão detalhada sobre a estrutura narrativa do gênero conto, a partir da teoria da unidade de efeito.

Junto à defesa de uma “superioridade” da prosa curta em relação a outros gêneros, sobretudo ao romance, a teoria de Poe (2020) se concentra na proposição de que a força literária de um conto se vincula à “impressão de totalidade” que emana de sua leitura, na medida em que, nele, todas as palavras se direcionam à produção de um “efeito único e singular” sobre o leitor (Assumpção, 2023).

Nesse sentido, o autor argumenta que “em quase todas as categorias de composição a unidade de efeito ou de impressão é um ponto de maior importância”, sem o qual “os efeitos mais profundos não podem realizar-se” (Poe, 2020, p. 303). Ao mesmo tempo, essa “unidade” não poderia se manifestar plenamente em produções que não possam ser lidas de forma ininterrupta, num intervalo “de meia hora até uma ou duas horas de leitura atenta”, pois “os interesses do mundo que intervêm durante as pausas da leitura modificam, anulam ou desviam, em maior ou menor grau, as impressões do livro” (Poe, 2020, p. 303-304).

Dessa forma, de acordo com Poe, o romance se afastaria da unidade de efeito, que só poderia ser elaborada no “conto breve”, por um “artista literário habilidoso”:

Um artista literário habilidoso constrói um conto. Se é sábio, não amolda os pensamentos para acomodar os incidentes, mas, depois de conceber com cuidado deliberado a elaboração de um certo efeito único e singular, cria os incidentes, combinando os eventos de modo que possam melhor ajudá-lo a estabelecer o efeito anteriormente concebido. Se a primeira frase não se direcionou para esse efeito, ele fracassa já no primeiro passo. Em toda a composição não deve haver sequer uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano pré-estabelecido (Poe, 2020, p. 304).

Com isso, podemos sublinhar que o modelo de “conto” teorizado por Poe, em suma, consiste em uma narrativa de ficção em prosa curta o suficiente para que seja lida de uma só vez; e que seja cuidadosamente construída pelo escritor, desde a primeira frase, para impactar o leitor com um único efeito.

Na esteira de Poe, diversos outros contistas partem da mesma noção de “unidade de efeito” ao proporem suas próprias definições para o gênero. Já no século XX, é o caso de Julio Cortázar e sua conhecida metáfora da leitura de ficção como uma partida de boxe, utilizada para propor uma comparação entre o conto e o romance. Nas palavras do autor argentino: “no combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto o conto deve ganhar por *knock out*” (Cortázar, 2011, p. 152).

Ao tratar diretamente da obra de Edgar Allan Poe, em outro ensaio, Cortázar (2011, p. 124-125) descreve o conto como “uma verdadeira máquina literária de criar interesse”; e afirma o seguinte sobre o estadunidense:

Poe percebeu, *antes de todos*, o rigor que exige o conto como gênero, e que as diferenças deste com relação ao romance não eram só uma questão de tamanho. [...] Poe descobriu imediatamente a maneira de construir um conto, de diferenciá-lo de um capítulo de romance, dos relatos autobiográficos, das crônicas romanceadas do seu tempo. Compreendeu que a eficácia de um conto depende da sua *intensidade como acontecimento puro*, isto é, que todo comentário ao acontecimento em si [...] deve ser radicalmente suprimido (Cortázar, 2011, p. 124).

Mais à frente, assinala:

Poe é o primeiro a aplicar sistematicamente (e não só ao acaso da intuição) este critério que no fundo é critério de economia, de estrutura funcional. No conto vai ocorrer algo, e esse algo será intenso. Todo rodeio é desnecessário sempre que não seja um falso rodeio, ou seja, uma aparente digressão por meio da qual o contista nos agarra desde a primeira frase e nos predispõe para recebermos em cheio o impacto do acontecimento (Cortázar, 2011, p. 126).

Embora pareçam fatores que afastariam as composições literárias da “unidade de efeito” teorizada por Poe, os “falsos rodeios” ou “digressões aparentes” de que fala Cortázar (2011) são incluídos pelo autor argentino na “estrutura funcional” do conto como artifícios narrativos cuja finalidade seria, justamente, a de capturar “desde a primeira frase” a atenção do leitor e, assim, predispô-lo a ser impactado “num único golpe”, ao final da história, pelo “acontecimento puro” trabalhado no conto – ou seja, pelo efeito único a ser elaborado.

No limiar do século XXI, tais artifícios são mais detidamente observados por Ricardo Piglia, outro contista argentino que se dedicou a pensar as *Formas breves* (Piglia, 2004). Desta vez, a estrutura narrativa do gênero é explorada sob a categoria da duplicidade: a princípio, Piglia afirma que “um conto sempre conta duas histórias”, de modo que a primeira seria a “história visível”, narrada em primeiro plano, enquanto a

segunda seria a “história secreta”, habilidosamente cifrada nos interstícios da primeira para se revelar apenas no fim do texto, impactando o leitor com um desfecho que lhe pareça tão surpreendente quanto irremediável (Piglia, 2004, p. 88-89). Ao mesmo tempo, o autor percebe no eixo narrativo do conto, justamente, os pontos de interseção entre as duas histórias contadas, pois tais interseções seriam responsáveis por produzir a “tensão rumo ao final secreto (e único) de um relato breve” (Piglia, 2004, p. 97).

Em última instância, portanto, a unidade de efeito teorizada por Poe também se faz presente no pensamento de Piglia (2004), para quem, no final inesperado e paradoxalmente inevitável do que chama de “conto clássico”, o jogo de articulações entre a “história visível” e a “história secreta” resulta numa impressão de totalidade sobre o leitor, que tende a reconduzi-lo ao começo do texto para recuperar, numa segunda leitura, o que à primeira vista apenas ficou sugerido.

Com isso, temos em mãos um quadro geral da noção de conto moderno consagrada na literatura atual, como um gênero de ficção em prosa cujos traços distintivos se concentram em três fatores entre si imbricados: a concisão da narrativa, reduzida à forma mínima; a duplicidade circular da matéria narrada; e a máxima intensidade do efeito de leitura.

2. Machado contista nos jornais e nos livros

Embora não haja consenso por parte da crítica especializada acerca do número exato de contos que Machado de Assis escreveu, é seguro afirmar que o autor publicou mais de duzentas narrativas ficcionais breves em periódicos de seu tempo, durante quase cinco décadas de sua carreira literária: a começar pelo conto “Três Tesouros Perdidos”, divulgado em 1858 no jornal *A Marmota*, até “O Escrivão Coimbra”, publicado em 1907 no *Almanaque Garnier*. Junto a essa intensa produção de histórias curtas para as folhas da imprensa, o ficcionista lançou sete coletâneas de contos em vida, por ele organizadas e editadas em livros: *Contos Fluminenses* (1870); *Histórias da Meia Noite* (1873); *Papéis Avulsos* (1882); *Histórias sem data* (1884); *Várias Histórias* (1896); *Páginas Recolhidas* (1899); e *Relíquias de Casa Velha* (1906).

Ao investigar a produção contística machadiana a partir de fontes primárias, Valdiney Castro atesta que Machado de Assis “sabia muito bem que a publicação em livros eternizaria ainda mais suas histórias, por isso se preocupava bastante com a materialidade dos volumes, o que suas cartas aos editores revelam” (Castro, 2018, p. 12). Nesse sentido, além das frequentes alterações realizadas nos textos ao extraí-los dos

periódicos para reescrevê-los nos livros, uma série de cartas, contratos e outros documentos levantados pelo pesquisador registram as recomendações detalhadas que Machado fornecia aos editores de suas coletâneas, acerca de elementos como tipografia, quantidade de páginas e diagramação dos volumes (Castro, 2018, p. 120).

No entendimento de Castro (2018), tais fatores indicam a alta preocupação de Machado de Assis com relação à recepção de sua obra, tendo em vista que os diferentes suportes literários, como livros e jornais, correspondiam a interesses distintos do público leitor na cena cultural fluminense de meados do século XIX:

Como o livro era para ser lido durante um tempo maior por um público mais seletivo e custava mais caro, ele passa a ser considerado um patrimônio, como um bem de consumo, tanto que nos inventários *post-mortem* muitos moradores [do Rio de Janeiro] listavam, entre seus bens, os livros; já o jornal atendia a outro interesse do público: seu leitor queria conhecer as novidades do dia a dia; daí buscava uma leitura rápida e barata que lhe oferecesse condições de se manter informado sobre as notícias que percorriam as ruas. Soma-se a isso a facilidade da leitura do jornal (Castro, 2018, p. 47)

Além das diferenças existentes entre os modos de produção e de recepção dos textos relacionados aos tipos de suporte em geral, outro importante elemento a ser observado diz respeito às características específicas de cada livro ou periódico em particular. No caso do *Jornal das Famílias*, apesar de nomear-se “jornal”, trata-se de uma revista ilustrada, impressa em Paris e editada pelo francês Baptiste Louis Garnier, que circulou mensalmente no Rio de Janeiro de 1863 a 1878.

Na carta aos leitores divulgada em sua primeira edição (jan. 1863), o *Jornal das Famílias* é apresentado pela redação como uma continuação da *Revista Popular* (criada em 1859 pelo mesmo francês), “d’ora avante mais exclusivamente dedicada aos interesses domésticos das famílias brasileiras”, às quais ofereceria mensalmente uma publicação luxuosa, “nitidamente impressa em Paris”, com artigos voltados “à economia doméstica, à instrução moral e recreativa, à higiene, numa palavra, ao recreio e utilidades das famílias”, bem como “gravuras, desenhos aquarela coloridos, moldes de trabalhos de crochet [...] etc.” (Jornal das Famílias, 1863).

Na tese *Para além da amenidade: o Jornal das Famílias (1863-1878) e sua rede de produção*, Alexandra Pinheiro (2007) apresenta outros dados relevantes para a compreensão do contexto editorial do periódico: as edições mensais do *Jornal das Famílias* eram bastante requintadas, apresentavam “em torno de 32 páginas fartamente ilustradas, sendo que algumas imagens são coloridas”; e “a assinatura anual custa 10\$000 para o Rio de Janeiro e Niterói e 12\$000 para as províncias” (Pinheiro, 2007, p. 60).

Segundo a pesquisadora, esse valor era relativamente alto para a época em que o *Jornal* circulou:

Por 10\$000, o assinante [do *Jornal das Famílias*] tem, ao final de 1 ano, um livro de 384 páginas de variedades, preço ao qual deveria ser acrescido o valor da encadernação. No mesmo período [1864], o livro *Crisálidas*, de Machado de Assis, vale 1\$500. [...]

Na mesma época, quatro volumes encadernados de um dicionário de medicina popular de 2.296 páginas no total [...] custam 30\$000, o que dá 7\$500 por volume. Assim, é mais caro possuir um volume encadernado do empreendimento do Sr. Garnier do que um volume de um importantíssimo dicionário, que circula por longos anos entre as famílias brasileiras. Sendo assim, se sobrevive por 16 anos é porque despertava muito interesse (Pinheiro, 2007, p. 61-62).

Com esses dados em mãos, torna-se evidente que o público de assinantes do *Jornal* de Garnier era formado por famílias brasileiras abastadas. Além disso, outro ponto a se destacar é que, embora a primeira carta de apresentação do periódico se dirigisse “aos leitores”, os conteúdos veiculados se destinavam, sobretudo, a mulheres brancas da elite fluminense, cujos parentes homens pagavam pela assinatura. Para Alexandra Pinheiro (2007), esse último fator é elucidativo do tom conservador e moralizante da revista, cujo sucesso comercial dependia, basicamente, de um projeto editorial capaz de oferecer entretenimento e amenidades atrativas às “senhoras de bom gosto” sem contrariar os maridos, pais e irmãos cujas assinaturas financiavam o empreendimento (Pinheiro, 2007, p. 59).

Nesse quadro, Pinheiro (2007) sublinha as seções “Moda” e “Romances e Novellas” como as de maior destaque do *Jornal das Famílias*. Nesta última seção, a pesquisadora contabiliza um total de duzentas e vinte e três narrativas de ficção, divulgadas ao longo dos dezesseis anos de circulação da revista (Pinheiro, 2007, p. 138). Dentre essas narrativas, no mínimo oitenta são “histórias curtas” sabidamente produzidas por Machado de Assis, muitas das quais assinadas com pseudônimos, que posteriormente foram classificadas como “contos” por vários antologistas (Castro, 2018, p. 70).

Apesar de Machado ter sido o principal colaborador do *Jornal das Famílias*, a autonomia do escritor era relativamente limitada pelas amarras editoriais, estéticas e ideológicas do periódico, cuja seção literária, de acordo com Jaison Crestani, destinava-se à veiculação de “uma literatura amena, essencialmente romântica, determinada a instruir e emocionar as leitoras, ocupando-lhes o tempo e dissipando-lhes o tédio e as ‘névoas da melancolia’” (Crestani, 2009, p. 66).

Já nas coletâneas de histórias editadas em livros, o poder de decisão do autor na produção de seus textos era consideravelmente maior. Por essa razão, Valdiney Castro

considera que as alterações realizadas por Machado em seus contos ao reescrevê-los nos livros denotam a preocupação do autor em “libertar as narrativas das propostas dos periódicos em que foram lançadas” (Castro, 2018, p. 12).

Por sua vez, ao comentar essas mesmas alterações nos contos machadianos transpostos dos periódicos para as coletâneas, especialmente no caso das que foram editadas por Baptiste Louis Garnier, Lúcia Granja (2000) identifica nesse trabalho de seleção e adaptação dos textos de ficção do autor brasileiro, em parceria com o editor e livreiro francês, a intenção de construir um projeto estético e uma política editorial para a literatura brasileira.

Nesse ponto, vale anotar que o célebre ensaio em que Machado de Assis expressa (talvez mais explicitamente) sua preocupação com o problema da construção de uma literatura nacional no Brasil, “Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de Nacionalidade”, foi publicado, originalmente, em 24 de março de 1873, cerca de três anos depois do lançamento da primeira coletânea de contos do autor, *Contos Fluminenses* (1870), e poucos meses antes da publicação da segunda, *Histórias da Meia Noite* (1873), ambas editadas por B. L. Garnier.

A respeito do “Instinto de nacionalidade”, Andréa Werkema aponta que, nesse ensaio, em síntese, Machado busca “reconduzir, ou mesmo conduzir, as discussões sobre a literatura brasileira ao âmbito das discussões sobre a literatura em si”, de modo a deslocar o problema da nacionalidade, em literatura, para a “dialética entre o elemento local e o manancial da literatura ocidental” (Werkema, 2012, p. 194).

Curiosamente, também é neste mesmo ensaio de março de 1873 que se encontra uma das raras passagens de que temos registro em que Machado de Assis escreve diretamente sobre o conto como um gênero literário autônomo (e caracterizado, a princípio, por meio de referências a contistas estrangeiros):

No gênero dos contos, à maneira de Henri Murger, ou à de Trueba, ou à de Ch. Dickens, que tão diversos são entre si, tem havido tentativas mais ou menos felizes, porém raras, cumprindo citar, entre outros, o nome do Sr. Luís Guimarães Júnior, igualmente folhetinista elegante e jovial. É gênero difícil, a despeito de sua aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor (Assis, 2011, p. 20).

Nessa passagem, além da constatação de Machado, em meados do século XIX, sobre a escassez do conto na literatura brasileira de então, chama atenção a maneira como o autor percebe esse gênero como um tipo específico de prosa ficcional, cuja

complexidade se esconderia sob uma superfície narrativa aparentemente simples, razão pela qual o gênero seria subestimado pelo público de literatura da época.

Por um lado, essa percepção parece ir ao encontro dos comentários de Julio Cortázar (2011) sobre o “rigor que exige o conto como gênero”, bem como ao pensamento de Ricardo Piglia (2004) sobre a duplicidade das *Formas breves*, discutidos na seção anterior. Por outro, a citação nos faz ler com desconfiança o que o próprio Machado anunciaria poucos meses depois, em novembro de 1873, na “Advertência” que prefacia a sua segunda coletânea de contos, *Histórias da Meia Noite*:

Vão aqui reunidas algumas narrativas, escritas ao correr da pena, sem outra pretensão que não seja a de ocupar alguma sobra do tempo precioso do leitor. Não digo com isto que o gênero seja menos digno da atenção dele, nem que deixe de exigir predicados de observação e de estilo. O que digo é que estas páginas, reunidas por um editor benévolo, são as mais desambiciosas do mundo (Assis, 1873).

Não é preciso ir muito longe para que se verifique como as seis narrativas reunidas em *Histórias da Meia Noite*, todas extraídas do *Jornal das Famílias*, não foram escritas tão “ao correr da pena” como sugere o autor em sua “Advertência”. Como demonstra Flávia Catita (2014), na coletânea em questão, os moldes tipográficos foram refeitos e todos os contos foram modificados na transposição de um suporte para outro.

Ao analisar essas modificações através de um estudo crítico-genético, Catita (2014) observa que, em geral, as narrativas se tornaram mais concisas no livro em relação aos textos originais do *Jornal*, ao passo que grande parte dos trechos suprimidos nas versões reescritas para a coletânea consistiam em explicações e julgamentos explícitos do narrador sobre os acontecimentos narrados. Na visão da pesquisadora, isso indica a elevada consciência de Machado de Assis sobre o público ao qual se dirigia, tendo em vista que os leitores dos periódicos oitocentistas em geral, e o público do *Jornal das Famílias* em particular, buscariam “nos folhetins uma leitura leve e fácil, para entretenimento e diversão” (Catita, 2014, p. 151). Assim, Catita compreende que as alterações realizadas por Machado nos contos de *Histórias da Meia Noite* trariam à tona

o amadurecimento de um modo de narrar machadiano que consiste em retirar cada vez mais os elementos que deem ou possam dar respostas prontas, forçando-nos a interpretar ou buscar explicações por nós mesmos (Catita, 2014, p. 159).

Entretanto, ao menos no âmbito de *Histórias da Meia Noite*, esse “amadurecimento” da escrita machadiana não deve ser encarado como um processo linear, no sentido de aperfeiçoamento progressivo do ficcionista em seu ofício, mas sim

como uma habilidade do escritor em adequar seus escritos às especificidades de cada suporte literário. Afinal, a coletânea em questão foi lançada em novembro de 1873, ao passo que os seis contos de que se constitui saíram no *Jornal das Famílias*, originalmente, entre 1870 e 1873. Ou seja, não há um distanciamento temporal capaz de indicar um grande amadurecimento do escritor entre as diferentes versões das narrativas inscritas no *Jornal das Famílias* e na primeira edição de *Histórias da Meia Noite*.

No caso de “O relógio de ouro”, a distância entre a primeira e a segunda versões é de apenas seis meses. No entanto, a narrativa sofre alterações significativas na transposição de um suporte para outro, sobretudo nas últimas cenas da história, como demonstro a seguir.

3. Agora contarei as histórias de “O relógio de ouro”

A primeira versão de “O relógio de ouro” de que temos notícia foi publicada por Machado de Assis, sob o pseudônimo Job, nas edições de abril e maio de 1873 do *Jornal das Famílias*. Em novembro do mesmo ano, uma segunda versão do conto veio a público no livro *Histórias da Meia Noite*, junto a outras cinco narrativas breves do autor, todas recolhidas do mesmo *Jornal*.

Em ambas as versões, a trama se desenrola a partir de uma suspeita de adultério: a história começa quando Luís Negreiros chega em casa e se depara com um relógio de ouro que não lhe pertence e nem à sua esposa, Clarinha. Desconfiado, ele questiona a mulher sobre a origem do objeto. No entanto, a cada vez que é interrogada, Clarinha ora permanece em silêncio, ora afirma desconhecer a procedência do relógio, o que apenas alimenta a desconfiança de Luís Negreiros, que segue a confrontar a esposa de maneira cada vez mais agressiva. Esse conflito inicial é interrompido quando Meirelles, pai de Clarinha, aparece de surpresa para jantar com o casal e, numa conversa corriqueira, menciona o aniversário do genro, que seria no dia seguinte.

Ao se lembrar da proximidade do próprio aniversário, coisa que havia esquecido, Luís Negreiros, aliviado, presume que o relógio só poderia ser um presente da esposa. Contudo, quando vai até ela para se retratar e lhe agradece o presente, a mulher lhe responde com gestos de indignação e repulsa. De novo consumido pela suspeita de ser traído, Luís Negreiros se convence de que a esposa com certeza era adúltera e, finalmente, ameaça matá-la se ela não lhe revelasse a verdade sobre o proprietário do fatal objeto. Neste momento, dá-se uma irônica reviravolta na trama: Clarinha entrega ao marido uma carta afetuosa que teria chegado mais cedo, junto com o relógio, endereçada a ele e

assinada por outro nome feminino, sugerindo que o adúltero nesta história seria o próprio Luís Negreiros.

Comum às duas versões de “O relógio de ouro” aqui estudadas, esse enredo é trabalhado de maneiras distintas no texto divulgado no *Jornal das Famílias* (1873) e na versão reescrita em *Histórias da Meia Noite* (1873). Logo no início do texto³, já se observam algumas diferenças:

Quadro 1. Transcrição do início de “O relógio de ouro”

<i>JORNAL DAS FAMÍLIAS</i> (abr. 1873)	<i>HISTÓRIAS DA MEIA NOITE</i> (nov. 1873)
Agora contarei a historia do relógio de ouro. <u>Era um grande chronometro, novinho e trabalhando sobre umas quantas pedras preciosas.</u> Luiz Negreiros tinha muita razão em ficar boquiaberto quando vio o relógio em casa, um relógio que não era d’elle, nem podia ser de sua mulher. Seria illusão dos seus olhos? Não era; o relógio alli estava sobre uma meza da alcova, a olhar para elle, talvez tão espantado, como elle, do lugar e da situação.	Agora contarei a história do relógio de ouro. <u>Era um grande chronometro, inteiramente novo, preso a uma elegante cadeia.</u> Luiz Negreiros tinha muita razão em ficar boquiaberto quando vio o relógio em casa, um relógio que não era d’elle, nem podia ser de sua mulher. Seria illusão dos seus olhos? Não era; o relógio alli estava sobre uma meza da alcova, a olhar para elle, talvez tão espantado, como elle, do lugar e da situação.

Fonte: Job, 1873a, p. 118; Assis, 1873, p. 193, grifos meus.

No Quadro 1, nota-se que ambas as versões começam com a mesma frase, na qual o narrador se dirige diretamente ao leitor: “Agora contarei a história do relógio de ouro”. Na estrutura do conto, esse recurso – que hoje é considerado um traço marcante da obra machadiana, sobretudo nos romances – parece exercer muito bem a função de “agarrar o leitor desde a primeira frase”, fundamental à economia narrativa do gênero breve, discutida anteriormente a partir das ideias de Poe (2020), Cortázar (2011) e Piglia (2004).

Junto a isso, também chama atenção o modo como o relógio que dá nome à história aparece logo na abertura do conto, em ambas as versões, como um elemento-chave para instigar a desconfiança de Luiz Negreiros e, com isso, catalisar os eventos que se seguiriam. Ao mesmo tempo, ao focarmos nos trechos grifados no Quadro 1, nota-se que a descrição do relógio se torna mais enxuta em *Histórias da Meia Noite*, com a substituição do diminutivo “novinho”, do verbo no gerúndio e do excesso de detalhes sobre as “quantas pedras preciosas”, presentes na versão do *Jornal das Famílias* (Job, 1873a, p. 118), pela formulação ritmada e objetiva do livro: “Era um grande cronômetro,

³ Por se tratar de transcrições de fontes primárias, em todas as citações diretas das duas versões do conto “O relógio de ouro” analisadas neste artigo, optei por manter a grafia original dos textos publicados em 1873, conforme as edições fac-similares disponibilizadas pela Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin e pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (cf. Assis, 1873; Job, 1873a; 1873b).

inteiramente novo, preso a uma elegante cadeia” (Assis, 1873, p. 193). Esse tipo de alteração pontual, que confere maior concisão à versão do livro em relação à do periódico, sem modificar substancialmente o sentido do que é narrado, pode ser verificada ao longo de toda a narrativa.

Outro aspecto a ser destacado, ainda no Quadro 1, é a maneira pela qual o narrador nos informa que o relógio não pertenceria a Luiz Negreiros e “nem podia ser de sua mulher”, formulação que se repete nas duas versões. Na visão da pesquisadora Greicy Bellin, em seu estudo sobre as representações dos gêneros feminino e masculino no conto, essa formulação “aponta, de forma indireta, para o isolamento da mulher burguesa do século XIX, a qual jamais poderia receber um relógio tão sofisticado devido ao seu confinamento à esfera doméstica” (Bellin, 2019, p. 107).

Apenas sugerida nas linhas iniciais, a imagem de Clarinha como o modelo convencional de “mulher branca da burguesia” na sociedade da época permanece no plano de fundo de toda a narrativa, tanto no periódico quanto no livro; e se torna mais nítida na seguinte passagem, em que a personagem é apresentada aos leitores:

Era uma bonita moça esta Clarinha, ainda que um tanto pallida, ou por isso mesmo; era pequena e delgada. De longe parecia uma criança; de perto, quem lhe examinasse os olhos, veria bem que era mulher como poucas. Estava molemente reclinada no sophá, com o livro aberto, e os olhos no livro, os olhos apenas, porque o pensamento, não tenho certeza se estava no livro, se em outra parte. Em todo o caso parecia alheia ao marido e ao relógio (Job, 1873a, p. 118, grifo meu).

A não ser por ajustes tipográficos e pela modificação da divisão de parágrafos, essa passagem extraída do *Jornal das Famílias*, em que se encontra a descrição inicial da personagem feminina de “O relógio de ouro”, não sofre alterações ao ser transposta para o livro (cf. Assis, 1873, p. 193-194). Como aponta Bellin (2019), desde a forma diminutiva do nome “Clarinha”, tal descrição reproduz, a princípio, os estereótipos da mulher branca frágil e dócil do modelo romântico.

Com isso, nas duas versões da história, Clarinha parece assentar-se na figura da “esposa ideal” cristalizada no imaginário da elite fluminense oitocentista, correspondendo ao perfil conservador do *Jornal* e às expectativas de seus assinantes. Ao mesmo tempo, o trecho que grifei na citação do periódico produz um ligeiro deslizamento no perfil feminino que emana da esposa de Luiz Negreiros, o que também se verifica na versão do livro: “de longe parecia uma criança; de perto, quem lhe examinasse os olhos, veria bem que era mulher como poucas” (Assis, 1873, p. 193-194).

Ao refletir sobre esse mesmo trecho, Bellin (2019) focaliza o destaque conferido pelo narrador aos olhos da mulher, e propõe uma aproximação relativa entre Clarinha e a famosa personagem de *Dom Casmurro* (1899):

São os olhos de Capitu que fornecem a dimensão exata de sua índole dissimulada, o que também pode, guardadas as devidas proporções, ser estendido a Clara, tensionando a representação de sua figura entre a mulher angelical e a mulher manipuladora, oscilação esta que se confirmará no decorrer da narrativa (Bellin, 2019, p. 108).

De todo modo, para o objetivo deste artigo, o que interessa sublinhar, nesse ponto, é que a duplicidade presente na descrição inicial da personagem feminina em “O relógio de ouro”, sobretudo a forma sutil como essa duplicidade é elaborada desde o começo da história, tanto no periódico quanto no livro, constitui uma peça fundamental na economia narrativa do conto. Isso se justifica por dois fatores fundamentais.

Em primeiro lugar, a oscilação da imagem de Clarinha apresentada aos leitores antecipa (e até mesmo impulsiona) o movimento oscilante e a tensão progressiva do próprio Luiz Negreiros, intrigado entre a terrível suspeita de que a esposa o traía e a busca obsessiva por qualquer outra explicação para o aparecimento do misterioso relógio. Ilustrativa desse movimento do personagem masculino é a passagem citada a seguir, outro trecho que sofre apenas alterações pontuais ao ser reescrito do *Jornal* para o livro:

Luiz Negreiros lançou mão do relógio com uma expressão que eu não me atrevo a descrever. Nem o relógio, nem a corrente eram d'elle; também não eram de pessoas suas conhecidas. [...]

Por este motivo, e outros que são obvios, compreenderá o leitor que o esposo de Clarinha se atirasse sobre uma cadeira, puxasse raivosamente os cabelos, batesse com o pé no chão, e lançasse o relógio e a corrente para cima da mesa. Terminada ésta primeira manifestação de furor, Luiz Negreiros pegou de novo nos fataes objectos, e de novo os examinou. Ficou na mesma. Cruzou os braços durante algum tempo e reflectiu sobre o caso, interrogou todas as suas recordações, e concluiu no fim de tudo que, sem uma explicação de Clarinha, qualquer procedimento fora baldado ou precipitado (Assis, 1873, p. 194).

Em segundo lugar, a ambiguidade discretamente inculcada pelo narrador na figura da esposa atua como um nó entre as duas camadas da trama, ou um “ponto de interseção” – para usar a terminologia de Piglia (2004) – entre a “história visível”, correspondente ao referido movimento oscilante e cada vez mais tenso do personagem masculino, e a “história secreta”, relacionada à dissimulação de Clarinha, que desde o início do conto já sabe que o relógio, na verdade, seria um presente de outra mulher para Luiz Negreiros, mas esconde essa informação do marido (e dos leitores) até a cena final.

Inclusive, a maneira “doce”, “indiferente” e “tranquila” pela qual Clarinha responde às indagações cada vez mais agressivas do marido sobre a proveniência do relógio corrobora a caracterização ambígua da personagem feminina no decorrer da narrativa, alimentando a angústia de Luiz Negreiros (e a curiosidade dos leitores) diante do enigma. Também neste último ponto verificam-se poucas diferenças entre a versão do *Jornal das Famílias* e a de *Histórias da Meia Noite*, como se nota no Quadro 2:

Quadro 2. Reação de Clarinha às indagações do marido

<i>JORNAL DAS FAMÍLIAS</i> (abr. 1873)	<i>HISTÓRIAS DA MEIA NOITE</i> (nov. 1873)
Clarinha abava justamente de ler uma página e voltava a folha com o ar indiferente de quem não pensa em decifrar charadas de chronometro. Luiz Negreiros encarou-a; seus olhos pareciam dois reluzentes punhaes. – Que tens? perguntou a moça com a voz doce e meiga que toda a gente concordava em lhe achar. Luiz Negreiros não respondeu á interrogação da mulher; olhou algum tempo para ella, e depois deu duas voltas na sala, passando a mão pelos cabelos, e fazendo outros gestos taes, que a moça de novo lhe perguntou: – Que tens? Luiz Negreiros parou defronte d’ella. – Que é isto? perguntou elle tirando do bolso o fatal relógio e apresentando-lh’o diante dos olhos. Que é isto? repetio elle com voz de trovão. Clarinha mordeu os beiços e não respondeu. Luiz Negreiros esteve algum tempo com o relógio na mão e os olhos na mulher, a qual tinha os seus olhos no livro. O silêncio era profundo. Luiz Negreiros foi o primeiro que o rompeu, atirando estrepitosamente com o relógio ao chão, e dizendo á esposa: – Vamos, de quem é aquelle relógio? Clarinha ergueu lentamente os olhos para elle, abaixou-os depois, e murmurou: – Não sei.	Clarinha acabava justamente de ler uma página e voltava a folha com o ar indiferente e tranquillo de quem não pensa em decifrar charadas de chronometro. Luiz Negreiros encarou-a; seus olhos pareciam dous reluzentes punhaes. – Que tens? Luiz Negreiros parou defronte d’ella. – Que é isto? disse elle tirando do bolso o fatal relógio e apresentando-lh’o diante dos olhos. Que é isto? reperiu elle com voz de trovão. Clarinha mordeu os beiços e não respondeu. Luiz Negreiros esteve algum tempo com o relógio na mão e os olhos na mulher, a qual tinha os seus olhos no livro. O silêncio era profundo. Luiz Negreiros foi o primeiro que o rompeu, atirando estrepitosamente o relógio ao chão, e dizendo em seguida á esposa: – Vamos, de quem é aquelle relógio? Clarinha ergueu lentamente os olhos para elle, abaixou-os depois, e murmurou: – Não sei.

Fonte: Job, 1873a, p. 118-119; Assis, 1873, p. 195.

Ou seja: à primeira leitura, a duplicidade na caracterização da mulher parece justificar o drama do marido. Porém (e aqui está o nó), ao retermos o conto, a mesma duplicidade pode ser percebida como um indício da história narrada em segundo plano, isto é, uma pista de que a personagem Clarinha, “mulher como poucas”, embora soubesse a verdade sobre o relógio desde o princípio, escolheu não revelar essa verdade ao marido, mentindo que nada sabia ou permanecendo em silêncio a cada vez que era interrogada

por ele, estendendo-lhe a angústia diante da hipótese de ser traído até a última cena, quando, em resposta à ameaça de morte, ela lhe contragolpeia com a entrega da carta que contém a solução (no mínimo) constrangedora do enigma.

A centralidade de tais elementos em “O relógio de ouro” (a saber, a ambiguidade na construção de Clarinha e o movimento de oscilação e tensão progressiva de Luiz Negreiros), junto à ausência de alterações substanciais entre a versão do periódico e a do livro nos trechos até aqui destacados, a princípio, aproximam ambas as versões da narrativa do modelo de “conto clássico” proposto por Piglia (2004), ainda que o texto de *Histórias da Meia Noite* apresente maior concisão em relação ao do *Jornal*.

Contudo, há no mínimo três cenas da narrativa, igualmente decisivas para a estrutura do conto, que foram bastante alteradas na transposição de um suporte para outro: a cena em que somos apresentados ao personagem Meirelles, pai de Clarinha, logo após sua chegada para jantar com o casal; a cena em que Luís Negreiros se convence de que a esposa o traía; e, principalmente, a cena final, em que o enigma do relógio é solucionado e a história secreta sobe à superfície.

Na cena da apresentação de Meirelles, chama atenção o acréscimo de um trecho extenso no conto divulgado em *Histórias da Meia Noite*, fornecendo aos leitores do livro informações que não constavam na versão do periódico sobre o passado dos personagens, como se observa no Quadro 3:

Quadro 3. Cena da apresentação do personagem Meirelles

<i>JORNAL DAS FAMÍLIAS</i> (maio 1873)	<i>HISTÓRIAS DA MEIA NOITE</i> (nov. 1873)
Meirelles era um homem alegre, pilherico, talvez frívolo de mais para a idade e a posição que occupava. O genro gostava muito de o ter á mesa. <u>Infelizmente havia um ponto negro na sociedade; Clarinha estava triste e poucas palavras respondia ás muitas que lhe dirigiam o marido e o pae.</u>	Meirelles era um homem alegre, pilherico, talvez frívolo de mais para a idade, mas em todo o caso interessante pessoa. Luiz Negreiros gostava muito d'elle, e via correspondida essa affeição de parente e de amigo, tanto mais sincera quanto que Meirelles so tarde e de ma vontade lhe dera a filha. Durou o namoro cerca de quatro annos, gastando o pae de Clarinha mais de dous em meditar e resolver o assumpto do casamento. A final deu a sua decisão, levado antes das lagrymas da filha que dos predicaos do genro, dizia elle. A causa da longa hesitação eram os costumes pouco austeros de Luiz Negreiros, não os que elle tinha durante o namoro, mas os que tivera antes e os que poderia vir a ter depois. Meirelles confessava ingenuamente que fora marido pouco exemplar, e achava que por isso mesmo devia dar á filha melhor esposo do que elle. Luiz Negreiros desmentiu as apprehensões do sogro; o leão impetuoso dos

	outros dias, tornou-se um pacado cordeiro. A amizade nasceu franca entre o sogro e o genro, e Clarinha passou a ser uma das mais invejadas moças da cidade. E era tanto maior o merito de Luiz Negreiros quanto que não lhe faltavam tentações. O diabo mettia-se as vezes na pelle de um amigo e ia convidal-o a uma recordação dos antigos tempos. Mas Luiz Negreiros dizia que se recolhêra a bom porto e não queria arriscar-se outra vez ás tormentas do alto mar. Clarinha amava ternamente o marido, e era a mais docil e afável creatura que por aquelles tempos respirava o ar fluminense. Nunca entre ambos se dera o menor arrufo; a limpidez do ceu conjugal era sempre a mesma e parecia vir a ser duradoura. <u>Que mau destino soprou alli a primeira nuvem?</u> <u>Durante o jantar Clarinha não disse palavra, — ou poucas dissera, ainda assim as mais breves e em tom sêcco.</u>
--	---

Fonte: Job, 1873b, p. 130; Assis, 1873, p. 199-200, grifos meus.

Nos trechos que sublinhei, nas últimas linhas de cada coluna do Quadro 3, somos informados sobre o estado emocional de Clarinha durante o jantar com o pai e o marido: a mulher estaria abalada e particularmente quieta na ocasião. A meu ver, aí se concentra mais uma pista da “história secreta”, narrada em segundo plano para ser descoberta no desfecho do conto.

Afinal, à primeira leitura, o modo como o narrador nos informa sobre o humor da personagem feminina, sem maiores explicações, tende a nos aproximar do ponto de vista de Luiz Negreiros, conduzindo-nos a suspeitarmos da sinceridade da mulher: se ela não escondia nada, por que teria agido daquela maneira durante o jantar? Ao mesmo tempo, ao retermos o conto, torna-se evidente que o estado de Clarinha naquela ocasião, provavelmente, devia-se ao fato de que a mulher já sabia que o relógio era um presente de outra mulher para o marido.

Embora essa pista se encontre tanto no *Jornal das Famílias* quanto em *Histórias da Meia Noite*, a informação é fornecida aos leitores de maneiras distintas em cada versão: no periódico, não há rodeios, narra-se explicitamente que a mulher estaria triste e calada; no livro, a tristeza da personagem é apenas sugerida aos leitores, diluindo-se, inclusive, na longa passagem que foi acrescentada. Por sua vez, essa longa passagem parece funcionar como o “falso rodeio” comentado por Julio Cortázar: “uma aparente digressão por meio da qual o contista nos agarra desde a primeira frase e nos predispõe para recebermos em cheio o impacto do acontecimento” (Cortázar, 2011, p. 126).

Já nas duas últimas cenas da história, temos as modificações que, a meu ver, mais afetam estrutura do conto. Em primeiro lugar, merece atenção o momento imediatamente anterior ao confronto que encerra a narrativa:

Quadro 4. Luís Negreiros se convence de que a esposa o traía

<i>JORNAL DAS FAMÍLIAS</i> (maio 1873)	<i>HISTÓRIAS DA MEIA NOITE</i> (nov. 1873)
Luiz Negreiros, depois de muito <u>e muito</u> cogitar, inclinou-se á mais triste e deplorável das hypotheses. <u>Abrio a secretaria, e tirou de dentro de uma gaveta um revolver de seis tiros. Estava carregada. Meteu-o no bolso, e foi ter com a mulher.</u>	Luiz Negreiros, depois de muito cogitar, inclinou-se á mais triste e deplorável das hypotheses. <u>Uma ideia má começou a enterrar-se-lhe no espirito, á maneira de verruma, e tão fundo penetrou, que se apoderou d'elle em poucos instantes. Luiz Negreiros era homem assomado quando a ocasião o pedia. Proferiu duas ou tres ameaças, sahiu do gabinete e foi ter com a mulher.</u>

Fonte: Job, 1873b, p. 132; Assis, 1873, p. 203-204, grifos meus.

O parágrafo transcrito no Quadro 4 funciona como uma espécie de alavanca para a última (e decisiva) cena da história. Nele, nota-se uma diferença significativa entre as versões: a menção do “revólver de seis tiros”, pela qual o narrador explicita ao leitor o caráter trágico da situação narrada no *Jornal das Famílias*, é substituída em *Histórias da Meia Noite* pela indicação da “ideia má” a consumir psicologicamente o personagem masculino.

Greicy Bellin percebe na menção do revólver um recurso narrativo pedagógico-moralizante, inserido no texto como “um alerta às leitoras do *Jornal das Famílias* a respeito das consequências de se jogar com a psique de seus maridos” (Bellin, 2019, p. 112). Por sua vez, Flávia Catita (2014, p. 152) identifica nessa menção uma das marcas da estética romântica, que acentua o tom melodramático da cena a fim de provocar sensações exacerbadas nas leitoras, oferecendo instrução moral e entretenimento ao público-consumidor do *Jornal* de Garnier. De todo modo, como foi observado na seção anterior, o procedimento folhetinesco de emocionar as leitoras com fins pedagógicos e comerciais aproxima essa versão da narrativa do projeto editorial do periódico que a veicula, ao passo que a afasta do conto moderno, cuja “estrutura funcional” não comporta esse excesso.

Já em *Histórias da Meia Noite*, a tragicidade da situação é elaborada no subtexto: a arma de fogo não é mencionada; em seu lugar, a função narrativa de preparar um terreno de tragicidade crescente para a cena final (na qual, aliás, esse caráter trágico será subvertido pela ironia) é operada no livro pela “ideia má” que, “à maneira de verruma”,

corrói psicologicamente o marido e o conduz ao confronto decisivo com a esposa. Trata-se, portanto, de outra alteração pela qual uma informação narrada explicitamente aos leitores do *Jornal* (no caso, a de que Luís Negreiros poderia matar a mulher) é substituída, no livro, por uma sugestão do narrador.

Com isso, chegamos ao desfecho do conto:

Quadro 5. Transcrição da cena final de “O relógio de ouro”

<i>JORNAL DAS FAMÍLIAS</i> (maio 1873)	<i>HISTÓRIAS DA MEIA NOITE</i> (nov. 1873)
Houve um momento de silêncio. Luiz Negreiros foi o primeiro que falou. – Clarinha, disse elle, este momento é solemne. Responde-me ao que te pergunto desde esta tarde? A moça não respondeu. – Reflecte bem, Clarinha, continuou o marido. Podes arriscar a tua vida. A moça levantou os hombros. Uma nuvem passou pelos olhos de Luiz Negreiros. <u>Dentro de alguns segundos tinha Clarinha diante de si o revolver que o marido lhe apontava ao peito.</u> Clarinha soltou um grito. – Espera! disse ella. Luiz Negreiros <u>abaixou a arma.</u> – Mata-me, disse ella, mas lê isto primeiro. Quando esta carta foi ao teu escriptorio já te não achou lá; foi o que o portador me disse. Luiz Negreiros recebeu a carta; chegou-se á lamparina e leu estas linhas: “Meu <u>bebê</u>. Sei que amanhã fazes anos; mando-te esta lembrança. – Tua <u>Zepherina.</u>” <u>Imagine o leitor o pasmo, a vergonha, o remorso de Luiz Negreiros, admire a constância de Clarinha e a vingança que tomára, e de nenhum modo lastime a boa Zepherina, que foi totalmente esquecida, sendo perdoado Luiz Negreiros, e tendo Meirelles o gosto de jantar com a filha e o genro no dia seguinte.</u>	Houve um momento de silêncio. Luiz Negreiros foi o primeiro que falou. – Clarinha, disse ele, este momento é solemne. Responde-me ao que te pergunto desde esta tarde? A moça não respondeu. – Reflecte bem, Clarinha, continuou o marido. Podes arriscar a tua vida. A moça levantou os hombros. Uma nuvem passou pelos olhos de Luiz Negreiros. <u>O infeliz do marido lançou as mãos ao collo da esposa e rugiu:</u> <u>– Responde, demonio, ou morres!</u> Clarinha soltou um grito. – Espera! disse ella. Luiz Negreiros <u>recuou.</u> – Mata-me, disse ella, mas lê isto primeiro. Quando esta carta foi ao teu escriptorio já te não achou lá; foi o que o portador me disse. Luiz Negreiros recebeu a carta, chegou-se á lamparina e leu <u>estupefacto</u> estas linhas: “Meu <u>nhonhô</u>. Sei que amanhã fazes anos; mando-te esta lembrança. – Tua <u>Yayá.</u>” <u>Assim acabou a historia do relógio de ouro.</u>

Fonte: Job, 1873b, p. 132; Assis, 1873, p. 204-205, grifos meus.

Nessa última cena (Quadro 5), além da acentuação da dramaticidade folhetinesca no periódico em função da já comentada menção do revólver, as alterações que mais se destacam no texto do livro em relação ao do *Jornal* dizem respeito à modificação dos nomes que constam na carta e à substituição do epílogo por uma única frase.

Na versão do *Jornal das Famílias*, o nome próprio (“Zepherina”) da remetente da carta, somada à explicação do narrador apresentada no epílogo não deixam a menor dúvida às “senhoras de bom gosto” que o periódico buscava instruir e deleitar: ao fim da história, descobre-se que o adúltero era o próprio marido que suspeitava injustamente da esposa; e que esta, num gesto de “admirável constância”, passara toda aquela noite a fingir que desconhecia a procedência do relógio, guardando a carta para usá-la como “vingança” no momento final.

Além de fornecer essa explicação ao público leitor do folhetim, poupando-lhe qualquer esforço interpretativo, o epílogo também alivia a tensão que a última cena da história poderia provocar nos assinantes conservadores do *Jornal* de Garnier, assegurando às famílias da burguesia fluminense oitocentista que, no fim das contas, tudo ficou bem: Luiz Negreiros foi perdoado e a amante, esquecida. Com essa amenização da tensão, ou do efeito de surpresa produzido sobre o leitor pela revelação da carta, a narrativa inscrita no periódico novamente se afasta dos modelos de conto discutidos neste artigo.

Já na versão de *Histórias da Meia Noite*, o epílogo apaziguador é totalmente suprimido. No livro, o conto se encerra de maneira abrupta, com uma única frase: “Assim acabou a história do relógio de ouro”. Espelhando a abertura do conto, esse desfecho intensifica a circularidade da narrativa, como se nos convidasse a uma releitura; e maximiza o efeito de surpresa que o texto provoca no público leitor, ao suspender as explicações do narrador sobre a história secreta, trazida à superfície através da entrega da carta.

Ao mesmo tempo, a substituição do nome próprio da remetente da carta, no texto do *Jornal*, por um nome (a princípio) mais genérico, “Tua Yayá”, abre o conto do livro a múltiplas interpretações: Bellin (2019), por exemplo, assinala no texto de *Histórias da Meia Noite* a hipótese interpretativa de que o relógio fosse mesmo um presente de Clarinha ao marido, que não necessariamente teria traído a mulher; ao passo que Catita (2014) compreende que “a troca das formas de tratamento de ‘bebê’ por ‘nhonhô’ e ‘Zeferina’ por ‘Iaiá’, na versão em livro, ressalta e reforça a alusão à escravidão já contida no nome de Luís Negreiros” (Catita, 2014, p. 159). Ou seja: mesmo quando surpreende o leitor na última cena do conto, na versão do livro a revelação da história secreta não soluciona o enigma do relógio de ouro.

Considerações finais

Ao fim desta análise, podemos destacar alguns elementos comuns às duas versões de “O relógio de ouro” que foram comparadas: a misteriosa aparição de um relógio que leva o marido a suspeitar de uma possível traição da esposa; a ambiguidade sutil na caracterização da personagem feminina; a progressiva perturbação psicológica do marido diante dessa suspeita; e a sugestão de um desfecho trágico para a mulher, a ser destituído de sua tragicidade pela entrega de uma carta reveladora que, ironicamente, inverte os papéis da esposa e do marido na trama, surpreendendo as expectativas do público leitor.

A esses elementos, acrescenta-se o que, a meu ver, constitui uma das chaves da “história secreta”, construída em segundo plano tanto no texto do livro quanto no do *Jornal*: a dissimulação da personagem feminina, que finge desconhecer a procedência do relógio e, assim, alimenta as suspeitas (e a perturbação) do marido (e dos leitores) até o desfecho do conto. Também em ambas as versões examinadas, o narrador oferece uma série de pistas dessa dissimulação da esposa às leitoras e leitores atentos.

Tais elementos – cuja mobilização, posteriormente, seria alocada pela crítica entre os traços característicos do autor de *Dom Casmurro* (1899) –, certamente, aproximam a história curta de 1873 do modo de narrar “em camadas” tipicamente machadiano, chamado de “palimpsesto” por Luiz Costa Lima (1991). Ao mesmo tempo, sob o prisma das definições de conto moderno discutidas neste artigo, nota-se que os mesmos elementos tendem a imbuir “O relógio de ouro” da duplicidade do “conto clássico” esquematizado por Piglia (2004). No entanto, também se percebe que essa duplicidade se incorpora à narrativa de modo mais condizente com a “economia funcional” do conto moderno em *Histórias da Meia Noite* do que no *Jornal das Famílias*, especialmente em função das diferenças que observamos entre as versões no desfecho do conto.

Assim, a análise comparativa aqui desenvolvida talvez corrobore os comentários de Valdíney Castro (2018), anteriormente citados, acerca da preocupação de Machado de Assis em libertar seus escritos das amarras editoriais, estéticas e ideológicas dos periódicos ao reescrevê-los nas coletâneas, inclusive para que melhor correspondessem à obra que o escritor gostaria de registrar no cânone da literatura nacional. Contudo, ao focarmos no Machado-contista do *Jornal das Famílias* e de *Histórias da Meia Noite*, o que se sobressai, ao fim deste artigo, é a imagem de um “artista literário habilidoso” e altamente consciente das particularidades de cada veículo em que inscreve seu texto, capaz de explorar com “cuidado deliberado” a “aparente facilidade” que ele mesmo

identifica no gênero breve, para cifrar a história secreta do conto moderno nos interstícios da nossa prosa romântica.

Referências

ASSIS, J. M. Machado de. *Histórias da Meia Noite*. 1. ed. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1873. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4752>. Acesso em: 10 jul. 2023.

ASSIS, J. M. Machado de. Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade. In: ASSIS, J. M. M. *O jornal e o livro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 13-26.

ASSUMPÇÃO, Juliana Gama de Brito. O conto moderno e seus suportes no Brasil: Machado de Assis, os jornais e os livros. *Palimpsesto – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Uerj*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 41, p. 340-362, 2023. DOI: 10.12957/palimpsesto.2023.67608. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/palimpsesto/article/view/67608>. Acesso em: 28 fev. 2026.

BELLIN, Greicy Pinto. Representação de gênero e imprensa periódica em “O relógio de ouro”, de Machado de Assis. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, v. 17, n. 2, 2019, p. 97-116. Disponível em: <https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/1353>. Acesso em: 10 jul. 2023.

CASTRO, Valdiney Valente Lobato de. *Entre críticas e aplausos: os caminhos da consagração dos contos machadianos*. 2018. 350 p. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/10336>. Acesso em: 06 jul. 2023.

CATITA, Flávia Barretto Correa. *Por uma edição crítico-genética virtual do livro Histórias da meia-noite, de Machado de Assis*. Orientador: Hélio de Seixas Guimarães. 2014. 179 f. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. DOI:10.11606/D.8.2014.tde-28112014-113120. Disponível em: <https://literaturabrasileira.fflch.usp.br/node/286>. Acesso em: 10 jul. 2023.

CHARTIER, Roger. *Formas e sentido*. Cultura escrita: entre distinção e apropriação. Tradução de Maria de Lourdes Meirelles Matencio. Campinas: Mercado de Letras, 2003.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2011.

COSTA LIMA, Luiz. O palimpsesto de Itaguaí. In: COSTA LIMA, L. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

CRESTANI, Jaison Luís. *Machado de Assis e o processo de criação literária: estudo comparativo das narrativas publicadas n'A Estação (1879-1884), na Gazeta de Notícias (1881-1884) e nas coletâneas Papéis Avulsos (1882) e Histórias sem data (1884)*. 2011. 363 f. Tese (doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, SP, 2011. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/103629>. Acesso em: 10 jul. 2023.

CRESTANI, Jaison L. *Machado de Assis no Jornal das Famílias*. São Paulo: EdUSP, 2009.

GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis – antes do livro, o jornal: suporte, mídia e ficção*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2018. E-book.

GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis, escritor em formação: à roda dos jornais*. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 2000.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas; CAMILO, Vagner. Introdução ao conto romântico. In: GUIMARÃES, H. S.; CAMILO, V. (Org.). *O sino e o relógio: uma antologia do conto romântico brasileiro*. São Paulo: Carambaia, 2020. p. 11-23.

JOB. [Pseud. de Machado de Assis]. O relógio de ouro. *Jornal das Famílias*, tomo XI, Paris, p. 117-120, abr. 1873a. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/339776/per339776_1873_00004.pdf. Acesso em: 10 jul. 2023.

JOB. [Pseud. de Machado de Assis]. O relógio de ouro. *Jornal das Famílias*, tomo XI, Paris, p. 129-132, maio 1873b. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/339776/per339776_1873_00005.pdf. Acesso em: 10 jul. 2023.

JORNAL DAS FAMÍLIAS. Aos nossos leitores. *Jornal das Famílias*, n. 1, Paris, B. L. Garnier, jan. 1863. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/339776/per339776_1863_00001.pdf. Acesso em: 10 jul. 2023.

LIMA SOBRINHO, Barbosa. Introdução. In: LIMA SOBRINHO, B. (Org.) *Os precursores do conto no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PINHEIRO, Alexandra Santos. *Para além da amenidade: o Jornal das Famílias (1863-1878) e sua rede de produção*. Orientadora: Márcia Abreu. 2007. 279 f. Tese (doutorado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2007. Disponível em: www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/teses/pdfs/alexandra.pdf. Acesso em: 10 jul. 2023.

POE, Edgar Allan. Três resenhas de Edgar Allan Poe. Tradução de Charles Kiefer. *Entrelaces*, Fortaleza, v. 8, n. 20, p. 298-323, abr./jun. 2020. Disponível em: www.periodicos.ufc.br/entrelaces/article/view/60250. Acesso em: 20 jul. 2023.

WERKEMA, Andréa Sirihal. Estratégias de leitura da tradição literária brasileira na crítica de Machado de Assis. *Machado de Assis em Linha*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 9, p. 186-197, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1983-68212012000100011>. Acesso em: 20 jul. 2023.