UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE TEORIA LITERÁRIA

ESPIRAIS DO DESEJO:

Uma visão da mulher nos contos de Machado de Assis

Marta Cavalcante de Barros

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária, do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de são Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras

Orientadora: Profa. Dra. Adélia Bezerra de Meneses

São Paulo

2002

Resumo: Este ensaio tem como objetivo analisar o percurso do desejo feminino nos contos de Machado de Assis, enraizando sempre essa mulher no seu chão histórico social. Para tanto, os conceitos psicanalíticos surgem como subsídios de uma leitura que busca notar, nas dobras de um discurso elaborado por homens, já que o foco narrativo de todos os contos é masculino, como se dá a configuração do feminino dentro de um contexto bem delimitado: o da sociedade carioca da segunda metade do século XIX. Perpassando temas como casamento, adultério, suspeita, é possível perceber o quanto há de convencional na postura feminina descrita quase sempre como enigmática, mas que, na verdade, parece representar mais uma máscara a ser utilizada pelas personagens e narradores.

Abstract: This paper aims at analysing the place of the female wish in Machado de Assis´s short stories, always taking into consideration the historical and sociological context in which these women are. In order to do that, psychoanalytical concepts are used as the basis of a reading that wants to perceive, in the fissures of a speech made by men (once most of the short stories has a male narrator), the configuration of female aspects within a specific context: the Brazilian society of the second half of the nineteen century.
Talking about marriage, adultery and suspicion, it is possible to notice how much the female posture is conventional and, at the same time, described as enigmatic. However, it seems to represent just one more mask to be worn by characters and narrators.

Palavras-chave: contos de Machado de Assis; mulher, desejo; literatura e psicanálise, sociedade patriarcal

Key words: Machado de Assis´s short stories; woman; wish; literature and psychoanalysis, patriarchal society

"A alma cativa e obcecada

Enrola-se infinitamente numa espiral de desejo"

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

SUMÁRIO

	página
Agradecimentos	6
Introdução – *Vasto mundo incógnito*	7
Capítulo 1 – *Intersecções entre Machado e a Psicanálise*	26
Uma história de amor lexical	29
Capítulo 2 – *Para além do feminino*	42
O espelho convexo de "As academias de Sião"	46
Capítulo 3 – *Desejos deslocados*	55
"Capítulo dos chapéus": grilhões trincados	60
"A desejada das gentes": uma história da recusa	73
Capítulo 4 – *Ecos de sedução*	88
"Uns braços": parêntesis do desejo	92
"Missa do galo": ambigüidade e mistério	104
Capítulo 5 – *Traições e suspeita*	116
"Noite de almirante": pequenos saldos	121
"Singular ocorrência": uma história de suspeita	134
"A cartomante": adultério e punição	145
Capítulo 6 – *"D. Paula": ocaso de amor*	158
Conclusão – *Nas dobras do texto*	170
Bibliografia	181

AGRADECIMENTOS

Um trabalho que leva alguns anos para ser concluído, certamente, conta com a ajuda de várias pessoas. Menciono as que, diretamente, colaboraram nesta empreitada.

Antes de todos, agradeço a Adélia pela orientação e, principalmente, pela amizade que já atravessa os anos, além de todo o apoio sempre presente.

Aos meus pais devo uma menção por todo o carinho e dedicação não só a mim, mas sobretudo ao Pedro, de quem cuidaram enquanto eu "escrevia a tese".

Ao Aguinaldo, cujas indicações bibliográficas, mesmo à distância, foram sempre bem-vindas – além das conversas sempre encorajadoras.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa que possibilitou toda a pesquisa preliminar deste trabalho.

Finalmente, mais do que agradecimentos, uma dedicatória ao Luiz e ao Pedro, por quem todos os esforços sempre valem a pena.

INTRODUÇÃO

MACHADO E O VASTO MUNDO INCÓGNITO

A extensa obra de Machado de Assis tem sido objeto de inúmeros estudos sob os mais diversos aspectos e temas. Um desses aspectos, no entanto, emerge inquietante e se oferece sempre a mais um olhar: a presença feminina. Muito já foi escrito e publicado sobre as mulheres nos romances de Machado de Assis[1]; entretanto, a galeria de mulheres que povoam seus contos continua a espera de um estudo mais detalhado, tendo John Gledson já notado essa ausência: "*As mulheres, suas vidas, seus amores e frustrações são um dos temas que continuarão a preocupar Machado por toda a sua carreira*", diz ele; mas este continua ainda a ser um "*tema sobre o qual muito permanece por ser dito: o feminismo de Machado*"[2].

Para pensar a construção da figura feminina em Machado de Assis, vários pontos devem ser considerados. O primeiro e fundamental é o fato de essas personagens virem filtradas por um imaginário masculino do qual elas são fruto. É sempre através do olhar

---

[1] Augusto Meyer foi um dos primeiros críticos a se debruçar sobre a questão do feminino em Machado em dois artigos extremamente pertinentes "A Sensualidade em Machado de Assis" e "Capitu" (In: *Textos críticos*. São Paulo: Perspectiva, 1986). Outros estudos, no entanto, são também interessantes, dentre os quais destacamos: Ingrid Stein, *Figuras femininas em Machado de Assis* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984); Therezinha Mucci Xavier, *A personagem feminina no romance de Machado de Assis* (Rio de Janeiro:Presença, 1986) e Maria Manuela Lisboa, *The feminism of Machado de Assis: reading the heart of the companion* (Lampeter:Edwin Mellen Press, 1997). Apud: . GLEDSON, John. "Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo". In: *Contos – uma antologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 1. Recentemente, um outro texto, escrito sob a visada psicanalítica, também abordou as mulheres nos romances machadianos: FREITAS, Luiz Alberto P. Freitas. *Freud e Machado de Assis: uma intersecção entre psicanálise e literatura* (Rio de Janeiro: Mauad, 2001). Outros textos – livros e artigos – estão arrolados na bibliografia final.

[2] In: GLEDSON, John. *Op. cit.*

masculino de um narrador, seja de 1ª pessoa, seja de 3ª pessoa, que as mulheres se configuram. O narrador de 1ª pessoa, deixa a história surgir a partir de suas lembranças, impressões, perante as quais ele é protagonista ou expectador; enquanto que o de 3ª observa, apresenta, com economia e admirável precisão, os fatos, ora fustigando ora atenuando as atitudes das personagens, criando nas dobras do texto uma ambigüidade reveladora. Em comum, essas duas formas de narrar questionam um enigma: a mulher capciosa, ardilosa, que aparentemente desconstrói modelos. As observações perspicazes desses narradores ajudam a perceber qual o papel dessa mulher numa sociedade ainda patriarcal mas que se aspira liberal, marcada por relações de favor, e que luta para assegurar um lugar não só para o seu desejo, mas sobretudo para seus interesses de ascensão ou manutenção de um *status* fundamental para a sobrevivência social, num mundo em que o olhar do outro alimenta as necessidades mais internas do ser humano. Desse modo, realidade social e a "alma secreta"[3] da mulher constituem um todo, inseparável, intercambiável, percebido sagazmente pelo narrador.

Por isso, o foco narrativo é fundamental: nós, leitores, só conhecemos a matéria narrada por meio das lentes do narrador. Essa questão é fulcral dentro da ficção machadiana, sobretudo por ter havido uma ruptura muito grande entre dois momentos de sua produção, a chamada primeira fase e a segunda fase, que implica uma mudança radical de visada sobre a matéria narrada. Nos contos, *Papéis avulsos* é um divisor de águas e os contos escolhidos para serem analisados no decorrer deste ensaio pertencem a essa obra e as que a seguem (*Histórias sem data*, *Várias histórias* e *Páginas recolhidas*). Os dois livros anteriores, *Contos fluminenses* e *Histórias da meia-noite*, mostram um narrador ainda inseguro e titubeante, histórias com valores duvidosos e, até certo ponto, convencionais. Claro que é possível

---

[3] Essa expressão é utilizada por Alfredo Bosi em "A máscara e a fenda". In: *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

encontrar muito do "primeiro" Machado no "segundo": relações assimétricas entre os pares, a ambição de assegurar um melhor lugar social — são algumas das questões que aparecem ali e retornam aqui. No entanto, se os temas são os mesmos, o tratamento é diferente. Na primeira fase os bons sentimentos prevalecem; a mentira, a suspeita do logro estão presentes, mas aquela é castigada e esta revela-se falsa.[4] As personagens femininas, já nesses primeiros contos, movimentam temas que mais tarde terão um relevo especial em sua obra, encarnando uma tendência ao "novo realismo utilitário", apesar de as histórias serem narradas na confusão entre esse novo modo de compreender o mundo e o "velho romantismo idealista" que ainda subsiste nesses escritos machadianos.

A escolha dos contos, no entanto, não se fez levando em conta o dado cronológico da produção machadiana e nem tampouco o fato de as mulheres serem necessariamente protagonistas dos contos. O fator decisivo foi o papel de agente que essas mulheres podem ter, dando movimento à matéria narrada.

O casamento é o tema principal da maioria de suas histórias, tingido pelas nuances sociais como a questão da infelicidade conjugal promovida pelo casamento de fachada, como aparece em 'Miss Dólar". No entanto, a maior parte dos contos da primeira fase trata da busca pelo parceiro ideal que, após várias peripécias, acaba acontecendo e cujo final será sempre do tipo "felizes para sempre" – principalmente em contos como "Linha reta e linha curva", "A parasita azul", "Ernesto de tal". Quando não há possibilidade de se realizar uma união feliz, o resultado é a tragédia, como em "Frei Simão".

A natural decorrência do casamento, o adultério, também é abordada em "Confissões de uma viúva moça" e "A mulher de preto". No entanto, apesar de os contos deixarem entrever a presença de um "desejo feminino", ele deixa-se abafar, muitas vezes, pela punição

[4] Essas idéias são tratadas de modo mais amplo por Alfredo Bosi no ensaio citado.

convencionada. Naquele conto, a heroína fica solitária, sem o marido e sem o galanteador que a assediava e sua história pretende ser um exemplo às moças que, porventura, se deparassem com a mesma situação. Em "A mulher de preto", o protagonista, Estevão, abdica de seu amor no momento em que fica sabendo que a mulher por quem se apaixonara era a esposa de seu melhor marido – apesar de se encontrar separada dele. Em "O relógio de ouro" o adultério é abordado por um viés que mais tarde será bem caro a Machado: o da suspeita que recai sempre sobre a parte mais fraca, no caso a mulher, além de tratar também do adultério pela parte do marido e sobre o qual o narrador se cala – o que já é um indicativo de uma sociedade que cultiva uma dupla moral: uma para os homens e outra, bem diversa, para as mulheres.

"O segredo de Augusta" é um conto que também trata de um tema que se refere ao universo feminino: a vaidade transparece pelo temor das mulheres de aparentarem a sua idade real. No entanto, o conto vai além dessa questão superficial, agenciando também a noção de ciúme entre mãe e filha. Este tema será reaproveitado em outro conto, "Uma senhora", mas já sob a nova visada da segunda fase.

A dissimulação feminina ganha força em "Ernesto de tal", conto marcado por certa ironia e no qual a mulher consegue o seu intento por meio de ardis que enredam homens. "A parasita azul" também trabalha seguindo um pouco essa linha, estendendo também ao homem o uso de subterfúgios, de modo que, no final, os dois protagonistas – Camilo e Izabel – acabem seduzidos, ambos, pelos próprios ardis montados.

Desse modo, os contos desses dois primeiros livros já adiantam alguns temas que serão desenvolvidos mais tarde, no decorrer da produção da segunda fase. No entanto, a forma ainda está muito distante dos grandes escritos; os entrechos são repletos de percalços românticos (viagens, segredos, revelações, suicídios), o que prejudica a narrativa.

Mas, a partir da década de 70, como diz Alfredo Bosi, "cresce em Machado a suspeita de que o engano é necessidade, de que a aparência funciona universalmente como essência, não só na vida pública mas no segredo da alma, a sua narração se vê impelida a assumir uma perspectiva mais distanciada e, ao mesmo tempo, mais problemática, mais amante do contraste".[5] Esse olhar que observa mais do que julga ou condena propicia uma melhor compreensão de sua época e dos homens e mulheres que serviram de inspiração para sua ficção. As mulheres machadianas desse segundo momento evidenciam, como poucas outras personagens, o quanto é imperiosa a necessidade de se ater às convenções para conseguir vencer, vestindo definitivamente a capa do novo realismo utilitário. Entretanto, essas mulheres apresentam certas peculiaridades: seu mundo é restrito, pois constituem uma minoria social. Mesmo assim, conseguem mover-se nos degraus sociais articulando dotes físicos, interesse e desejo. Aparentemente inescrutáveis e espontâneas, as mulheres encarnam o recalque de um desejo forte e premente que não consegue ser sublimado inteiramente, afinal suas possibilidades de sublimação estarão cerceadas por dois campos: o casamento e as aparências. As mulheres deslocam-se entre esses dois eixos, raramente ocupando a posição de sujeitos: elas são o Outro do discurso e do desejo, são posse e não possuidoras. Os poucos momentos em que são sujeito de seu próprio desejo se efetivam quando elas atuam no papel de sedutoras ou quando elegem parceiros por meio das únicas armas que possuem: seu corpo e sua inteligência. E, se o casamento é a finalidade de toda moça da sociedade brasileira da segunda metade do século XIX, o adultério é a saída possível para uma experiência afetiva, via de regra decepcionante e determinada meramente por razões sociais ou econômicas. No entanto, e este é um aspecto caustico da obra machadiana, o amor está ausente mesmo nessas relações extra-conjugais, marcadas também pela escolha masculina. A mulher é sujeito no

---

[5] *Idem*, p. 84.

sentido em que trabalha para capturar o olhar do outro. Esse olhar admirativo a ser conquistado proporciona-lhe, certamente, outras formas de realização, de busca de uma plenitude tão ansiada, mas que, ainda assim, dependerá da ação do Outro.

Nesse contexto, a mocinha é pouco interessante, pois estava atrelada a uma moral rígida que lhe limitava os movimentos. O estatuto de casada concedia a mulher um maior espaço de liberdade em torno de si. O casamento servia-lhe como alavanca de um estado de ignorância total da vida; ao mesmo tempo em que abrandava os tabus e lhe dava uma relativa desenvoltura, um maior domínio de si e de seus instrumentos de êxito.[6] Por isso, talvez, que as mulheres retratadas por Machado raramente sejam jovens, dentro dos padrões da época; as personagens femininas mais interessantes encontram-se entre os 25 a 30 anos e possuem uma sensualidade controlada mas que pulsa nas dobras de um texto enxuto: a repressão sobre seus atos manifesta-se na escrita contida das histórias curtas.

Desse modo, o adultério é o ponto central de boa parte das histórias sobre mulheres. Mera suspeita ou traição de fato, o adultério torna-se a ruptura necessária para que se possa vislumbrar um pouco do enigma do feminino nos contos machadianos[7]. No entanto, esse enigma não pode ser desvendado já que não há acesso direto ao objeto: jamais são as próprias mulheres que encontram e constróem suas falas, descolando-se do discurso alheio. Isso lhes é impossivel: elas são nascidas do olhar masculino e só podem ser capturados traços de sua caracterização por meio das frestas do olhar desse Outro. Em outras palavras, na tentativa de

---

[6] Cfr.: SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

dar forma e desejo a essas mulheres de papel, desnuda-se inevitavelmente a visão masculina da mulher – ideológica e imaginária.

Para ajudar a compreender ainda mais essa mulher bem delimitada historicamente (do Segundo Império no Rio de Janeiro), terá um peso importante a tradição literária da qual Machado faz parte e com que dialoga, fazendo referências não só ao local, mas também ao universal. Bem próximo a Machado, na literatura brasileira, há Alencar que vem de uma tradição ainda um pouco sublimadora da mulher, mas que já indicia um processo de ruptura, sobretudo em *Senhora* e *Lucíola*. Machado constrói boa parte de suas personagens femininas erotizadas, deslocadas do papel da maternidade para o desempenhado no matrimônio, que se associa sempre ao patrimônio. É uma mulher que se caracteriza por uma atitude ativa, por vezes, utilizando-se de insígnias do mundo masculino, mas que se atém ao convencional a fim de manter a "segurança" do *status*, tão cara em Machado.[8]

Nesse sentido, algo da fortuna crítica do autor deverá ser utilizado, fazendo-se a leitura aqui realizada devedora em alguns pontos, sobretudo dos ensaios de Alfredo Bosi, mas também destacando as obras de Roberto Schwarz, John Gledson e Lúcia Miguel-Pereira.

---

[7] Luiz Roncari, ao analisar o conto "Singular ocorrência", aproxima o tema do adultério ao tema histórico da *suspeita* na vida social brasileira, acreditando que há um desvio do histórico-social para o divertimento do romanesco e da ficção: "...o que se passa no conto 'Singular ocorrência' parece ser apenas um exercício preparatório para algo maior, desenvolvido em *Dom Casmurro*, onde o tema histórico da *suspeita* na vida social brasileira fica encoberto pelo da *traição conjugal*. De novo, pelas mesmas técnicas, os olhos do leitor são desviados do histórico-social para o divertimento do romanesco e da ficção". Em: "Ficção e história: o espelho transparente de Machado de Assis". *Teresa*, n. 1, 1° sem 2000, pp. 139-159.

[8] Ao contrário do que podem sugerir essas colocações, elas não contradizem a afirmação de Alfredo Bosi e com a qual concordamos: "Não vejo, rigorosamente, exemplos de modernidade nem de avanço histórico nessa fusão de instinto e sagacidade [nessas mulheres], pois os fins colimados, os valores que norteiam as suas expressões ou silêncios, são, como se depreende do vetor narrativo, a sobrevivência e, mais ainda, a ascensão dentro das expectativas do mesmo sistema onde interagem todos, conquistadores e conquistáveis, os que ainda não chegaram à sua meta e os que já estão instalados". In:BOSI, Alfredo. *Op. cit*, 1999, p. 23.

De Alfredo Bosi, dois ensaios influíram diretamente na construção das idéias desenvolvidas neste trabalho: um que aborda diretamente o conto machadiano ("A máscara e a fenda") e um outro que trata de questões que concernem ao feminino ("O enigma do olhar")[9]. As leituras da obra machadiana realizadas por Bosi foram importantes para a confecção deste ensaio não só por tratarem do mesmo *corpus*, o conto; mas, principalmente, por afinarem uma perspicaz leitura do social a uma leitura "psicológica". Por isso, inúmeras idéias utilizadas por esse ensaísta farão parte de minha argumentação por sistematizarem bem as relações entre indivíduos e sociedade.

Roberto Schwarz e John Gledson interessam na medida em que suas leituras histórico-sociais permitem uma visada mais sistematizada da sociedade que dá contorno ao olhar machadiano, mostrando principalmente como, a partir de 1850, a configuração social do Brasil começa a se modificar e uma nova sociedade, fundada em valores burgueses começa a se formar. No entanto, é inevitável estabelecer um contraponto a essa afirmação, pois as relações sociais continuavam a se dar sob o ranço do patriarcalismo que marcou tão fundamente o país nos tempos coloniais. Roberto Schwarz, em seus principais estudos sobre os romances de Machado[10], trabalha de modo exemplar como se dá o amálgama entre uma sociedade que se aspira burguesa, tentando vivenciar o liberalismo, mas que, na realidade, comporta-se sob a égide do paternalismo, extremamente marcado por relações de favor.

---

[9] Os dois ensaios foram publicados na obra já citada, *O enigma do olhar*.

[10] SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*, São Paulo: Duas Cidades, 1977; *Um mestre na periferia do capitalismo*, São Paulo: Duas Cidades, 1990; *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

John Gledson traz importantes contribuições principalmente por seu prefácio a uma antologia dos contos de Machado[11], chamando a atenção para Machado enquanto produtor literário voltado para o público feminino. De acordo com Gledson, Machado escreveu sobre e para mulheres, uma vez que eram as leitoras por excelência das revistas para as quais escrevia: o *Jornal das Famílias*, *A Estação* e a *Gazeta de Notícias*. Os dois primeiros periódicos interessam na medida em que Machado não apenas escreveu muito para eles, como foi seu orientador, ao menos em seu aspecto literário.[12] Ambas as revistas tinham muito em comum: eram impressas na Europa, davam grande destaque para a moda, com ilustrações coloridas de trajes elegantes. No entanto, o *Jornal* era mais conservador, apresentando, por exemplo, ensinamentos religiosos e crônicas culinárias. Enfim, ia ao encontro do *ideal feminino* da época: mulheres voltadas para a vida doméstica, marido, filhos.

Já *A Estação*, mais luxuosa, argumentava que as mulheres deveriam ser instruídas e não se limitavam à vida do lar. Machado por todo o tempo parecia estar muito ciente de que escrevia para um público majoritariamente feminino e, claro, sabia atender ao interesse de suas leitoras que residia basicamente nos temas do amor e casamento. Além disso, retratava um estrato social restrito: a maioria das mulheres de seus contos, como as leitoras, do *Jornal das Famílias* e *A Estação* são ricas, ou pelo menos de classe média, casadas ou no mercado matrimonial.

Machado também publicou muitos contos na *Gazeta de Notícias*, jornal de grande importância e que realizou certa democratização jornalística: era um jornal barato, popular, liberal; inteligente mas não dogmático. Essa relação entre Machado e os periódicos é

---

[11] GLEDSON, John. "Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo". *Op. cit.* Outras obras de Gledson também foram utilizadas para o desenvolvimento das idéias deste trabalho e encontram-se arroladas na bibliografia final.
[12] Idem, ibidem.

importante por compreender o objeto de minha análise: o conto literário. Certamente o conto é mais antigo que o jornal ou periódico; mesmo assim é interessante observar a correlação que existiu entre o periódico e a divulgação dessa forma de composição: com a expansão dos periódicos e o aumento do número de leitores, sobretudo no século XIX, o conto também é difundido; além de encontrarmos grandes contistas nesse período, como E. A. Poe, Maupassant, entre outros.

Por fim, dentro ainda da fortuna crítica, recuperamos, em parte, a leitura, de Lúcia Miguel-Pereira na medida em que ela também valoriza nas personagens femininas de Machado a justificação do cálculo e a de que a "segunda natureza é tão imperiosa e legítima quanto a primeira".

No entanto, se em muito aproveitamos da tradição literária e da fortuna crítica, nossa abordagem se fará a partir de um novo olhar: o da psicanálise, cujas noções teóricas nos ajudarão a observar como se dá não somente a configuração das mulheres mas sobretudo de seu desejo nos contos de Machado de Assis, qual o seu lugar, sua condição, os papéis que assumiram, suas formas de ação, o seu silêncio e suas palavras, a diversidade de suas representações.

Psicanálise e literatura: limites e convergências

O uso do "instrumental" da Psicanálise na análise literária não é novo e faz parte de uma tradição que se iniciou com o próprio Freud[13]. Muito já foi discutido sobre a pertinência da leitura psicanalítica de textos literários e creio ser de aceitação geral que o inconsciente faz parte do processo de criação artística, justificando toda tentativa de ligar, portanto, esses dois campos do saber – a literatura e a psicanálise.

A leitura psicanalítica será assim concebida não por empregar termos próprios do jargão da Psicanálise, mas por utilizar "a maneira de pensar inventada por Freud"[14]; ou seja, atentando para os efeitos do inconsciente tanto no objeto a analisar quanto na atitude do analista/leitor. Nesse contexto, a interpretação do texto não será apenas uma reconstrução de um sentido, mas a construção de mais um, entre tantos oferecidos pelo texto. Desse modo, a leitura não será apenas um deciframento, apesar do caráter enigmático do texto literário, mas sim instauração de sentido e não sua mera revelação.[15]

Ao enunciar em *A interpretação dos sonhos* que "o sonho é a realização de um desejo", Freud encontrou não apenas o caminho para o inconsciente, por meio dos sonhos, mas também resgatou o desejo das discussões filosóficas, inserindo-o no âmbito da psicanálise, onde assume contornos cada vez mais complexos.

---

[13] Lembremos as análises realizadas por Freud sobre textos literários, sendo as mais famosas a análise de *Gradiva* (1907), de Jensen; *O tema dos três escrínios* (1913), que analisa o *Rei Lear*, de Shakespeare; *O estranho* (1919), que analisa o *Homem de Areia*, de Hoffman.

[14] MEZAN, Renato. "A querela das interpretações". In: A *vingança da esfinge*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

[15] Idem,ibidem.

O desejo será, a partir da análise dos sonhos, a mola mestra de toda a teoria freudiana. Conjugado à censura, compõe-se de duas forças que entram permanentemente em conflito; ou seja, o desejo é algo que busca realizar-se e nesse processo se depara com diversos tipos de obstáculos. Nessa operação, a força psíquica que se exprime na censura faz valer seus direitos, impondo ao desejo inconsciente uma série de transformações que o esvaziam de seu sentido original e o tornam irreconhecível. Daí, muitas vezes, o sonho ser incoerente, assumindo significados dos mais fantásticos para o sonhador. Ao analisar os sonhos, Freud afirma haver desejos conscientes, pré-conscientes e inconscientes, sendo que a diferença entre eles reside no lugar psíquico em que se forma cada desejo. Os desejos inconscientes ou já foram reprimidos após breve permanência na consciência, ou sempre estiveram no inconsciente, já que encontram no consciente do indivíduo oposição tão forte que torna impossível seu reconhecimento como desejos próprios. Logo, a idéia de que o sonho é a realização de um desejo envolve as idéias de transposição, disfarce, ocultamento de sentido. Dessa maneira, sofrendo a ação desses recursos defensivos, os desejos inconscientes normalmente encontram uma forma de satisfação substitutiva.

Essas formas de satisfação substitutiva constituirão o imaginário do indivíduo, formulando-se nos discursos que ele constrói, nas visões de mundo que exprime, constituindo suas fantasias. Portanto, uma maneira possível, e até utilizada por Freud, para analisar essas manifestações do desejo humano é ler os textos literários, produto estético-social do imaginário humano.

Para que ocorra fora do ambiente psicanalítico por excelência, que é o consultório, a interpretação psicanalítica do texto literário brotará do encontro de dois inconscientes: o do autor, que produziu o texto, e o do analista, seu leitor. Como o texto não associa – elemento fundamental da técnica psicanalítica, o leitor deverá fazê-lo. A validade de tal procedimento é

verificada na medida em que as associações desse leitor propiciarão que o texto seja iluminado e algo mais lhe seja acrescentado para sua compreensão. Tudo isso é despertado pelas ressonâncias do texto no inconsciente do leitor, reinventando a situação em que o analista interpreta a fala do paciente: "*tanto no caso clínico quanto nas produções do imaginário artístico, o psicanalista vai reencontrar certos temas fundamentais, porque estes são o que torna humano o ser humano*".[16] Dessa maneira, a abordagem psicanalítica muito favorece a compreensão do texto, compreendido enquanto tecido de significantes,[17] espaço onde há o entrecruzamento de desejos – tanto do autor, como do leitor, do crítico e das personagens – e, por conseqüência, como fruto de um trabalho de duas forças: a do consciente e do inconsciente.[18]

A criação de um texto envolve pulsões vitais profundas que afloram através dos mesmos mecanismos básicos utilizados pelo inconsciente: o deslocamento, a condensação.[19] Logo, a análise do texto não consiste apenas em sua leitura, mas na descoberta dos processos de seu trabalho de elaboração; sendo necessário focalizar as deformações, ambigüidades, elisões, omissões, enfim, tudo o que pode constituir um acesso aos impulsos inconscientes que participam de sua criação.

---

[16]Idem, "Um espelho para a Natureza: notas a partir de *Hamlet*". In: *Tempo de muda*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 78.

[17] BARTHES, R. *La leçon*. Paris: Seuil, 1978.

[18] Ver: BELLEMIN-NÖEL, Jean. *Psicanálise e literatura*. São Paulo: Cultrix, 1983.

[19] Esses mecanismos foram percebidos e estudados por Freud na análise dos sonhos. Apesar de não envolver um trabalho consciente, o sonho possui como "matéria-prima" os desejos inconscientes, os estímulos corporais vividos durante o sono, as imagens colhidas à experiência do dia anterior. Essa matéria-prima é distorcida através também desses mecanismos e o sonho de que lembramos ao acordarmos – o conteúdo manifesto – torna quase ininteligível a essência do sonho – o conteúdo latente. Ver FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*.(1900). Todas as citações de Freud foram retiradas da Edição Standard Brasileira das Obras Completas de S. Freud. (Rio de Janeiro: Imago, 1996).

Contos, formas e métodos

O sujeito humano pode ser compreendido como um discurso, um enredo que ele mesmo "se conta". Num romance, acompanhamos a trajetória desse sujeito cumulativamente; mas, num conto, temos apenas flashes do discurso sobre este sujeito, uma seleção de um episódio, prenhe de significação. O conto busca representar uma "hora de intensa e aguda percepção"[20] fazendo do recorte de uma vida algo singular: "o contista sente necessidade de "escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além".[21]

Por ser o conto uma forma breve, que tende a economizar meios narrativos, condensando recursos narrativos, contraindo os impulsos e tendo, portanto, como traços fundamentais de sua elaboração a contração e concentração, os procedimentos de deslocamento e condensação são fundamentais, e podem vir a ocupar um plano privilegiado na criação, favorecendo uma leitura psicanalítica. Um conto se faz pela delicada articulação de pequenos elementos, de detalhes espalhados pelo texto. Esses detalhes são, muitas vezes, fruto de um trabalho consciente – apesar de obviamente trazer muito de um trabalho

---

[20] BOSI, Alfredo. "Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo". *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1975, pp. 7-22.
[21] Em: CORTÁZAR. J. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

inconsciente – mediante a seleção, omissão, expansão e contração de elementos constitutivos e do próprio ponto de vista trabalhado no texto. Freud demonstrou, em inúmeros estudos, o quanto a porta do inconsciente está nos detalhes e Machado, escritor da 2ª metade do século XIX, está atento aos detalhes, fundamentais para a compreensão de seus textos.[22]

De acordo com Carlo Ginsburg[23], no final do século XIX, há uma emersão silenciosa de um novo paradigma: a da exploração do detalhe. O estudo inicia-se com observações sobre o "método indiciário", desenvolvido por Morelli, um crítico de arte. De acordo com esse método, seria possível distinguir uma obra falsa de uma verdadeira através do exame minucioso dos pormenores mais negligenciados e mesmo influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia. Esse mesmo método pode ser percebido em várias produções tanto intelectuais quanto ficcionais. Na ficção, o detetive Sherlock Holmes utiliza-se do mesmo princípio para desvendar os crimes e mistérios com os quais se deparava em suas aventuras. A psicanálise também foi ao encontro das idéias de Morelli afirmando que os nossos "pequenos gestos revelam nosso caráter muito mais do que qualquer atitude formal, cuidadosamente preparado por nós"[24]. O método de Morelli indicou a Freud um modo de interpretar centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores. Desse modo, pormenores normalmente considerados sem importância fornecem a chave para compreender as nuances do comportamento humano. Ginsburg se estende mais sobre essa análise afirmando que a própria sociedade do final do século XIX era marcada por uma

---

[22] Roberto Schwarz afirma, em *Um mestre na periferia do Capitalismo*, que "a prosa detalhista de Machado amarra a leitura ao pormenor" . *Op.cit.* (1990).

[23] GINSBURG, Carlo. Sinais – raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

[24] A influência de Morelli sobre a psicanálise pode ser evidenciada por uma citação de Freud em sua análise sobre o Moisés de Michelangelo: "Creio que seu método [o de Morelli] está estreitamente aparentado à técnica da psicanálise médica". Apud: GINSBURG, Carlo. *Op. cit.*

tendência cada vez mais nítida de um controle qualitativo e minucioso por parte de um poder estatal que "utilizava uma noção de indivíduo baseada em traços mínimos e involuntários".

Em meados do século XIX, Edgar Allan Poe publicou um texto sobre a composição de contos: "*Review of Twice-told tales*" (1842).[25] Neste texto, Poe expõe sua teoria que baseia, a grosso modo, em uma relação: a da extensão do conto e a reação que ele pode provocar no leitor ou o efeito que a leitura lhe causa. Suas considerações apontam para uma característica básica na elaboração do conto: a economia de meios narrativos, uma estrutura funcional. Trata-se, na verdade, de conseguir, com o mínimo de meios, o máximo de efeitos e, para tanto, é necessário um controle bem grande por parte do autor de sua matéria narrada. Desse modo, pode-se dizer que a composição de um conto está centrada nos detalhes espalhados pelo texto e que pouco são notados, como demonstra, em sua forma e conteúdo, o conto "A carta roubada".[26]

A observação atenta dos detalhes conduz a um nível mais profundo, em latência, do que o da aparência manifesta. Além disso, a atenção aos detalhes conduz a um certo método interpretativo, muito próximo ao apresentado por Leo Spitzer.[27], que se utiliza dos detalhes concretos e sua relação com a cultura na qual estão inseridos, ou seja, o traço de estilo que vira traço de época. A interpretação analítica volta-se, portanto, a desmanchar a organização

---

[25] POE, Edgar Allan. Review of twice-told tales. In: *Great short works of Edgar Allan Poe*. New York: Penguin, 1970.

[26] De modo bem resumido, este conto de Poe narra a história de Auguste Dupin, famoso por resolver casos policiais intrincados. Um dia, Dupin recebe um pedido da polícia para ajudá-los a recuperar uma carta que fora roubada de uma importante senhora da corte francesa. Todos sabem que quem roubou a carta foi o Ministro D***, cuja posse muito lhe beneficiava. O problema é que a polícia, após várias tentativas, não consegue encontrar a carta em lugar algum da casa do Ministro. Dupin, perspicaz observador da natureza humana, sabe que tal Ministro, conhecendo bem os métodos utilizados pela polícia, arma um estratagema de sucesso: para esconder a carta é necessário não a esconder de modo algum. O Ministro deixa a carta bem à vista, como se fosse um documento sem qualquer importância, desviando o foco de interesse. No final do conto, a carta é recuperada, para mérito de Dupin.

[27] SPITZER, Leo. *Linguistica e historia literaria*. Madrid: Gredos, 1968.

manifesta do texto e a fim de desvendar algo que não é novo, mas que sempre esteve presente nas entrelinhas do texto.

Como meu objetivo é ler como se configura o desejo das mulheres em alguns contos de Machado, escolhemos os da segunda fase deste escritor por demonstrarem melhor como se dá, por parte dessas mulheres, a saída do casulo que lhes era imposto por uma estrutura patriarcal. O capitalismo e o crescente individualismo solicitavam a todos uma nova postura, mais agressiva, mais atuante. Cada vez mais, os indivíduos dessa época aparecem marcados pelos conflitos da modernidade, frutos de uma formação social que produziu o sujeito moderno, sujeito neurótico, tal como a Psicanálise veio a conhecê-lo, exatamente através da observação de histéricas – mulheres que viveram na passagem do século XIX para o XX. Mas o que é específico da mulher nesse momento é a sua posição tanto subjetiva quanto social, é a dificuldade que enfrentava em deixar de ser objeto de uma produção discursiva muito consistente e a partir da qual foi sendo estabelecida a verdade sobre sua natureza, sem que tivesse consciência de que aquela era a verdade do desejo de alguns homens. Por isso, selecionamos "O cônego ou metafísica do estilo" como abertura do trabalho. Por meio de sua análise, é possível perceber a noção que Machado tinha acerca do inconsciente, que instaurava a divisão do sujeito. Mais ainda, este conto é importante por indiciar uma repartição entre as percepções do masculino e do feminino, dando o gancho para o conto que o segue: "As academias de Sião". Neste interessantíssimo conto, Machado evidencia os lugares do feminino e do masculino não como divisões biológicas – conforme poderiam sugerir-lhe os estudos naturalistas de sua época – mas como fruto de um lugar de onde se fala: o masculino e o feminino se definem como almas que podem vir em corpos adequados ou trocados. O capítulo que segue a essa análise, "Desejos deslocados", trabalha com dois outros contos, "Capítulo dos chapéus" e "A desejada das gentes", mostrando como se constrói, no

imaginário masculino, uma imagem da mulher de acordo com as convenções do século XIX e como essa tentativa de enquadrar-se num discurso sobre si mesmas leva essas mulheres a desenvolver certas patologias. "Missa do Galo" e "Uns braços", variantes sobre o mesmo tema, falam sobre o desejo feminino em ação em atos de sedução. D. Severina e D. Genoveva tentam conquistar jovens sonhadores, grandemente imaginativos e que sucumbem frente a ùma visão ainda romântica da mulher. Em "Traições e suspeita", analiso três contos que versam sobre o tema da traição. Em "Noite de almirante", narrador e protagonista, a partir de uma jura quebrada, compartilham a mesma perplexidade diante de uma visão convencional da mulher que aparentemente se desconstrói ao longo da história. "Singular ocorrência" traz à tona a questão da suspeita que sempre recai sobre a parte mais fraca: a mulher. No conto "A cartomante", a análise aborda o mundo feminino atuante no conto e que enreda a personagem principal, Camilo, num jogo fantasmático que o conduz à morte. Por fim, em "Ocaso de amor", está em pauta um conto e duas histórias de adultério que se entrelaçam, ambas caladas pela força das convenções, tão forte e premente em Machado.

Desse modo, os contos de Machado de Assis, repletos de ambigüidades e fissuras, favorecem a abordagem psicanalítica, abrindo inúmeras possibilidades de leitura, levando-nos ao encontro das sutis manifestações do desejo. Isso ocorre pois a percepção machadiana sabe alar-se muito acima do jogo de aparência das complicadas relações humanas, jogo habitualmente coordenado pelos fios condutores do enredo – atrativo inicial destinado a envolver o leitor curioso. Quando o manifesto falha em iludir o que há de latente, temos a sensação de que a vida é algo escorregadio, uma charada fora do controle das personagens. Os silêncios em suas histórias são terríveis: neles esconde-se um segredo qualquer, uma palavra ou gesto que é impossível precisar qual seja, mas que, sabemos, espatifaria o espelho das convenções e colocaria as personagens de encontro com sua própria realidade. Nessa

atmosfera, estamos na alçada da psicanálise, do defrontar-se do homem/mulher consigo mesmo, do eterno jogo do velar/desvelar, da busca do inatingível.

CAPÍTULO 1

INTERSECÇÕES ENTRE MACHADO E A PSICANÁLISE

O principal objeto de Machado é indubitavelmente o comportamento humano, percebido e analisado mediante a percepção dos homens e mulheres de seu tempo. A noção das duas almas – uma interior, outra exterior[28] – que habitam o homem nos indica o quanto esse bruxo de Cosme Velho era um perspicaz observador da natureza humana, corroborando a afirmação de Freud que os artistas seriam os verdadeiros fundadores da psicanálise, pois estavam livres das amarras da razão, dando livre curso à sua intuição, deixando aflorar os desejos mais íntimos do homem, penetrando nos recônditos de sua alma: *"Os poetas são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da psique, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência"* [29]

Assim, se Freud soube, como poucos, compreender a psique humana, não o foi diferente com Machado de Assis, um artista que, nas palavras de Roberto Schwarz: "*em 1880 está dizendo coisas que Freud diria 25 anos depois*".[30] Logo, parece tentador aproximar esses

---

[28] A idéia da coexistência de uma alma exterior e uma interior é explorada em "O Espelho", conto publicado em *Papéis Avulsos*. O protagonista do conto, Jacobina, é um alferes, e sua farda é símbolo e matéria de um *status* recém-adquirido. O eu, investido dessa máscara, sobrevive; mas despojado dela, dispersa-se, esfuma-se diante do espelho. Uma das conclusões do conto é a de que ter *status* é sobreviver no mundo e, desse modo, a alma exterior absorve a interior, que, aos poucos, perde seus contornos.

[29] FREUD, S. *Delírios e sonhos na* Gradiva *de Jensen* (1907).

[30] In: Mesa redonda. In: BOSI, Alfredo et alli. *Machado de Assis*. São Paulo, Ática, 1982.

dois modos de compreensão do humano, tão distantes espacialmente, nem tanto temporalmente e absolutamente próximos no perscrutar da alma humana. Machado como escritor, segundo as próprias palavras de Freud, estaria capacitado a falar da mente humana. Para Freud, os escritores criativos eram capazes de presentificar, através do texto, o inconsciente; e, realmente, parece extremamente eficaz tentar aproximar o artista e a idéia do inconsciente, pois este, junto com a realidade social, é uma de suas matérias-primas, conforme já disse Alfredo Bosi, em *A Interpretação da obra literária*: "*na invenção do texto enfrentam-se pulsões vitais profundas (que nomeamos com os termos aproximativos de desejo, medo, princípio do prazer, princípio de morte) e correntes culturais não menos ativas que orientam os valores ideológicos, os padrões de gosto e os modelos de desempenho formal*"[31].

Ao analisarmos a obra de Machado, observamos os indícios do inconsciente não só como participante da elaboração artística mas como algo que tende a se ir além da concepção em vigor em sua época e se aproximar mais da do século XX. Em "O cônego ou metafísica do estilo", publicado em *Várias histórias*, em 1896, Machado debruça-se sobre as manifestações, e a existência mesmo, do inconsciente ligado ao trabalho de criação artística. Como se trata de um conto, cuja estrutura calca-se na economia de meios narrativos, o enredo está centrado num único conflito dramático: um momento do processo de composição de um sermão pelo Cônego Matias.

Apesar de este conto não tratar diretamente da mulher, indicia questões fundamentais para a compreensão dos contos que serão analisados no decorrer deste trabalho. Além da nítida divisão entre consciente e inconsciente que estrutura o conto, o texto levantará outros temas, tais como o amor e o dinheiro; alguns aspectos sobre a configuração do feminino; e

---

[31] In: BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno*. São Paulo: Ática, 1988.

principalmente do papel das reminiscências para constituição de um eu interior – que, apesar de adormecido, permanece pulsante.

UMA HISTÓRIA DE AMOR LEXICAL

"Procuram-se e acham-se. Enfim, Silvio achou Silvia. Viram-se, caíram-se nos braços um do outro, ofegantes de canseira, mas remidos com a paga. Unem-se, entrelaçam-se os braços, e regressam palpitando da inconsciência para a consciência".

"O cônego ou metafísica do estilo" inicia-se com uma citação, em forma de diálogo:

" – Vem do Líbano, esposa minha, vem do Líbano, vem... As mandrágoras deram o seu cheiro. Temos às nossas portas toda a casta de pombos...

– Eu vos conjuro, filhas de Jerusalém, que se encontrardes o meu amado, lhe façais saber que estou enferma de amor...".[32]

Retirada do *Cântico dos Cânticos*, poema bíblico de fundo idílico e que ilustra a busca recíproca de dois amantes, a citação antecipa o tema que perpassa o conto: uma história de amor, um idílio, uma procura de seres amados e que nos remete também à idéia de casamento ("esposa"). No entanto, o que terá a ver uma história de amor com uma "metafísica do estilo", ou mesmo com a figura de um Cônego? A resposta, desenvolvida pouco a pouco no decorrer do próprio conto, gira em torno da exigência da composição de um sermão pelo Cônego Matias, um "cônego honorário e pregador efetivo, estava compondo um sermão quando começou o idílio psíquico. Tem quarenta anos de idade, e vive entre livros e livros para os lados da Gamboa". Ao escrever o sermão, o Cônego se encontra diante de um

[32] Todas as citações dos contos de Machado foram retiradas da *Obra Completa* publicada pela Nova Aguilar, conforme indicação na bibliografia final.

impasse: não consegue achar um adjetivo para o substantivo escrito: "De repente, indo escrever um adjetivo, suspende-se; escreve outro e risca-o; mais outro, que não tem melhor fortuna. Aqui é o centro do idílio". A palavra "idílio" sugere o tipo do entrecho que seguirá: devaneio, fantasia; um amor poético e suave; um entretenimento amoroso. Essas acepções da palavra serão parte constitutiva da história que será contada, mas não do modo como o leitor espera.

O início do conto é bem demarcado por duas partes distintas: os primeiros parágrafos atiçam a curiosidade no leitor, instigando cada vez mais a continuação da leitura do conto; e apresentam a situação, já antecipada, de algum modo, pela citação bíblica – um idílio amoroso, mas de fundo psiquico, e verbal, já que o idílio é fruto da relação entre duas palavras. Situando o leitor no entrecho narrativo, uma pausa é marcada pelo convite do narrador: "Subamos à cabeça do Cônego".

Narrado em 3ª pessoa, o conto é marcado por conversas entre o narrador e os leitores, recurso comum nas narrativas machadianas. O diálogo entre esse narrador intruso e o leitor se dá num tom de brincadeira mas que vela uma verdade ainda desconhecida: a existência de um mundo que nos habita e que nos é estranho. A constante interferência do narrador é útil para ir comentando a história, chamando a atenção para os aspectos implícitos da trama. Além disso, a interferência desse narrador dá um ritmo à narrativa, criando a cada trecho um fecho parcial a fim de dar ao leitor oportunidade de respirar, armando uma trama bem o suficiente para cativar o leitor, quase como ocorre a cada capítulo de um romance. Esses fechos parciais apontados pelas falas do narrador intruso, freiam um pouco a história e procuram colocar esse narrador um pouco além do ponto de vista do leitor a fim de apreciar de fora o que está sendo narrado, quase sempre num tom marcado pelo humor e ironia. O narrador intruso demonstra pleno domínio de sua narrativa, mediando, de modo ostensivo, o leitor e os fatos narrados.

Dentro da cabeça do Cônego, ou seja, no âmbito da psique, a primeira constatação extraordinária: as palavras têm sexo e de seu encontro amoroso se produz o estilo: "Palavra tem sexo. /.../ Amam-se umas às outras. E casam-se. O casamento delas é o que chamamos de estilo". Ao falar da sexualidade do léxico, Machado não se dirige ao "leitor", mas à leitora, "minha senhora", pois elas deveriam ficar mais escandalizadas – pelo menos, mais do que os homens – ao lerem uma "questão sexual" num conto publicado numa revista; afinal, a mulher deveria demonstrar certa pudicícia na sociedade, sobretudo na sociedade da 2ª metade do século XIX. Evidentemente, há também o fato de que as mulheres eram as verdadeiras leitoras de seus contos que eram publicados em revistas femininas; mas o que é significativo é que por todo o conto o narrador se endereça ao "leitor" e somente neste trecho se dirige à "minha senhora".

Ao penetrar no interior da cabeça do Cônego, o narrador revela que há dois hemisférios cerebrais: o direito, onde nascem os substantivos; e o esquerdo, onde nascem os adjetivos: "Cá estamos. Olha bem que é a cabeça do cônego. Temos à escolha um ou outro dos hemisférios cerebrais; mas vamos por este, que é onde nascem os substantivos. Os adjetivos nascem do da esquerda. Descoberta minha, que, ainda assim, não é a principal, mas a base dela, como se vai ver. Sim, meu senhor, os adjetivos nascem de um lado, e os substantivos de outro, e toda a sorte de vocábulos está assim dividida por motivo da diferença sexual...". Sem contar ainda com o progresso da ciência do século XX, Machado mostra sua perspicácia ao salientar que substantivos não poderiam provir do mesmo lugar que os adjetivos, pois aqueles estão ligados ao concreto, à percepção objetiva do mundo; enquanto estes ligam-se à percepção subjetiva, ao sensorial. O mais interessante, entretanto, é que o substantivo, ligado ao mundo objetivo, concreto, nascido do lado direito do cérebro, corresponde, no conto, ao sexo masculino. O adjetivo, ligado ao subjetivo e sensorial, nascido

do lado esquerdo do cérebro, liga-se ao feminino. A partir de então, o substantivo será Silvio e o adjetivo, Silvia. Essa divisão da percepção sensorial ligada ao feminino e masculino estará presente em diversos momentos da obra machadiana e será explorada, sobretudo, no capítulo que segue.

Muito além de um simples idílio amoroso, a questão sexual está presente na cabeça do Cônego; mas ressalta o narrador: "em cérebro eclesiástico, a linguagem é a das escrituras", justificando, dessa maneira, a citação bíblica no inicio do conto. No entanto, o narrador acha essa justificativa desnecessária, afinal: "ao cabo, que importam fórmulas? Namorados de Verona ou de Judá falam todos o mesmo idioma, como acontece com o thaler ou o dólar, o florim ou a libra, que é tudo o mesmo dinheiro". Essa colocação relativiza de vez o idílio amoroso, quantificando-o com moedas, e machadianamente, estabelecendo o vínculo entre amor e dinheiro. Essa articulação entre dinheiro e amor não é nova na ficção de Machado, sendo memorável o episódio sobre Marcela e Brás Cubas: "... Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis, nada menos".[33] Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, essa relação é explícita, mas há por toda a obra de Machado casos em que essa relação aparece não tão transparente, mas igualmente rica em significado. O amor terá significado na sua união com o interesse, ou seja, Matrimônio e Patrimônio[34] aparecem quase que indissociáveis na obra machadiana, dando um tom de extrema crueza e ironia a relações amorosas.

Daí por diante, na leitura do conto, seguiremos os passos de Silvia e Silvio, um em busca do outro, penetrando cada vez mais fundo no cérebro do Cônego. Nesse percurso,

---

[33]In: MACHADO DE ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Cap. XVII – Do trapézio e outras coisas. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

[34] Tanto Roberto Schwarz quanto Alfredo Bosi, nas obras já mencionadas, indicam o quanto esse binômio é importante para a compreensão da produção ficcional de Machado.

topamos com coisas velhas e novas, com um burburinho de idéias. Os dois se movem "levados por uma força íntima a que não se pode resistir". Mesmo assim, em meio a essa confusão e profusão de pensamentos, notamos que não há nada de arbitrário, pelo contrário, há uma lógica nesses acontecimentos psíquicos: "E Silvio vai andando, à procura da única. Passai, olhos de toda cor, formas de toda casta, cabelos cortados à cabeça do sol ou da noite; morrei sem eco, meigas cantilenas suspiradas no terno violino; Silvio não pede um amor qualquer, adventício ou anônimo; pede um certo amor nomeado e predestinado". A união se concretizará, mas antes atravessando diferentes lugares da mente do Cônego, brilhantemente intuídos pelo autor deste conto.

O Inconsciente no final do século XIX

Se não podemos afirmar que Machado alguma vez teve acesso a algo sobre a teoria freudiana, certamente podemos dizer que Machado tomou conhecimento das chamadas "correntes do inconsciente", que também influenciaram Freud: "A filosofia do inconsciente estava na moda na época, e é certo que influiu sobre Machado. É interessante notar, contudo, que ele a incorpora em espírito racionalista, e que ela vem se enxertar num esforço muito considerável de análise social".[35]

Como dissemos, na 2ª metade do século XIX, as chamadas correntes do inconsciente estavam muito em voga, não só na Europa, mas também no Brasil, ao ponto de Machado ter

[35] In: SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*, *Op. cit.*, 1977 - nota 115.

em sua biblioteca um exemplar de Hartmann[36] -- e apesar de alguns de seus escritos ecoarem algumas das idéias expressas por esse autor, Machado certamente foi além, aproximando-se mais do conceito de inconsciente proclamado no início do século XX, sobretudo por Freud.

Hartmann publicou, em 1869, a *Filosofia do Inconsciente*, obra que teve grande repercussão na Europa. A crer em Lancelot Whyte, que escreveu *O inconsciente antes de Freud*, o texto de Hartmann chega num bom momento, pois a discussão sobre o inconsciente já datava de décadas, principalmente na Alemanha, de forma que por volta de 1870, não se tratava mais de um assunto restrito a especialistas, mas de um tema da moda: para mostrar cultura nos salões berlinenses, era importante saber falar a respeito.[37]

Hartmann fala de um inconsciente filosófico, mais propriamente metafísico, e suas considerações interessam na medida em que ajudam a compreender a noção de inconsciente como um "eu" que era a origem dos verdadeiros motivos das ações dos homens. Hartmann fará uma vigorosa crítica à noção de eu individual, considerando-o não mais do que uma ilusão. O verdadeiro "eu" será o "eu inconsciente", que ele chama de "eu sublimado"; e com ele, Hartmann parece querer chamar a atenção para o fato de que estariam ali os verdadeiros motivos de nossas ações. Para ele o inconsciente é atemporal, e o chiste surge do inconsciente, a religião seria uma ilusão a serviço de realização de desejos.

Suas considerações contemplam também a mulher, considerada um ser muito próximo do Inconsciente, donde o erro de tentar torná-la muito sensata. Noções próximas ao discurso sobre a mulher na segunda metade do século XIX, ela seria mais natureza e, portanto, fonte

---

[36] Cfr. MASSA, Jean Michel. *Bibliographie descriptive, analytique et critique de Machado de Assis* (1957-1958) Rio de Janeiro, São Paulo (1965).

[37] WHYTE, Lancelot. *L'inconscient avant Freud.* Paris:Payot, 1971. Apud: Sidnei José Cazeto (notas de aula).

em que o homem mais afastado do inconsciente poderia freqüentemente se restaurar. Daí a idéia de preservar a mulher dos combates da vida e mantê-la nos doces laços familiares.

Sobre a sexualidade, Hartmann faz uma curiosa distinção entre "pulsão física" e "pulsão metafísica": "Encontramos seres humanos que têm uma grande inclinação em relação ao outro sexo, ainda que a sua pulsão física seja tão fraca que beire a impotência: inversamente, existem seres humanos que têm uma pulsão física forte e uma fraca inclinação pelo outro sexo. A razão está em que a pulsão física depende dos acasos da organização física dos órgãos genitais, enquanto que a pulsão metafísica é um instinto (instinkt) que surge do inconsciente"[38].

Hartmann, assim como o próprio Machado, sofreu influência de Schopenhauer, contribuindo para o desvio semântico da palavra "vontade" para "mente inconsciente", pois a vontade representava uma força dinâmica e irracional que o homem experimenta como sentimento e esforço. O pessimismo de Schopenhauer resulta do reconhecimento da vontade, sendo seu implacável e irracional esforço, e não a razão esclarecida e a moral, que governa o mundo.

No entanto, o inconsciente descrito por Hartmann está muito distante do concebido por Freud, que considera o inconsciente não como um lugar profundo da consciência, ou mesmo um lugar misterioso – como muitos filósofos dessa época o consideravam, mas como um sistema psíquico autônomo, regido por leis próprias. O inconsciente pensa, afirma Freud, e o próprio fato de os pensamentos oníricos latentes serem submetidos a deformações por

---

[38] Apud: BRÈS, Yvon. "Hartman e o inconsciente romântico". In: *Boletim de novidades*. Livraria Pulsional. Centro de Psicanálise. 66:52-66. out/1994.

exigência da censura atesta seu caráter lógico e sua inteligibilidade possível para a consciência.[39]

Machado e o Inconsciente

Uma das iscas utilizadas pelo narrador de "O cônego ou metafísica do estilo" para instigar a curiosidade do leitor é a antecipação de que algo inteiramente novo será revelado nesse conto: "Não me interrompas, leitor, precipitado; sei que não acreditas em nada do que vou dizer. Di-lo-ei, contudo, a despeito da tua pouca fé, porque o dia da conversão pública há de chegar". Essa antecipação, sem dúvida, constitui uma espécie de "previsão" do que será divulgado em poucos anos pela Psicanálise: "Então esta página merecerá, mais que favor, apoteose. Hão de traduzi-la em todas as línguas. As academias e institutos farão dela um pequeno livro, para uso dos séculos, papel de bronze, corte-dourado, letras de opala embutidas, e capa de prata fosca. Os governos decretarão que ela seja ensinada nos ginásios e liceus. As filosofias queimarão todas as doutrinas anteriores, ainda as mais definitivas, e abraçarão esta psicologia nova, única verdadeira, e tudo estará acabado. Até lá passarei por tonto, como se vai ver". Ao mesmo tempo em que traz algo de verdadeiro, a citação é bem machadiana no modo em que se desfaz das instituições, pois só é levado a sério o que se tornou instituído, canonizado: só há consagração no institucionalizado. Em plena época de descobertas da ciência e novidades do mundo moderno, tudo o que se assemelha a "novo",

[39] GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Introdução a Metapsicologia freudiana*. v. 3.Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

"inovador" é esperado com ansiedade pelo grande público e muitas vezes acatado incontinente , mas ao mesmo tempo deveria ser visto com certa cautela. Por isso, por várias vezes, a palavras do narrador são marcadas por forte ironia, constituindo um discurso de fundo muito crítico. Outro dado interessante é o fato de o narrador nos dizer que estamos no terreno da "psicologia", uma "nova psicologia".

Nesse pequeno conto, Machado trata de uma questão que, sem dúvida, deslocou o cogito cartesiano, muito antes de "2222", como previa o artista, mas com a importância prevista. De Descartes a Hegel, a consciência tem uma referência central e o inconsciente, quando aparece, é um tema secundário e sem grande importância. A Psicanálise subverte esse lugar da consciência, e a verdade passa a ser concebida como "a verdade do desejo inconsciente", enquanto que a consciência passa a ser o lugar da ilusão, exatamente como perceberemos no decorrer da análise do conto. Desse modo, vemos, mais uma vez, o quanto Machado traz de inovador para sua época.

O humor do narrador, contido em cada uma de suas intrusões, está de acordo com o caráter inusitado da situação: iremos penetrar a cabeça do Cônego durante o processo de criação artística e descobrir os mecanismos de criação em ação. Aceito o convite, diz o narrador: "Upa. Cá estamos. Custou-te, não, amigo leitor? É para que não acredites nas pessoas que vão ao Corcovado, e dizem que ali a impressão da altura é tal, que o homem fica sendo cousa nenhuma. Opinião pânica e falsa, como Judas e outros diamantes. Não creias tu nisso, leitor amado. Nem corcovados, nem Himalaias valem muita coisa ao pé da tua cabeça, que os mede. Cá estamos". Vemos, portanto, que estamos num lugar de suma importância: a cabeça, a mente humana e os meandros de seu funcionamento. Se aprofundarmos um pouco mais a nossa análise, perceberemos algo a mais: estamos sendo introduzidos no âmbito do que parece ser, e o que é, de fato, território do ambíguo. As palavras desse narrador jogam sempre

com duas hipóteses: o leitor não deve acreditar no que lhe falam, mas deve acreditar no que fala esse narrador, pelo menos até onde for possível.

Já dentro da cabeça do Cônego, as intenções do narrador surgem desestabilizadoras, mas sempre dando um toque lúdico e de leveza a assuntos tão provocativos: "Agora não te assustes leitor, não é nada; é o Cônego que se levanta, vai à janela e encosta-se a espairecer do esforço. Lá olha, lá esquece o sermão e o resto. /.../ Não lhe lembra mais nem Sílvio nem Silvia". O esquecimento do Cônego ilustra a divisão da mente em duas instâncias, pois se ele não se lembra, "Sílvio e Sílvia é que se lembram de si". Enquanto o Cônego se ocupa de outras coisas, os dois continuam se procurando. Nesse momento, o leitor é convidado a continuar seguindo o par amoroso e passar, então, da consciência para a inconsciência: "Passamos da consciência para a inconsciência". Essa passagem é de suma importância para o conto, pois revela a concepção se não de dois lugares, pelo menos, de duas instâncias separadas, pressupondo ainda mais a independência entre elas: funcionam ao mesmo tempo, à parte, uma da outra. A interdependência ocorrerá somente quando um elemento de uma resvalar para a outra.

O caminho para o inconsciente é escuro e levará o leitor a uma seqüência de parágrafos que surpreenderia Freud pela descrição poética e impressionantemente pertinente do inconsciente. Essa descrição nos mostra um inconsciente povoado por imagens complexas, visuais, acústicas, táteis, olfativas, conforme notamos na transcrição a seguir: "Grupos de idéias, deduzindo-se à maneira de silogismos, perdem-se no tumulto de reminiscências da infância e do seminário. Outras idéias, grávidas de idéias, arrastam-se, pesadamente, amparadas por outras idéias virgens. Cousas e homens amalgamam-se; Platão traz os óculos de um escrivão da câmara eclesiástica; mandarins de todas as classes distribuem moedas etruscas e chilenas, livros ingleses e rosas pálidas; tão pálidas, que não parecem as mesmas

que a mãe do Cônego plantou quando ele era criança. Memórias pias e familiares cruzam-se e confundem-se. Cá estão as vozes remotas da primeira missa; cá estão as cantigas da roça que ele ouvia cantar às pretas, em casa; farrapos de sensações esvaídas, aqui um medo, ali um gosto, acolá um fastio das coisas que vieram cada uma por sua vez, e que ora jazem na grande unidade impalpável e escura". Após esse belíssimo trecho, vale salientar alguns elementos fundamentais para a compreensão desse inconsciente descrito. Seu conteúdo não está ordenado de acordo com o tempo cronológico e nem é modificado pela passagem deste: passado e presente coexistem, vívidos. Neste trecho, Machado declara o inconsciente como sendo atemporal, assim como Freud o descreve alguns anos mais tarde. Nesse universo, no qual "pulula a vida sem formas", encontramos representações pulsionais, que são articuladas, coordenadas entre si. Em alguns momentos notamos a condensação de algumas imagens ("Cousas e homens amalgam-se" "Platão de óculos"), o deslocamento de outras ("as pálidas rosas plantadas pela mãe"), mecanismos básicos do funcionamento do inconsciente. É o lugar em que reminiscências – sobretudo as da infância – "dormem" ou simplesmente "cochilam". No cérebro do Cônego, a imagem da mãe e as rosas que plantava mistura-se às memórias pias, confundindo-se, tornando-se talvez "lembranças encobridoras" e desejos reprimidos ("farrapos de sensações esvaídas"), de fundo edípico. Esse universo é nomeado como "vasto mundo incógnito". Interessante adjetivo, pois "incógnito" caracteriza o que *ainda* não é conhecido, mas que poderá vir a sê-lo por meio do conhecimento; além de ser sinônimo do próprio termo "inconsciente", pois ambos provêm de "cognosco", mas no sentido negativo: o não-conhecimento.

Ao final desse turbilhão descrito nesse longo trecho, há a repetição da citação bíblica do começo do conto, que surge quase que para manter o foco do leitor, que deve ficar um tanto tonto diante de um ritmo frenético e alucinante e que continua no parágrafo seguinte. O

inconsciente se revela um lugar de grande mobilidade de intensidades e investimentos, pois aí residem os afetos; tudo possui livre-circulação e assim, vão Sílvio e Sílvia "cortando [tudo isso], com a rapidez do amor e do desejo".

Diante do turbilhão exposto, o humor do narrador faz-se presente: "Cambaleias, leitor? Não é o mundo que desaba; é o cônego que se sentou agora mesmo". A ironia marca o provável susto de um leitor que se depara com a existência de um outro mundo que possivelmente o habita também e que, assim como para o Cônego, lhe é totalmente desconhecido. E como não cambalear frente ao que Freud chamou de terceiro grande golpe no narcisismo do homem?[40]

No entanto, muito o mais está por vir; no parágrafo seguinte algo mais sobre esse inconsciente é apresentado: "Vão, vão, o espaço estreita-se. Ficai aí, perfis meio apagados de paspalhões que fizeram rir ao Cônego, e que ele inteiramente esqueceu; ficai, rusgas extintas, velhas charadas, regras de voltarete, e vós também, células de idéias novas, debuxos de concepções, pó que tens de ser pirâmide, ficai, abalroai, esperai, desesperai, que eles não têm nada convosco". É o recalcado, encontrado no inconsciente, que é descrito dessa vez: algumas coisas são parcialmente esquecidas, outras, inteiramente.

Após todo esse percurso, finalmente chegamos ao desenlace da busca: "Procuram-se e acham-se. Enfim, Silvio achou Sílvia. Viram-se, caíram-se nos braços um do outro, ofegantes de canseira, mas remidos com a paga. Unem-se, entrelaçam os braços, e regressam palpitando

---

[40] Em "Uma dificuldade no caminho da Psicanálise" (1917), Freud descreve "como o narcisismo universal dos homens, o seu amor-próprio, sofreu até o presente três severos golpes por parte das pesquisas científicas". O primeiro refere-se à descoberta da Terra como mais um entre os vários planetas e não mais como o centro do universo como se acreditava; o segundo refere-se à concepção de que o homem não ocupa uma posição dominante sobre as criaturas do reino animal, sendo mais um entre os demais animais; e, finalmente, o terceiro golpe refere-se ao desvelamento do inconsciente, ou seja, o homem não é senhor dentro de sua própria mente, pois ele desconhece quase que inteiramente o desejo que o habita.

da inconsciência para a consciência". Com o encontro, o Cônego pode continuar a escrever seu sermão. Para ele, assim como para todos nós, o que surge à consciência pode parecer fruto de um acaso, mesmo que cause um leve estremecimento, mas as motivações sub-reptícias – a que raramente temos acesso – existem, como o conto deixa bem claro.

Se o conto mostra que o inconsciente faz parte do processo de criação, seria impossível deixar de abordar os demais contos de Machado sem tentar verificar como se dá sua emersão na narrativa, mas não de modo a psicanalisar o autor, mas para analisá-lo como uma das matérias-primas do processo de elaboração do texto literário, circunscrito na realidade própria à obra ficcional, compreendido pelos elementos estruturais que o compõem. Mais ainda, fica patente na leitura do conto, que para Machado a vontade do homem é comandada por desejos cuja existência é subterrânea e independente, o que divide o homem. Essa constatação é possível de ser verificada já em suas obras iniciais.[41]

Logo, o foco deste trabalho é o desejo dos narradores e personagens e como ele se inscreve nas tramas, privilegiando o desejo das personagens femininas, que virá filtrado por um olhar masculino. Para tanto, verificamos como se configura o feminino não só como fruto do momento histórico em que Machado viveu, mas sobretudo como fruto de um trabalho artístico, em que entra também a contribuição do inconsciente tanto pessoal quanto filogenético, realizado por seu autor.

---

[41] Um exemplo disso é analisado por Roberto Schwarz, em *Ao vencedor as batatas* (*Op. cit.*,1977, pp. 89-112), ao comentar como se dá a divisão entre desejos inconscientes e conscientes na personagem de Estácio em *Helena*.

CAPÍTULO 2

PARA ALÉM DO FEMININO

As manifestações do desejo feminino são marcantes na obra de Machado, ligando-o às correntes mais modernas da literatura do final do século XIX e início do XX. Por um lado, podemos dizer que Machado nunca se debruçou teoricamente de modo direto sobre a questão do feminino; por outro, abordou a questão largamente em seus contos e romances, desnudando a situação da mulher na sociedade carioca do final do século XIX.

Mesmo assim, algumas crônicas podem ser citadas e mostram que Machado, apesar de uma posição menos conservadora, não deixava de expressar o ponto de vista de sua época sobre a situação da mulher.[42] Como, por exemplo, numa crônica de 15 de agosto de 1881, em que trata da necessidade da educação da mulher: "*Vindo à nossa sociedade brasileira, urge dar à mulher certa orientação que lhe falta. Duas são as nossas classes feminis, - uma crosta elegante, fina, superficial, dada ao gosto das sociedades artificiais e cultas; depois a grande massa ignorante, inerte e virtuosa, mas sem impulsos, e em caso de desamparo, sem iniciativa nem experiência. Esta tem jus a que lhe dêem os meios necessários para a luta da vida social; e tal é a obra que ora empreende uma instituição antiga [Liceu de artes e ofícios] nesta cidade, que não nomeio porque está na boca de todos, e aliás vai indicada*

[42] Na verdade, há poucos textos em que Machado refere-se diretamente à situação da mulher; no entanto, podemos nos lembrar de alguns sobre a necessidade de elevar o nível educacional feminino, por exemplo nas crônicas de 24.12.1861 (texto em que Machado enaltece os resultados obtidos pelas alunas do Colégio Imaculada Conceição do Rio), de 30.06.1871 (Machado comenta de modo positivo a aprovação de uma mulher no exame de dentista na Bahia). Na crônica de 21.11.1861, Machado defende a concessão do voto e direitos políticos gerais à mulher. O mesmo ocorre com uma crônica de 1.04.1877. Em 15.03.1863, elogia a escritora portuguesa D. A. A. Plácido: "*Uma mulher de espírito é brilhante preto; não é coisa para deixar-se cair no fundo da gaveta*". Importante notar a ironia mordaz presente nesta última citação. Apud: STEIN, Ingrid. *Op. cit.*

noutra parte desta publicação. /.../ ***Baste-nos isto: educar a mulher é educar o próprio homem, a mãe completará o filho***"(grifo meu).[43] Apesar de a opinião parecer de algum modo "avançada", induzindo à necessidade de educação da mulher, sua imagem continuará convencional no sentido em que se liga ao papel social primordial da mulher na sociedade: a maternidade. No entanto, em sua ficção Machado trata da mulher mais como ser humano, capturado em momentos de ruptura, o que favorece uma percepção mais ampla da mulher, não a concebendo como um mero receptáculo que a passividade que lhe era conferida lhe relegara.

A vida em sociedade sempre delimitou bem a divisão entre o espaço privado e espaço público, sobretudo na 2ª metade do século XIX. Nessa sociedade burguesa, o espaço privado era o espaço da mulher: na intimidade do lar, a mulher cumpria seu papel caracterizado sobretudo pela passividade frente ao marido; suas principais ocupações eram a gerência da casa e a educação dos filhos, sua vida era sempre reativa às atitudes masculinas. Já o espaço público era dominado por homens e caracterizado pela atitude ativa e participativa: embates políticos, sociais, conquistas, aventuras. Desse modo, havia uma polaridade nítida entre as tarefas desempenhadas por cada sexo. Tal polaridade, à primeira vista bastante redutora, serviu (e serve) para a compreensão das relações entre homens e mulheres, definindo papéis e selando destinos, mas que no século XIX foi fruto de um discurso bem elaborado, tanto do ponto de vista histórico como também biológico, que sempre colocava as mulheres numa situação de dependência, exclusiva, da vontade sempre soberana do homem.

Essas considerações não podem nos levar a admitir que todos pensavam dessa mesma maneira – sobretudo a literatura produzida durante esse período, que revestia as mulheres de

---

[43] MACHADO DE ASSIS. Cherchez la femme, de 15.08.1881. In: *Obras Completas*. Aguilar, v. 3 p. 1004.

um certo puritanismo necessário para viver bem na sociedade burguesa que se sedimentava. No entanto, alguns escritores e pensadores questionaram o lugar destinado à mulher, produzindo textos que evidenciam a fragilidade das concepções veiculadas na época.[44] Aos poucos surgiam algumas escritoras que deram voz às suas heroínas, subvertendo bem aos poucos a ordem vigente.[45] Ou seja, o papel transgressor não coube somente às escritoras, mas também a alguns escritores, perspicazes observadores da realidade vigente.

Machado, apesar de descrever muitas vezes de modo bastante convencional o papel das mulheres na sociedade carioca da 2ª metade do século XIX, soube dar vazão aos meandros do inconsciente dessas mulheres confinadas, deixando-nos entrever aspectos reveladores de seus desejos. Algumas de suas personagens femininas mais interessantes foram concebidas além da mera divisão mulher-homem, mas como seres humanos, portadoras de complexidades, lutando também por algo que interessava bastante na época (e sempre) – ascensão ou manutenção de uma situação social que lhe proporciona certo *status*, ou simplesmente buscando uma compreensão do desejo que as habitava. Essa visão da mulher coloca Machado entre as vanguardas do século XX, pois somente na década de 30, depois de uma vida debruçada sobre a análise do humano, em particular sobre as manifestações do

---

[44] Verificar o estudo de Márcia Cavendish Wanderley. *A voz embargada: imagem da mulher em romances ingleses e brasileiros do século XIX.* (São Paulo: Edusp, 1996). Nesta pequena obra, a autora analisa personagens de romances que disputaram com os heróis masculinos o "poder" – seja o poder da fortuna, seja o do discurso, entre outras formas que ele pode assumir. No Brasil, temos o exemplo de Aurélia, de *Senhora*. Apesar de um tanto inverossímil na sua inserção na sociedade carioca do século XIX, Aurélia já representa certa independência feminina do jugo masculino de dominação. Alencar trabalhou com mulheres independentes: Guida, de *Sonhos D'Ouro*, Lúcia, de *Lucíola* e tantas outras. Talvez a determinação de algumas personagens machadianas seja fruto da influência sofrida por Alencar.

[45] Na Europa, principalmente na Inglaterra, através das irmãs Brönte, a mulher surge como produtora de romances. No Brasil, poucas escritoras aventuraram-se num mercado predominantemente masculino. Nísia Floresta (1809-1885) foi uma das que mais se destacou, traduzindo para o português "A vindication of rights of women" (1792), de Mary Wolestonecraft. Também publicou, em 1853, o *Opúsculo humanitário*, uma coletânea de 62 artigos seus sobre a educação feminina. (Apud: STEIN, Ingrid. *Op. cit.*, p. 50).

feminino, Freud afirmaria que: "Isso é tudo o que tinha a dizer-lhes a respeito da feminilidade. Certamente está incompleto e fragmentário, e nem sempre parece agradável. Mas não se esqueçam de que estive apenas descrevendo as mulheres na medida em que sua natureza é determinada por sua função sexual. É verdade que essa influência se estende muito longe; não desprezamos, todavia, o fato de que uma mulher possa ser uma criatura humana também em outros aspectos. Se desejarem saber mais a respeito da feminilidade, indaguem da própria experiência de vida dos senhores, ou consultem os poetas, ou aguardem até que a ciência possa dar-lhes informações mais profundas e mais coerentes".[46]

[46] Dois textos de S. Freud tratam especificamente do feminino: *A sexualidade feminina* (1931) e . Feminilidade (In: *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise* - 1933). Entretanto, as questões relativas à mulher aparecem em muitos outros textos do psicanalista austríaco; dentre os quais, destacamos: *Três ensaios sobre a sexualidade* (1910) e *Algumas conseqüências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos* (1925).

O ESPELHO CONVEXO DE "AS ACADEMIAS DE SIÃO"

"Algumas almas são masculinas, outras femininas. A anomalia que se observa é uma questão de corpos trocados".

A "modernidade" da visão machadiana reside em sua compreensão dos lugares ocupados por homens e mulheres, que é bem expressa no conto "As academias de Sião", no qual há uma troca de papéis do par principal. Publicado em *Histórias sem data*, o conto está de acordo com a proposta do livro de "tratar de coisas que não são especialmente do dia, ou de um certo dia"[47]. Logo, a história narrada neste conto se passa no distante reino do Sião,[48] onde é suposta a existência de quatro academias de sábios que entram em confronto devido a uma questão: por que é que há homens femininos e mulheres másculas? Essa questão surge devido à índole do próprio rei Kalaphangko que era "*virtualmente uma dama. Tudo nele respirava a mais esquisita feminilidade: tinha os olhos doces, a voz argentina, atitudes moles e obedientes e um cordial horror às armas*". A questão é respondida por uma das academias que considera que a única resposta possível é a de que "*algumas almas são masculinas, outras femininas. A anomalia que se observa é uma questão de corpos errados*". Sobre essa briga ocorrida entre as academias, somente uma pessoa aprovou tudo: a bela Kinnara, a mais bela concubina do rei Kalaphangko. Pois, assim como o rei era o homem feminino, Kinnara era uma "*mulher máscula – um búfalo com penas de cisne*". Sabemos que, na tradição

---

[47] MACHADO DE ASSIS, Prefácio. *Histórias sem data*. In: *Obra Completa. Op. cit.*

oriental, "Kinnara" é também um ser mitológico, com corpo humano e cabeça de cavalo, ou o contrário, aproximando dos centauros gregos; tinham como senhor "Siva", o Destruidor.[49] Machado aproveita-se certamente dessas características mitológicas para compor essa personagem e seu conto como um todo.[50] O reino de Sião vale pela ambientação para a mitologia hindu, e também pela associação sião-siamesa que caracteriza as almas do rei e sua concubina. Após essa curta introdução, pois o conto é uma forma eminentemente breve, somos jogados no centro das idéias tratadas por Machado nessa história: não estamos na divisão simplória de papéis ocupados por homens e mulheres, sujeitos definidos organicamente; mas estamos tratando da questão da feminilidade e masculinidade – registros psiquicos que não estão associados a *physis* do ser humano, mas a sua psique; em outras palavras, a sexualidade é definida pela alma e não pelo corpo. Mais ainda, Machado não se atém à dicotomia feminilidade/masculinidade – passividade/atividade, mas vai além, colocando como possibilidade a bissexualidade humana, tema que Freud trataria somente nas primeiras décadas do século seguinte.[51]

Perante toda a polêmica criada pelas academias sobre a existência de almas sexuais, Kinnara pede ao rei que assuma uma posição e acredite no que a academia vitoriosa decidiu. O rei não quer saber de polêmicas e discussões, foge do assunto e pensa apenas em aproveitar a companhia de Kinnara. Num diálogo travado entre os dois, observamos como Machado

---

[48] Sião é o nome por que Jerusalém é nomeada na Bíblia. No entanto, também é a denominação do país hoje conhecido como Tailândia. Pela proximidade com a cultura oriental, creio que essa última acepção é a mais adequada.

[49] STUTLEY, James and Margaret. *A dictionary of hinduism*. London: Routledge&Kegan Paul, s.d.

[50] Machado tinha conhecimento dos mitos e lendas do mundo oriental, possuindo inclusive um exemplar do *Ramayana* em sua biblioteca (Cfr. MASSA. *Op. cit.*), entre outras obras, e me parece que buscou construir o conto utilizando-se, o máximo possível, de elementos próprios desse universo hindu.

[51] A questão da bissexualidade como um traço inato nos seres humanos foi trabalhado por Freud, sobretudo, em seu ensaio *A Sexualidade Feminina* (1931).

caracteriza a feminilidade presente em Kalaphangko e a masculinidade em Kinnara, utilizando, como elemento de caracterização, a linguagem empregada por cada um:

"Molemente deitado aos pés da bela Kinnara, o jovem rei pedia-lhe uma cantiga.

-- Não dou outra cantiga que não seja esta: creio na alma sexual.

-- Crês no absurdo, Kinnara.

-- Vossa Majestade, crê então na alma neutra?

-- Outro absurdo Kinnara. Não creio na alma neutra; nem na alma sexual.

-- Mas então em que é que Vossa Majestade crê, se não crê em nenhuma delas?

-- Creio em teus olhos, Kinnara que são o sol e a luz do universo."

O diálogo exemplifica bem o quanto o feminino está associado ao particular, ao imediato e aos sentidos, e o masculino, ao âmbito das idéias e abstrações. Essas diferentes posturas foram notadas pela psicanálise, que se funda numa compreensão de sujeito que, entre várias outras coisas, possui ou não o falo. Os homens por se acreditarem portadores de um poder de superioridade por terem o pênis como atributo do falo seriam arrogantes em relação às mulheres. Em contrapartida, não ter o pênis como atributo do falo seria o signo da maior inferioridade das mulheres e a fonte de sua *inveja*. Freud ofereceu-nos uma complexa leitura das experiências psíquicas masculinas e femininas centrada nessas oposições. Sua novidade, assim como em Machado, reside na noção de serem o feminino e masculino registros psíquicos que ultrapassam as noções orgânicas da divisão homem/mulher. Desse modo, Freud mostra que o campo do feminino devia ser pensado como parte integrante do universal humano, criando uma relação mais igualitária entre homens e mulheres, no que concerne a formação psíquica. Mesmo assim, a feminilidade foi, para Freud, um enigma, indo para além

do registro fálico, contrapondo-se ao mundo das convenções sociais e das normas reguladas pelo eu e pelo falo: a feminilidade inscreve-se no registro da falta e do vazio, ou seja, situando-se no limite do indizível. Como conseqüência, explícita uma postura, diferentemente da fálica, voltada para o particular, para o relativo, o não controle sobre as coisas. Implica, portanto, a singularidade do sujeito em suas escolhas específicas, bem distantes da homogeneidade abrangente da postura fálica.

No conto, notamos que Kalaphankgo, na conversa com a amada, preocupa-se com aspectos concretos e particulares, atendo-se a detalhes, como a boca da amada, seus olhos. Kinnara, preocupada com o plano das idéias e polêmicas, ou seja, com o mundo da abstração, quer persuadir o Rei da aceitação do lado vencedor da polêmica. Aqui, mais uma vez, é possível notar a atitude ativa de Kinnara: ela seduz o Rei para que ele ceda a seus pedidos. Kalaphankgo, numa postura passiva, deixa-se seduzir, decretando correta a hipótese da troca de almas. O tema da troca de almas solicita a ambientação num mundo oriental, descrito no conto, sobretudo do hinduísmo, que, em certos momentos, crê na transmigração de almas. Kinnara, insatisfeita com as limitações que sua situação física lhe impõe, propõe que eles mesmos tentem trocar suas almas por seis meses. Kalaphangko, mais uma vez sucumbe às idéias da amada, aceitando a proposta e, após um beijo e certa magia, suas almas estão trocadas. É muito interessante que a troca de almas seja feita através de um beijo, pois no grego, "pneuma" significa tanto alma como sopro (vento).

Feita a troca, a conclusão é a de que "*Sião finalmente tinha um rei*". O corpo de Kalaphangko, agora de posse da alma viril de Kinnara, melhorou a administração do país e muito progresso pode ser percebido: "Feito isso [a troca das almas], cuidou Kalaphangko da fazenda pública, da justiça, do culto e do cerimonial. A nação começou a sentir o peso grosso, para falar como o excelso Camões, pois nada menos de onze contribuintes remissos foram

logo decapitados. Naturalmente os outros, preferindo a cabeça ao dinheiro, correram a pagar as taxas, e tudo se regularizou. A justiça e a legislação tiveram grandes melhoras. Construíram-se novos pagodes e a religião pareceu até ganhar outro impulso, desde que Kalaphangko, copiando as antigas artes espanholas, mandou queimar uma dúzia de pobres missionários cristãos que por lá andavam; ação que os bonzos da terra chamaram a pérola do reinado". Se no diálogo anterior, a ênfase estava na postura feminina do Rei em relação a Kinnara, este trecho revela as peculiaridades do registro da masculinidade, que fica mais interessante ao ser contraposta a uma citação de Freud, do texto sobre a feminilidade: "o fato de que as mulheres devem ser consideradas possuidoras de pouco senso de justiça sem dúvida se relaciona à predominância da inveja em sua vida mental; isso porque a exigência de justiça é uma fixação da inveja e estabelece a condição sob a qual uma pessoa pode por de lado a inveja. Também consideramos as mulheres mais débeis em seus interesses sociais e possuidoras de menor capacidade de sublimar as pulsões, do que os homens" [52] e, completando, diz Freud, em outro texto: "Além do mais, as mulheres logo se opõem à civilização e demonstram sua influência retardante e coibidora – as mesmas mulheres que, de início, estabeleceram os fundamentos da civilização pelas reivindicações de seu amor. As mulheres representam os interesses da família e da vida sexual. O trabalho de civilização tornou-se cada vez mais um assunto masculino, confrontando os homens com tarefas cada vez mais difíceis e compelindo-os a executarem sublimações instintivas de que as mulheres são pouco capazes"[53]. Claro que há enormes ressalvas a serem feitas a essas considerações freudianas, de certa maneira muito datadas, que não levam em conta, em absoluto, a situação social da mulher na época, mas que, de algum modo, indicam a materialidade, a

---

[52] FREUD, S. Feminilidade. In: *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise* (1933).
[53] FREUD, S. *Mal-estar na civilização* (1930) p. 190.

sensorialidade, a imanência absoluta ao corpo e ao mundo que caracteriza a feminilidade em oposição ao homem.

Já o corpo de Kinnara, com a alma feminina do rei, pode sentir as maravilhas da delicada vida feminina: "Kalaphangko espreguiçou-se todo nas curvas femininas de Kinnara". Por outro lado, o rei, na verdade a alma de Kinnara, sente-se tão bem naquele corpo másculo que não quer mais destrocar as almas, conforme fora acertado, e pensa em matar Kinnara, ou seja a alma de Kalaphangko:

"De noite, acabadas as festas, sussurrou-lhe ao ouvido a bela concubina:

-- Meu jovem guerreiro, paga-me as saudades que curti na ausência; diz-me que a melhor das festas é a tua meiga Kinnara.

Kalaphangko respondeu com um beijo.

-- Os teus beiços têm o frio da morte ou o desdém, suspirou ela.

Era verdade, o rei estava distraído e preocupado; meditava uma tragédia. Ia-se aproximando o termo do prazo em que deviam destrocar os corpos, e ele cuidava em iludir a cláusula, matando a linda siamesa".

Novamente, nessa citação, é possível perceber como o autor estabelece a relação amorosa entre homens e mulheres, passado o elan da paixão, tendo respaldo inclusive nas considerações freudianas: "Sua constante associação com outros homens e a dependência de seus relacionamentos com eles o alienam inclusive de seus deveres de marido e pai. Dessa maneira a mulher se descobre relegada a um segundo plano pelas exigências da civilização".[54]

---

[54] Idem, ibidem.

Mais ainda, vemos que o registro da virilidade está ligado à aniquilação e à violência, dando-se sob o signo de Tânatos.

Mas ocorre o imprevisto: Kinnara revela estar grávida e Kalaphangko sente-se incapaz de matar seu próprio filho, afinal para os homens os filhos podem ser considerados como a afirmação de sua virilidade, além da continuidade de sua linhagem. Por outro lado, Kinnara, ao revelar-se grávida, eleva ao máximo sua feminilidade, afirmando em Eros a chama da vida por meio da procriação. Desse modo, após os meses decorridos, as almas devem ser trocadas novamente, e os dois são capazes de experimentar a ambivalência da maternidade e da paternidade.

Apesar de antecipar concepções psicanaliticas, a visão machadiana não deixa de ter muito presente os ideais de feminilidade do século XIX, uma vez que a alma feminina do rei possui os atributos desse ideal: docilidade, passividade e, até mesmo, a frivolidade. Kinnara, que possui uma alma máscula, é bravia, corajosa, belicosa, ativa em todos os sentidos. Portanto, vemos que Machado também considera características femininas aquelas ligadas à noção de passividade e as masculinas, à de atividade. O que será novo em Machado é a possibilidade de essas características serem encontradas em corpos trocados, ou seja, um deslocamento de características que deixa implícita a noção de bissexualidade psíquica, a ponto de a conclusão do conto mostrar as personagens experimentando o estado da maternidade e paternidade. As duas personagens são almas "siamesas", não só por viverem no reino de Sião, mas precisamente por sua capacidade de se intercambiarem.

Boa parte das mulheres compostas por Machado, que escrevia principalmente para revistas femininas, trazem traços que estão de acordo com o ideal vigente na época e suas principais preocupações estão voltadas para o casamento – não só como realização de uma aspiração amorosa, mas também como meio de ascensão social e realização pessoal/social.

Ao mesmo tempo, as mulheres machadianas seduzem mais do que são seduzidas, querem escolher mais do que são escolhidas e pouco deixam transparecer seus instintos maternais – raras são as mães no universo feminino machadiano. O que na verdade essas mulheres parecem ansiar é a construção de seus próprios destinos, querendo achar um caminho seguro e que, invariavelmente, só se mostra possível se estivem em consonância com o sistema vigente. Essa postura das personagens femininas criadas por Machado revela a dicotomia que havia nesse momento entre uma demanda de uma nova sociedade que tentava surgir, burguesa, importada da Europa, que proclamava a todos como sujeitos de seus destinos, e a educação dada a essas mulheres, que deveriam se tornar esposas e mães; além de sua inserção numa sociedade tradicionalmente patriarcal. Portanto, ao longo deste trabalho veremos as diversas facetas que essas mulheres, apertadas nos corpinhos da moral burguesa e presas nas amarras de uma sociedade de ranço patriarcal, mas vazando uma sensualidade irrefreável, poderão assumir e o que nos interessará mais de perto não serão os momentos claros, mas os escuros dessa composição.

Alfredo Bosi, em um de seus estudos[55], mostra como vários personagens criados por Machado, homens e mulheres, pendem quase sempre para um "realismo utilitário", sufocando seus desejos mais íntimos para serem bem-sucedidos na vida: "a segunda natureza prevalece sobre a primeira". Se essa dinâmica é interessante na construção das personagens em geral, será mais ainda no caso das mulheres, que precisam lutar dentro de certos limites: o espaço privado. O ambiente limitado lhes oferece pouco para poderem, também dentro de uma nova lógica social que aos poucos se instala nos novos centros urbanos brasileiros, tornarem possível uma realização pessoal.

---

[55] BOSI, Alfredo. "A máscara e a fenda". In: *Op. cit.*, 1982.

Pensando ainda na bipartição vigente na época e explicitada no conto *As academias de Sião*, as mulheres machadianas trazem muito das características conferidas ao registro do masculino: ativas, dominam, de modo sub-reptício, o espaço que lhes é destinado – o privado, confundindo, embaralhando, criando ao seu redor uma "atmosfera de suspeita e engano"[56]. O discurso que envolve as personagens femininas é marcado quase sempre pela dissimulação, pelo afago que oculta o desprezo. No entanto, diferentemente de Kinnara, sem espaço não podem transfigurar-se em homens, a não ser nos raros casos das matriarcas. Muitas matriarcas são descritas por Machado, por exemplo a Mãe de Bentinho, ou mesmo D. Antônia, de *Casa Velha*. Essas viúvas exerceram o mando patriarcal quase com o mesmo vigor que os homens – fato que mostra como o regime de opressão da mulher devia-se não apenas ao sexo como também a fatores econômicos, sociais e políticos.[57] No entanto, a atuação dessas matriarcas não alterou o papel da mulher na sociedade patriarcal. As mulheres, mais do que os homens, deveriam encobrir o seu lado mais desejante como uma maneira de sobreviver socialmente. Desse modo, lutavam com as armas de que dispunham, capciosas, sedutoras, mas quase sempre recuam assim que pressentissem a ameaça de sua situação social já assegurada. Essas mulheres, quase todas, portanto, "búfalos com penas de cisne" lutavam por seu espaço, mesmo que dentro do restrito mundo privado que lhes é reservado. A questão da sedução tem, pois, neste contexto, um importante papel. Talvez esteja ai o encanto que vem despertando desde sempre, e que reside não no que elas trazem de oposto ao masculino, mas em sua proximidade, complementaridade.

---

[56] Idem, ibidem.

[57] ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 68.

CAPÍTULO 3

DESEJOS DESLOCADOS

Inúmeros estudos tratam da mulher do século XIX, sobretudo da 2ª metade, pois esse é o momento histórico em que a perspectiva de vida das mulheres se altera: o tempo da modernidade torna possível vislumbrar uma posição de sujeito, de indivíduo de corpo inteiro, futura cidadã. Em outras palavras, durante esse período, "*apesar da extrema codificação da vida cotidiana feminina, o campo de possibilidades se alarga e a aventura não esta longe*".[58] Mas, a princípio, os projetos de mudanças, numa mulher infantilizada por sua posição na família e na sociedade, só poderiam se realizar por duas vias: a do amor ou a do devaneio literário.

No início do século XIX, todas as mulheres compartilhavam da mesma destinação: ser esposa e mãe. Já no final desse século – época que nos interessa de perto – as mulheres parecem estar mais conscientes das transgressões e da diversidade de suas escolhas, o que propõe uma norma mais sutil: a que faz de cada história feminina um destino controlado.

Esse destino marcado foi fruto de uma enorme produção teórica entre os séculos XVIII e XIX que fixava o lugar dessa mulher conforme sua "natureza", ou seja, a partir de seu corpo e suas vicissitudes. Seu espaço social, de acordo com suas qualidades "naturais", seria o doméstico: a família e a maternidade – o mundo privado. A vida privada era regida por valores que visavam à segurança e à estabilidade e dos quais a mulher era o sustentáculo; já a vida pública era o espaço onde ocorria o *establishment* do homem burguês, produto da

[58] PERROT, Michelle. *História das mulheres*. v. 4. Porto:Afrontamento, 1995.

urbanização, da organização da vida pelos parâmetros da eficácia industrial, da moralidade burguesa.

O mundo moderno traz a necessidade, por parte do indivíduo, da elaboração de uma imagem de si mesmo, gerando maiores sofrimentos íntimos, pois cada um passa a ser o responsável por seu destino; cada um deve compreender o mundo por si e estabelecer-se nele por seus próprios esforços. Cada indivíduo torna-se único e solitário e sua sobrevivência dependerá do papel social que desempenha nesse novo mundo, concretizado pelo jogo de aparências, que ganha o estatuto de verdade. Ao mesmo tempo em que há um imenso campo de liberdade para suas conquistas, há o controle das convenções sociais que balizam seu comportamento, as atitudes de cada um num grupo. Peter Gay[59] considera esse momento como que dominado pelos impulsos e pela necessidade de controle. As constantes possibilidades de mudanças geram angústia frente ao desconhecido; e o controle é o mecanismo para deter essa angústia.

Nesse contexto, a fortaleza da vida privada constitui uma proteção contra a instabilidade econômica e a insegurança dos novos papéis que os sujeitos tinham que representar em público, mas principalmente é um refúgio onde as pessoas descansavam dessa pressão. Assim a nítida divisão de papéis entre homens e mulheres era quase uma necessidade psicológica dos indivíduos, para assim se fortalecerem para travar as batalhas requeridas pelos negócios e pela vida pública.

No Brasil, os fatos, em certa medida, não eram muito diferentes do que se passava na Europa, apesar de nossa sociedade ter características muito peculiares, já que as idéias do liberalismo europeu colidiam em cheio com os mecanismos sociais de uma sociedade ainda

---

[59] GAY, Peter. *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud*. v. 3 – O cultivo do ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

escravagista e fortemente marcada por relações de favor.[60] Até a 1ª metade do século XIX, havia uma rígida divisão da hierarquia social em duas classes: a superior, dos senhores de terra; e uma inferior, dividida entre pequenos empregados, escravos entre outros. Com o progresso da urbanização, sobretudo no Rio de Janeiro durante o Segundo Reinado, uma terceira classe intermediária surge, composta por comerciantes, burocratas, jornalistas, artistas: "*a expansão das forças produtivas e transformações que levam ao aparecimento de novos setores sociais mais específicos e diferenciados, acompanhados de declínio de outros setores. A estratificação social representada principalmente pelo predomínio do binômio senhor-escravo é cada vez mais diluída pelo aparecimento de outros grupos socio-econômicos mais complexos*".[61] Para se estabeleceram na nova sociedade, mais competitiva e na qual o que se aparenta vale mais do que o que se é, esses novos profissionais importam os ideais e valores europeus em vigor nesse momento. No entanto, como já comentamos anteriormente, essa sociedade que se aspira burguesa ainda é permeada pelo ranço patriarcal: as vidas privadas e públicas regem-se pelas mesmas regras, marcadas fortemente pela ideologia do favor. A segurança da vida privada, muitas vezes, é abalada pelas arbitrariedades do senhor patriarcal que ali reina, inquestionável. Somente com a urbanização da 2ª metade do século, esse poder de mando dos senhores começa a ter que ser balizado pelas instituições que se fortalecem.

As mulheres até então tinham um papel absolutamente secundário, não participando, nessa sociedade patriarcal, da vida pública, eram mais um dos bens dos senhores de terra. Raramente saiam de casa, suas vidas eram confinadas ao espaço doméstico. Com a nova configuração social, cujo início no Brasil se deu com a chegada de D. João VI, além de

---

[60] Cf. Obras já citadas de Roberto Schwarz.

cuidarem do lar e procriarem, exigia-se dessas mulheres mais um papel: também precisavam saber receber, representar o marido publicamente, incentivando e colaborando para seu sucesso. O clássico exemplo dessa situação é Sofia de *Quincas Borba*, que chega aos limites da sedução de outros homens para favorecer os negócios do marido. A introdução do hábito português dos salões propicia uma vida social movimentada por festas, bailes, concertos, reuniões. Além disso, a urbanização da cidade carioca – o Passeio Público, iluminação a gás – favorecem uma vida social que rompia os grilhões da esfera doméstica.

Como não havia antecedentes suficientes que servissem de modelo a essas mulheres, elas se voltam para a literatura que, tanto na Europa quanto no Brasil, era uma fonte de identificações para esse sujeito moderno, cujas alienações típicas são as ilusões do eu, a fantasia de ser outro, experiência de novas aventuras, suprindo, enfim, as necessidades simbólicas desse novo sujeito, constituindo uma espécie de "compensação sublimatória", sobretudo para as mulheres que não encontravam espaço na esfera da vida pública.[62] Mais ainda, a literatura produzida nessa época abriu espaço para a emergência de falas que contêm o recalcado para essas mulheres, configurando-se como uma fuga, mas que, se fosse completamente assumida, poderia configurar uma fatalidade.

A mulher da elite, grande consumidora de romances, passa a ser valorizada por criar um público leitor suficientemente numeroso para alterar o equilíbrio do mercado. As obras eram escritas, em sua maioria, por homens para mulheres e eram atravessadas por aspirações que povoavam o imaginário das mulheres dessa época, tentando dar uma resposta imaginária

---

[61] CARONE, Edgar. *A república velha I – instituições e classes sociais (1889-1930)*. São Paulo: Bertrand Brasil, 1988, p. 147.
[62] KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

aos anseios reprimidos de grande parte delas, sobretudo às da classe média: anseios de viver a seu modo a "grande aventura burguesa".[63]

Como dissemos anteriormente, as mulheres viviam as contradições da época: por um lado, também eram seduzidas pelos ideais de autonomia do sujeito moderno; por outro, eram prisioneiras das determinações ditas próprias de sua natureza. Para conter seus desejos, havia um discurso perfeitamente arquitetado elaborado por homens e ao qual se submetiam – até certo ponto. O violento recalcamento do desejo feminino colaborou em muito para criar o mito do mistério feminino: "os homens pressentiam a magnitude das forças que a educação recalcou".[64] Para poder ser o sustentáculo do lar estável e seguro, os desejos femininos deveriam ser controlados – sua natureza deveria ser *domesticada*. Valores como recato, pudor, vergonha não são inatos às mulheres e deveriam ser cuidadosamente cultivados para servirem de freio a seus desejos. Diante da impossibilidade de barrar o que foi reprimido ou recalcado, uma certa sintomatologia – real ou imaginária – ressurge, inquietante, perturbando a ordem a que essas mulheres deveriam ser submetidas.

Machado escreveu dois contos interessantes que tratam de perto dessas questões. Em "Capítulo do chapéus" discorre sobre um desejo reprimido que reaparece, deslocado, mas incomodando a jovem Mariana. Ela e Sofia, sua amiga, são as duas mulheres que representam os dois mundos que colidiam no Brasil da segunda metade do século XIX. Já em outro conto, "A desejada das gentes", o desejo recalcado, transfigura-se em sintoma, transformando Quintília em mais uma histérica que o discurso do final do século XIX produziu.

---

[63] Idem, ibidem.
[64] Idem, ibidem.

"CAPÍTULO DOS CHAPÉUS": GRILHÕES TRINCADOS

"Qual a causa de tamanho alvoroço? Um simples chapéu, leve, não deselegante, um chapéu baixo".

Se "As academias de Sião", fala, de modo escancarado, sobre a mulher, a posição feminina e a feminilidade em relação ao masculino, num distante reino do Sião, o conto "Capítulo dos chapéus" aborda os mesmos temas mas na sociedade carioca do Segundo Reinado. Este interessante conto põe a nu a posição da mulher na nova sociedade que se forma no Brasil dessa segunda metade do século XIX, por meio de uma prosa irônica, mas que não deixa de revelar um tom trágico, por meio de uma tarde na vida da pacata Mariana.

O entrecho simples de uma briga entre marido e mulher por causa de um chapéu revela um pouco sobre a feminilidade em uma sociedade patriarcal: a violência doméstica, as estreitas opções de vida, o controle necessário da mulher.

A história do conto é simples: Mariana, "esposa do bacharel Conrado Seabra", pede ao marido que troque o chapéu que costuma usar todos os dias. O marido, diante não de um pedido mas da teima da esposa, acha absurda sua atitude e responde-lhe ironicamente, humilhando-a. Conrado desconhece o fato de a solicitação de Mariana ter origem em uma colocação feita pela pai dela: "De noite, encontrando a filha sozinha, abriu-lhe o coração, pintou-lhe o chapéu mais baixo como a abominação das abominações e instou com ela para que o fizesse desterrar".

Humilhada, repleta de despeito, Mariana resolve espairecer, indo visitar uma amiga, Sofia – "alta, forte, muito senhora de si". Num ato de fraqueza, confessa a Sofia o motivo de sua visita e a amiga a convence a irem juntas passear na Rua do Ouvidor. No entanto, o passeio revela-se perturbador e Mariana, angustiada, anseia por voltar para a segurança do seu lar. Ao chegar em casa, porém, o marido comprou um chapéu novo e Mariana, ainda assustada, pede-lhe que volte a usar o chapéu de sempre.

Duas mulheres, dois mundos

O conto é dominado pelas figuras de duas mulheres: Mariana e Sofia. Personalidades opostas, elas representam dois mundos diferentes, mas próximos entre si, presentes na nova configuração da realidade brasileira da segunda metade do século XIX. Mariana é a mulher infantilizada e alienada num ambiente doméstico; sua vida resume-se a casa e seus objetos: "Móveis, cortinas, ornatos suprimiam-lhe os filhos; tinha-lhes um amor de mãe; e tal era a concordância da pessoa com o meio que ela saboreava os trastes na posição ocupada, as cortinas com as dobras do costume, e assim o resto". Sua caracterização evidencia o quanto está de acordo com os ideais de feminilidade de um mundo marcado pela figura do patriarca: "era uma criatura *passiva*, *meiga*, de uma *plasticidade de encomenda*, capaz de usa com a mesma divina indiferença tanto um diadema régio como uma touca" (grifos meus). Ou seja, é uma criatura feita de clichês que servem para reafirmar o oposto, a virilidade masculina. Sua vida estreita, concorda com suas leituras: "Os hábitos mentais seguiam a mesma uniformidade. Mariana dispunha de mui poucas noções, e nunca lera senão os mesmos livros:

-- a *Moreninha* de Macedo, sete vezes; *Ivanhoé* e o *Pirata* de Walter Scott, dez vezes; e *Mot de l'enigme*, de Madame Craven, onze vezes". A leitura, no século XIX, aparece, para muitas mulheres, como uma oportunidade de elas, que viviam em um ambiente limitado, serem uma "outra", mas só no âmbito do imaginário. Além disso, a leitura proporcionava um certo tempo liberado das tarefas domésticas, era uma espécie de compensação de suas frustrações, abrindo vias fantasiosas de gratificação. Desse modo, vemos que a leitura tinha um certo caráter de transgressão, primeiro, pelo fato de a leitora, imersa na leitura, não cumprir seu papel de mãe e esposa; segundo, porque o imaginário romanesco convocava as mulheres a se lançarem em trajetórias individuais de liberdade e aventura, de conquistas. Um exemplo clássico desse "perder-se pela leitura" é indiscutivelmente *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. O comportamento da protagonista, Emma, justificava por que havia um controle rígido sobre o que as moças liam no final do século XIX. Mas se a literatura instigava as mulheres a viverem de acordo com os ideais da nova sociedade, elas estavam limitadas pelas convenções sociais e pela vida doméstica, o que criava uma contradição, que, por sua vez, não deixaria de gerar sintomas, e de constituir uma forma de alienação. Mas tudo isso não era possível para Mariana, já que suas leituras não a instigavam a ocupar um novo papel: a de sujeito de seu próprio desejo. As suas leituras traziam valores conservadores e a sua ligação com eles é endossada pela repetição: o número de vezes que lia cada obra é bastante significativo. Mariana lê mais a obra que se distancia de sua realidade.

Em oposição à sua figura, há Sofia, uma mulher da nova sociedade: independente, resoluta, seus limites vão além da vida doméstica, estendendo-se para a rua: "Sofia, prática daqueles mares, transpunha, rasgava ou contornava as gentes com muita perícia e tranqüilidade". Mais ainda, Sofia era "honesta, mas namoradeira: o termo é cru e não há tempo de compor um mais brando. Namorava a torto e a direito, por necessidade natural, um

costume de solteira". A relação das duas mulheres com os maridos segue esse caráter de oposição. Sofia domina o marido "Olhe eu cá vivo, muito bem com o meu Ricardo; temos muita harmonia. Não lhe peço coisa que ele não faça logo; mesmo quando não tem vontade nenhuma, basta que eu feche a cara, obedece logo. Não era ele que teimaria assim por causa de um chapéu! Pois não! Onde iria ele parar! Mudava de chapéu, quer quisesse, quer não". Sofia possui certa consciência de seu desejo e aproveita-se do fato de ser objeto de desejo dos outros homens: sai para ser vista, seu olhar se desloca incessantemente para capturar o olhar do outro, numa postura ativa: "Muitos eram os olhos que a fitavam quando ela ia à câmara, mas os do tal secretário tinham uma expressão mais especial, mais cálida e súplice. Entende-se, pois, que ela não o recebeu de supetão; pode mesmo entender-se que o procurou curiosa". Sofia encarna o novo papel da mulher: a vida social é muito importante e o que vale é ver e ser vista. Nesse contexto, o olhar do outro é fundamental para a afirmação do sujeito.[65]

Ainda, a escolha do nome dessa personagem (Sofia = sabedoria) poderia insinuar certa simpatia do autor com sua figura. Além disso, sua imagem relembra uma outra personagem com o mesmo nome – repetição rara na obra machadiana: a Sofia de *Quincas Borba*.[66] Ambas encarnam a mulher em seu novo papel: o de "sedutoras sociais".

Sem dúvida, a mulher nessa sociedade é dependente do marido – mesmo as Sofias. No entanto, há uma ligeira diferença nas relações e que transparece na denominação dos maridos:

---

[65] Essa necessidade do "olhar do outro" como fator constitutivo do sujeito aparece de modo escancarado em "O espelho". Neste conto, cujo subtítulo é "esboço de uma nova teoria da alma humana", fica mais do que evidente o quanto o que é exterior interioriza-se e o quanto o sujeito, por conseqüência, se constitui a partir do outro. Portanto, nesta história, a importância do espelho repousa na condensação do olhar do outro, que se transforma para o protagonista, Jacobina, no olhar de si mesmo.

[66] "Capítulo dos chapéus" é anterior a *Quincas Borba*, tendo sido publicado em agosto-setembro de1883, em *A estação; Quincas Borba* foi publicado em 1891. Mariana também é um nome que se repete na obra machadiana, mas não com a mesma caracterização como acontece nas duas Sofias, que possuem inúmeros traços em comum: "Inúmeras são as passagens de *Quincas Borba* que documentam este prazer de Sofia de ser vista e admirada.". STEIN, Ingrid. *Op. cit.*, p.96.

Mariana é simplesmente a esposa, mas o seu marido é apresentado pelo nome e sobrenome: Conrado Seabra. Já o marido de Sofia, que também não é apresentada pelo sobrenome, é apresentado simplesmente como "Ricardo".

Conrado subjuga a mulher, Mariana, com sua força e autoridade de patriarca: "Conrado riscou um fósforo, acendeu o cigarro, e fez-lhe um gesto de gracejo, para desconversar; mas a mulher teimou. A teima, a princípio frouxa e súplice, tornou-se logo imperiosa e áspera" /.../ "e porque era autoritário e voluntarioso, a teima veio irritá-lo profundamente" /.../ "Mariana quis levantar-se duas vezes, ele obrigou-a a ficar, a primeira pegando-lhe levemente no pulso, a segunda subjugando-a com o olhar"./.../ "Mariana mordia o lábio, sem dizer mais nada; pegou de uma faca, e entrou a bater com ela devagarzinho para fazer alguma coisa; mas nem isso mesmo consentiu o marido, que lhe tirou a faca delicadamente". Mariana acredita que os excessos do marido devem-se ao seu próprio modo de ser: "E relembrava os anos, pensava na docilidade dos seus modos, na aquiescência a todas as vontades do marido, e perguntava a si mesma se não seria essa justamente a causa do excesso daquela manhã".[67] Essa súbita consciência, que teve origem no comentário que seu pai fez acerca do chapéu de seu marido, mais as palavras da amiga Sofia, instigam-na a encampar uma verdadeira "rebelião de Eva": "o contato com a amiga dava-lhe um prurido de independência e vontade. /.../ Pois sim, iria, estava cansada de viver cativa".

Há no conto uma evidente separação entre o mundo masculino e o feminino. Os homens saem para trabalhar, possuem cargos, debatem na Câmara. Conrado humilha a mulher utilizando-se de um discurso que ele sabia que não estava ao alcance dela: "O princípio metafísico é este: -- o chapéu é a integração do homem, um prolongamento da cabeça, um

[67] A complacência feminina caracterizada, muitas vezes, como "resignação" será abordada mais adiante, na análise de "Missa do galo".

complemento decretado ab eterno; ninguém o pode trocar sem mutilação. É uma questão profunda que ainda não ocorreu a ninguém. Os sábios têm estudado tudo desde o astro até o verme, ou, para exemplificar bibliograficamente, desde Laplace... Você nunca leu Laplace? Desde Laplace e a *Mecânica Celeste* até Darwin e o seu curioso livro das Minhocas, e, entretanto, não se lembraram ainda de parar diante do chapéu e estudá-lo por todos os lados". O discurso, marcado pela ironia, coloca a mulher em seu lugar, delimitado sobretudo pela educação que recebia; pois, para a mulher, na sociedade brasileira da segunda metade do século XIX, "bastava o aprendizado de conhecimentos condizentes com o seu futuro papel de mãe e esposa, devendo ser consideradas as 'matérias' que as tornassem aptas a circular em sociedade: rudimentos de uma língua estrangeira, música, dança, canto".[68]

Em um ambiente restrito, uma simples volta pela Rua do Ouvidor poderia representar uma saída daquela situação de dependência absoluta do marido: "Na rua do Ouvidor acontecem galanteios da classe alta, que pode ou não levar ao adultério 'de verdade'.[69] Conforme iam as duas a caminho do passeio, Sofia ia acrescentando temperos à crise conjugal de Mariana: "Disse-lhe que, embora difícil, ainda era tempo de libertar-se. E ensinava-lhe um método para subtrair-se à tirania". Sofia desejava-lhe "restituir-lhe a posse de si mesma"; mas Mariana não se adequava às propostas da amiga e sim ao seu mundo caseiro, doméstico.

Esse caráter uniforme e monótono de Mariana faz parte de muitas outras personagens descritas por Machado. Lembremo-nos de Clara de "Trina e Uma", ou mesmo da protagonista de "D. Benedita", ambas imersas em suas rotinas domésticas, sem muita capacidade de mudança ou decisão. Por isso, mesmo que haja o desejo de mudar a situação, de rebelar-se frente à tirania do marido (Mariana ia cantando dentro do coração a marselhesa do

---

[68] STEIN, Ingrid. *Op. cit.* p. 24.

matrimônio), ele não é possível de ser concretizado. Há um certo estigma pela própria natureza da personagem: "A uniformidade a placidez, que eram o fundo do seu caráter e da sua vida, receberam daquela agitação os repelões do costume". Mas essa explicação, que também aparece na caracterização de Sofia (cuja natureza era ser "namoradeira"), não é suficiente para dar conta de todos os detalhes que se espalham pelo conto. É possível perceber, pelas imagens que se acumulam no decorrer da narrativa, elementos que atuam fortemente em Mariana, forçando uma repressão sobre os sentimentos que pouco a pouco brotam de seu interior, conforme ela e Sofia vão passeando pela cidade.

O sexo deslocado

Num nível manifesto do conto, o embate entre Mariana e Conrado parece simplesmente uma cisma pela esposa questionar, pela primeira vez, o chapéu usado pelo marido. Mas num nível latente, verificamos que ela atingiu em cheio o ponto nevrálgico do patriarca: sua virilidade. Freud sugere a decodificação do chapéu em *A Interpretação dos sonhos* como uma das insígnias da virilidade.[70] E a partir dessa decodificação, todo o conto assume outro significado. Diz o marido, num discurso marcado pela ironia: "o chapéu é a integração do homem, um prolongamento da cabeça, um complemento decretado ab eterno; *ninguém o pode trocar sem mutilação.* É uma questão tão profunda que ainda não ocorreu a

---

[69] GLEDSON, John. "Introdução". In: *Rio de Assis: imagens machadianas do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999, p.15.

ninguém. /.../ Pode ser até que nem mesmo o chapéu seja complemento do homem, mas o homem do chapéu..."(grifo meu). Por essa afirmação é possível até mesmo intuir uma ponta de um complexo de castração evidente: e esse temor, mais o questionamento de sua virilidade suscitou em Conrado uma reação violenta com relação ao pedido da mulher.[71]

Já Mariana somente questionou o marido a partir da observação de seu pai, o que *também indicia* certo núcleo inconsciente edipiano. Talvez a ausência da maternidade, deslocada por sua vez para os móveis, cortinas, objetos da casa, seja um índice de que Mariana ainda não amadureceu de todo o seu percurso frente a sua sexualidade. Vive num mundo à parte, protegida pelo ambiente doméstico. No entanto, o mundo lá fora já se oferece a ela pelas frestas de uma janela: "Uma das três janelas, por exemplo, que davam para a rua vivia sempre meio aberta; nunca era outra". Por essa fresta ela vê o marido ir embora após a discussão sobre seu chapéu: "chegou à janela meio aberta, viu ainda o marido, na rua, à espera do bonde, de costas para casa, com o eterno e torpíssimo chapéu na cabeça. Mariana sentiu-se tomada de ódio contra essa peça ridícula; não compreendia como pudera suportá-la por tantos anos". Repentinamente, Mariana é tomada por ódio ao sexo masculino: "sentiu crescer-lhe o ódio contra a raça masculina". Frente aos chapéus espalhados pelo conto, Mariana percebe sua fraqueza, sua "falta": a mulher como aquele privado do falo. Como que para protegê-la

---

[70] Freud ilustra como o chapéu adequa-se metonimicamente ao órgão sexual masculino: "Sem dúvida o chapéu era um órgão genital masculino, com sua parte central erguida e as duas partes laterais pendentes". In: *A interpretação dos sonhos* (1900).

[71] Numa analogia entre esse conto e "O espelho", Gilda de Mello e Souza escreve: "A alma exterior de Conrado, em 'Capítulo dos chapéus', é um chapéu simples, que ele usa na vizinhança e para ir ao escritório e Mariana deseja substituir por outro, mais convencional. Conrado não quer ceder ao capricho da mulher e argumenta que a escolha de um chapéu não é uma ação indiferente, mas 'obedece a um determinismo obscuro', um princípio metafísico./../ Em 'Capítulo dos Chapéus' a luta se trava entre duas almas, ambas exteriores: a que Conrado escolhera para si, obedecendo um determinismo obscuro, e a que a mulher lhe quer atribuir a todo o custo. Melhor dizendo a luta se trava entre dois chapéus, 'um simples, leve, não deselegante, um chapéu baixo' e o chapéu 'alto, preto, grave, presidencial', que Mariana sonha ver um dia na cabeça do marido". In: "Macedo, Alencar, Machado e as roupas". *Novos Estudos CEBRAP*, n. 41, março 1995, p. 114.

desse mundo povoado de chapéus, a imagem da janela repete-se por várias vezes ao longo do conto. Ainda na casa de Sofia, Mariana: "levantava-se, sentava-se, ia à janela, à espera da amiga. /.../ Uma das vezes que foi à *janela*, viu passar um rapaz a cavalo. /.../ Mariana notou-lhe esses dois defeitos; mas achou que o chapéu resgatava-os; não que fosse um chapéu alto; era baixo, mas próprio do aparelho eqüestre". E aqui está a questão a respeito dos chapéus: o de seu marido era baixo e os homens públicos usavam chapéus altos.

Mais adiante já na rua do Ouvidor, no consultório do dentista, Mariana refugia-se novamente na janela: "Mariana não achou entre elas uma só cara conhecida, e para fugir a exame das pessoas estranhas, foi para a janela. Da janela podia gozar a rua, sem atropelo".

Sofia caracteriza-se por uma atitude masculina, adotando uma postura ativa, subjugando inclusive seu marido e sendo marcada pelas insígnias do masculino, apesar de trazer, ao mesmo tempo, uma feminilidade pulsante: "Realmente estava bonita. Já sabemos que era alta. O chapéu aumentava-lhe o ar senhoril; e um diabo de vestido de seda preta, arredondava-lhe as formas do busto, fazia-a ainda mais vistosa". Sofia subjuga sobretudo a amiga e mais duas imagens evidenciam esse controle, novamente associando Sofia ao elemento masculino – o gavião: "A pomba discutindo com o gavião"; "a rola estava livre do gavião". Certamente Mariana também portava um chapéu, mas em nenhum momento do conto isso é mencionado. Somente os *outros* usam chapéus – fato que a perturba demais.

A presença maciça do masculino está por toda a volta de Mariana, sufocando-a. Esse sufocamento é literal, já que a palavra "chapéu" aparece incontáveis vezes no decorrer do conto. Quase hilária, a repetição marca um universo angustioso.

Ainda defronte à janela, no consultório do dentista, Mariana e Sofia observam a rua, juntas: "Alguns chapéus masculinos, parados, começaram a fitá-las; outros, passando, faziam a mesma coisa. Mariana aborreceu-se da insistência; mas, notando que fitavam principalmente

a amiga, dissolveu-se-lhe o tédio numa espécie de inveja. Sofia, entretanto, contava-lhe a história de alguns chapéus, – ou, mais corretamente, as aventuras. Um deles merecia os pensamentos de Fulana. /.../ Mariana ouvia aturdida". O atordoamento de Mariana deve-se a um universo pontilhado por chapéus – metonímia dos homens e metáfora do sexo. O problema maior de Mariana é imaginar-se objeto de desejo desses chapéus; pois quando assim o percebe, é tomada pelo pudor, como atitude reativa ao pensamento sexualizado por que é tomada: "Mariana fitou pensativa o chapéu denunciado. Havia agora mais três, de igual porte e graça, e provavelmente os quatro falavam delas, e falavam bem. Mariana enrubesceu muito, voltou a cabeça para o outro lado, tornou à primeira atitude e afinal entrou".

A situação se agrava quando entra no consultório do dentista um ex-namorado seu, cujo nome não poderia ser mais significativo: Sr. Viçoso. O rapaz leva a narrativa para a sátira total dessa moça. Ele "tinha na mão um chapéu novo, alto, preto, grave, presidencial, administrativo, um chapéu adequado à pessoa e às ambições". A presença do namorado causa-lhe mais confusão: "Tão confusa ficou, tão desorientada com a presença de um homem que conhecera em especiais circunstâncias, e a quem não vira desde 1877, que não pôde reparar em nada". Na verdade, movida pelo ódio ao marido que usava um chapéu baixo, sendo desmerecido inclusive por seu pai por causa disso, Mariana motiva-se a sair com a amiga já para tentar uma ruptura com o tipo de casamento que a cerceava. Mas ao deparar-se com uma sexualidade pululante nas ruas, assusta-se – talvez mesmo com os próprios desejos que as situações poderiam suscitar nela. Daí o temor e o mal-estar de se posicionar como objeto de desejo de outros homens.

Cada vez mais, Mariana se sente oprimida, denúncia da angústia que marca a força de grande repressão. O namorado e Sofia passam a conversar sobre o mundo mundano da corte e Mariana, enfastiada novamente socorre-se indo à janela, mas dessa vez: "duas ou três vezes

chegou a levantar-se ir à janela, mas os chapéus eram tantos e tão curiosos, que ela voltava a sentar-se". Aos poucos, a janela não mais a protege, tornando-se permeável ao mundo de fora.

Com a idéia de Sofia de ir à câmara dos deputados, a situação piora de vez. Um ambiente repleto de homens faz Mariana "dilacerar-se". Sua angústia cresce pouco a pouco: "O rumor das saias chamou a atenção de uns vinte deputados, que restavam, escutando um discurso de orçamento".

Quando finalmente chega a sua casa, sente-se livre. Se Sofia queria "restituir-lhe a posse de si mesma", somente quando entra em sua casa é que isso ocorre de fato a Mariana: "Chegou finalmente; entrou no jardim, respirou. /.../ Depois de uma manhã inteira de perturbação e variedade, a monotonia trazia-lhe um grande bem, e nunca lhe pareceu tão deliciosa". Assim que ela entra em casa, um vaso fora do lugar é imediatamente mandado para o lugar de sempre. "Tudo o mais estava em ordem, a sala de entrada, a de visitas, a de jantar, os seus quartos, tudo" .

Quando o marido chega em casa, ela o observa mas, desta vez, através de uma vidraça – índice de segurança reforçada: "Mariana foi à vidraça, e espiou". Se a janela já a deixava à margem das coisas, a vidraça estabelece uma ruptura maior e indicia a alienação completa do seu próprio desejo. De repente, um choque: ele mudara o chapéu, mas "não, não podia ser esse chapéu. /.../ E que não fosse o mais próprio, era o de longos anos; era o que quadrava à fisionomia do marido..." O ambiente familiar precisa ser restabelecido: é o que lhe protege, daí o novo pedido: "escuta uma coisa, respondeu ela com uma carícia divina, bota fora esse; antes o outro".

Pedagogia do feminino

A experiência com Sofia é levada ao limite por Mariana, até que também aprende as regras para se sair bem de uma situação que pode levá-la ao ridículo social. A possibilidade da indiscrição da amiga lhe deu um calafrio e ela quer assegurar-se de que ela não comentaria nada com ninguém, de que a sua história não se misturaria a tantas outras "histórias de chapéus masculinos e femininos" contadas por Sofia. Para isso, a adulação é um caminho: "a indiscrição da amiga era certa; tinha-lhe ouvido uma porção de histórias de chapéus masculinos e femininos, coisa mais grave do que uma simples briga de casados. Mariana sentiu necessidade de lisonjeá-la, e cobriu a sua impaciência e zanga com uma máscara de docilidade hipócrita. Começou a sorrir também, a fazer algumas observações, a respeito de um ou outro deputado, e assim chegaram ao fim do discurso e da sessão"; "Eram quatro horas dadas. – Toca a recolher, disse Sofia; e, Mariana concordou que sim, mas sem impaciência, e ambas tornaram a subir a rua do Ouvidor". Certamente, Sofia é muito mais consciente de seu papel social e mesmo de seu próprio desejo do que Mariana; no entanto, com a curta convivência com a amiga, Mariana pode não ter tido a consciência necessária para compreender o desejo que a habita, mas percebeu que a possibilidade de virar alvo de comentários maldosos poderia ser pior.

Há um percurso, no conto, de sentimentos que tumultuam Mariana. No início, sua revolta calca-se no fato de o marido não ter compreendido o seu pedido – era preciso vingar-se de um jogo cruel no qual ela era a parte fraca: o despeito "lhe dera forças para um vôo audaz". A culpa de ter sofrido essa humilhação inicial era sua: ela era moleirona. Por isso,

fazia-se necessário mudar, conquistar sua liberdade. Mas seu intento falhou: sua saída só lhe causou mal-estar e angústia. Diante de tal confusão: "tudo era culpa do marido. Se ele não teimasse e não caçoasse com ela, ainda em cima, não aconteceria nada. E Mariana pensando assim, jurava tirar uma desforra".

No entanto, aos poucos, a dúvida vai penetrando em seu espírito: "Certamente que as ironias dele [do marido] foram cruéis; mas, em suma, era a primeira vez que ela lhe batera o pé, e, naturalmente, a novidade irritou-o". Até que, no final da história, tudo mudou: "Achou que, bem pesadas as coisas, a principal culpa era dela. Que diabo de teima por causa de um chapéu, que o marido usara há tantos anos?". A culpa segue uma trajetória circular: no início, ainda em sua casa, Mariana assume a própria culpa, por ser "moleirona"; ao sair para a rua, o culpa desloca-se para a figura do marido; por fim, quando retorna a sua casa, Mariana volta a reconhecer a culpa como sua.

O desejo de Mariana também segue um caminho: no início o chapéu, deslocado do objeto real para o imaginário, dá vôo aos fantasmas que ainda habitam Mariana – e é a figura do pai, limite incestuoso da afetividade feminina, que incita esses fantasmas a saírem pelas frestas da janela. Por fim, conforme a angústia vai se tornando quase que insuportável, a ponto de ela ir perdendo o controle de sua situação e podendo colocar em risco sua imagem pública, Mariana volta a se fechar. Os recursos repressivos entram em ação; ela se torna senhora de si, entra no mesmo jogo da amiga e inverte a situação inicial, assumindo uma culpa que assegura a manutenção da cômoda situação do familiar. Com isso, a moça volta a enquadrar-se nos limites convencionais da feminilidade, resguardando o marido e a si mesma de uma reviravolta perigosa, por trazer em si o novo, o ainda estranho.

"A DESEJADA DAS GENTES": UMA HISTÓRIA DA RECUSA

"Chame-lhe mostro, se quer, mas acrescente divino"

No século XIX, como vimos até aqui, a mulher continuava a ocupar uma posição subalterna na sociedade. Seu universo restrito ao âmbito doméstico lhe proporcionava poucas opções de satisfação – fossem sociais, sexuais ou mesmo sublimatórias. Seu objetivo primeiro era o casamento e o final, a maternidade. Ou seja, pouco restava às mulheres, cujo destino, traçado por um discurso elaborado por homens, não era necessariamente aceito de modo cândido. A possibilidade de um grito de revolta respaldou-se numa sintomatologia bem particular para ser ouvido, trazendo à tona a insatisfação de mulheres reprimidas, represadas. A histeria foi a expressão (possível) dessas mulheres "num período em que os ideais tradicionais de feminilidade (ideais produzidos a partir das necessidades da nova ordem familiar burguesa) entravam em profundo desacordo com as recentes aspirações de algo mais"[72]. Em Viena, ao se deparar com o sofrimento das mulheres deslocadas, pelas injunções da modernidade, de seu lugar no discurso tradicional sobre a feminilidade, Freud, ao iniciar sua clínica, ouviu as histéricas, abrindo as portas da psicanálise. O esclarecimento da etiologia da histeria é paralelo às principais descobertas da psicanálise: inconsciente, fantasia, recalque, identificação, entre outras. Apesar de ser bem circunscrita pela cultura, a histeria não se conteve no mundo europeu; no Brasil, Machado, cujo olhar arguto o levou a perceber detalhes de funcionamento da sociedade carioca do final do século XIX, chamou a atenção, nas

entrelinhas de seu discurso, para as necessidades e direitos da vida afetivo-sexual de suas leitoras. Desse modo, as "idéias fora do lugar" percebidas por Machado se estendem também a um certo desgaste entre os anseios das mulheres e o permitido pela sociedade. Daí a histeria ter sido uma solução de compromisso, por parte das mulheres, entre antigas posições, modalidades já estabelecidas do gozo feminino e novos anseios que traziam consigo angústias típicas do retorno do recalcado.

Tudo isso parecer ser o resultado do fato de o século XIX ter-se revestido de um certo puritanismo em relação às mulheres. Por constituir o Outro de um discurso que tentava encaixá-las em um molde repressor, a mulher foi vista e entendida como um ser da natureza, que necessitava ser dominada. O desejo irrepresável da mulher levou os homens a verem o sexo feminino como um "continente negro", evocado pelo próprio Freud, como algo incompreensível, misterioso, assustador.

Ainda, talvez pelo grito de socorro ecoar nos mais diversos ambientes, o século XIX debruçou-se sobre as questões do feminino, sendo um período rico em personagens femininos, apesar de serem retratados por homens.[73] Machado também, em diversos contos, corrobora a visão de sua época sobre as mulheres na fala de seus narradores. As mulheres nunca aparecem nos contos de Machado como portadoras de voz: são fruto de um olhar masculino, encarnando o papel que lhes cabe numa sociedade patriarcal, ou seja, são reflexo de olhar do outro, sendo esse outro um homem.

Quintília é o foco da conversa entre dois homens, protagonizando o papel que lhe confere o título do conto: ela é a "desejada das gentes". O título também nos indica que a mulher é objeto não só das conversas mas também da libido dos homens. Mais ainda, o verbo

---

[72] Cf. KEHL, Maria Rita. *Op. cit.*

desejar, colocado na sua forma de particípio, não só adjetiva a mulher mas também lhe dá um caráter de passividade frente à situação que se abre no decorrer do conto – o que será um engano, pois Quintília, apesar de toda a patologia é quem comanda a ação dos homens que a cercam: é objeto, indubitavelmente; mas também atua como sujeito. A passividade está presente em sua incapacidade de reconhecer seu próprio desejo, enclausurando-a numa sintomatologia que lhe engessará toda a possibilidade de realização como mulher. Quintília é uma personagem que movimenta também pulsões de morte à sua volta. Talvez reaproveitando o título deste conto e inspirado pelas características da protagonista, Manuel Bandeira, utiliza-o mas num sentido inverso: "A indesejada das gentes". Ao analisar esse poema de Bandeira, Davi Arrigucci Jr.[74] indica a origem da expressão: "A fórmula batida é 'o desejado das gentes', registrada por Moraes, em sua acepção corrente para designar Cristo. Na Bíblia se acha também a expressão "desejado das nações", para o Messias, assim chamado em várias passagens (do *Deuteronômio*, dos *Salmos* e de *Isaías*). Machado desloca a expressão que indica "o salvador" para uma figura feminina, que insiste em resguardar sua virgindade.

A história é narrada em *flashback* por um protagonista-narrador, que nos é apresentado como "conselheiro", a um outro homem, provavelmente um conhecido seu. Muitos anos já se passaram desde a época do narrado, conforme indicam os cabelos grisalhos do narrador, cuja história se confunde com a moça, pois fora ele um de seus apaixonados e sua narrativa será fruto de suas lembranças particulares, nas quais se misturam a imaginação do poeta e o desejo do homem: "Todas essas caras que aí passam são outras, mas falam-me daquele tempo, como se fossem as mesmas de outrora; é a lira que ressoa, e a imaginação faz o resto". A história se confunde com ficção; quem narra conta o que viu, viveu, o que testemunhou e também o que

---

[73] Raras são as autoras desse período, sendo talvez as mais famosas, no campo da prosa, as irmãs Brönte.

imaginou, o que desejou. Portanto, o narrador já indicia, logo de início que o leitor deve ser prudente em sua leitura, pois as palavras que lê são fruto da imaginação: a matéria narrada esta revestida de um sentido imaginário que, na verdade, faz parte da vida.

A história contada pelo conselheiro será a de sua paixão por Quintília e as peculiaridades desse relacionamento. Mulher bela, rica e elegante, Quintília pertencia à "primeira roda" da sociedade fluminense, sendo uma exceção desde sua apresentação, pois não só não aparentava a idade que tinha mas também fazia questão de alardear isso, contrariando o desejo de toda moça ser conhecida como mais nova do que realmente era: "Trinta anos. Não os parecia, nem era nenhuma inimiga que lhe dava essa idade. Ela própria confessava e até com afetação. Ao contrário, uma de suas amigas afirmava que Quintília não passava dos vinte e sete; mas como ambas tinham nascido no mesmo dia, dizia isso para diminuir-se a si própria". Era alta e magra e, ao contrário de heroínas românticas, não aparentava trazer nenhum segredo: "tinha os olhos, como eu então dizia, que pareciam cortados da capa da última noite, mas apesar de noturnos, sem mistérios nem abismos". O mistério que move a narrativa reside no celibato da moça que era motivo de especulações das mais diversas por parte dos membros da sociedade da época. Quintília vai contra a ordem vigente, pois se o objetivo de toda moça deveria ser casar-se e ser mãe e não permanecer solteira, como compreender o desperdício de pretendentes de sua parte: "e todos pasmavam do celibato da moça que lhes parecia sem explicação". Machado, como dissemos anteriormente, escrevia para e sobre mulheres. Portanto, boa parte de seus contos publicados em revistas femininas, ou mesmo em jornais da época,[75] gira em torno do tema do casamento. Se o casamento é, sobretudo no século XIX, um objetivo a ser almejado pelas mulheres,

---

[74] *Humildade, paixão e morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 264.
[75] "A desejada das gentes" foi publicado em 15 de julho de 1886 na *Gazeta de Notícias*.

permanecer solteira implicava um desprestígio e a entrega definitiva dos sonhos de *status* e vantagens sociais: casar-se representava uma função fundamental na vida da mulher. Se uma moça ficasse solteira lhe restariam poucas opções: viver solitária, caso tivesse dinheiro suficiente para se manter; o desmerecido trabalho no magistério, ou mesmo, para classes mais baixas, o trabalho de costura. Mais ainda, o casamento oferecia uma real – e única, para a mulher – possibilidade de ascensão social.

Um lugar comum nos contos, e na obra de Machado como um todo, é a quase impossibilidade de coadunar amor e interesse nas relações de matrimônio. As mulheres machadianas dão preferência para o *status* social, pois, assim como os homens retratados, elas também têm junto ao seu desejo uma ambição marcada. Vemos, assim, que o percurso do desejo na ambição feminina passará, necessariamente, pelo relacionamento das mulheres com os homens. No entanto, trata-se do Brasil oitocentista e, portanto, de relações marcadamente patriarcais, restando pouquíssimas opções para as mulheres, restringidas por imposições sociais, mais fortes do que um discurso que as cerceava: o discurso natural.

No entanto, o conto vai além do simples tema do casamento, que não parece ser o objetivo principal da protagonista da história, elencando inúmeras razões pelas quais alguém poderia protelar tal "anseio de toda moça". A heroína já goza de uma posição social privilegiada, não vendo o casamento como um degrau possível de ascensão social. Por outro lado, Quintília representa a mulher de difícil conquista, uma "fortaleza inexpugnável", suscitando inclusive uma aposta entre o narrador e um amigo, um tal Nóbrega: ambos queriam saber quem conseguiria romper o celibato da moça e subjugá-la: "Pois lembrou-me uma coisa: vamos tentar o assalto à fortaleza? Que perdemos com isso? Nada; ou ela nos põe na rua, e já podemos esperá-lo, ou aceita um de nós, e tanto melhor para o outro que verá o amigo feliz". De algum modo, a aposta revela as disputas narcísicas possíveis de ocorrer entre

homens, tão comuns na vida e na literatura. Os homens nas suas disputas pelos objetos sexuais disponíveis, sempre encontram maneiras para pavonearem–se uns diante dos outros: "Combatamos pela nossa Quintília, minha ou tua, provavelmente minha porque sou mais bonito que tu". O que começou como simples brincadeira, tomou outras proporções e ambos acabaram se apaixonando pela moça: "Não tínhamos contado com ela, que nos enfeitiçou a ambos, violentamente". Por fim, a amizade entre os dois acabou-se de vez, sobretudo quando Nóbrega recebeu uma negativa de Quintília: "daí a pouco tempo, ou por desengano verbal que ela lhe desse, ou por desespero de vencer, Nóbrega deixou-me só em campo. Arranjou uma nomeação de juiz municipal lá para os sertões da Bahia, onde definhou e morreu antes de acabar o quatriênio". Assim, Nóbrega, como tantos outros pretendentes, ao se deparar com as negativas da moça, afastou-se, mas o narrador, apresentando uma incomum persistência, permanece ao lado da moça, tentando conquistá-la.

Possível patologia

Os contos de Machado vão sempre além de sua estrutura superficial, levando-nos ao âmbito da suspeita e do engano, criando outros planos cujas análises são sempre mais instigantes. "A desejada das gentes" não é diferente: numa primeira leitura, o que mais chama a atenção é o entrecho simples: uma moça bonita e rica que dispensa candidatos a marido por, aparentemente, aversão a relações físicas.

Antes, porém, de chegar à conclusão da aversão "puramente física" ao matrimônio, o narrador levanta uma possibilidade de relação entre Quintília e o tio que surge a partir de uma

fofoca "um dizia que era promessa até ver se engordava primeiro; outro que estava esperando a segunda mocidade do tio para casar com ele". Mas o fato é que Quintília mostrava lealdade ao velho, havendo entre os dois uma relação de estranha cumplicidade. Ao ser pedida em casamento pelo conselheiro, Quintília declarou que "nada faria sem consultar o tio, e o tio aconselhou a recusa, coisa que ela sabia de antemão. O bom velho não gostava nunca da visita de homens, com receio de que a sobrinha escolhesse algum e casasse. Estava tão acostumado a trazê-la ao pé de si, como uma muleta da velha alma aleijada, que temia perdê-la inteiramente." Apesar dessas aproximações que nos levam a achar aí uma possível causa para as recusas dos pretendentes, veremos que essa não é a explicação esperada, pois em determinado momento do conto, o tio morre, mas nem por isso Quintília cede ao casamento, pondo fim às suas "isenções sistemáticas". Claro que, no entanto, há na relação entre Quintília e o tio peculiaridades que não podem ser descartadas.

A aversão física ao casamento respalda-se também na visão que a moça nutre do amor: "Foi então que estudei muito; escutando as suas leituras vi que os livros puramente amorosos achava-os incompreensíveis e, se as paixões aí eram violentas, largava-os com tédio. Não falava assim por ignorante; tinha notícia vaga das paixões, e assistira a algumas alheias". A repulsa de Quintília vai até mesmo à representação convencional das paixões mais arrebatadoras, banalizadas nos entrechos amorosos. Negando sua sexualidade, valorizando um amor totalmente platônico, essa moça apresenta-se extremamente sedutora, e sua atitude nos leva a crer que quer ser adorada por todos e de forma absoluta: "Muitos vinham ali tomar um cálix de esperanças, e iam cear a outra parte. Ela não favorecia a um mais que a outro; mas era lhana, graciosa e tinha essa espécie de olhos derramados que não foram feitos para homens ciumentos". Já o seduzido é levado a idealizar cada vez mais seu objeto amoroso,

entregando-se completamente a uma paixão impossível de ser concretizada, já que o desejo da moça busca manter-se insatisfeito.

Essa sintomatologia tão escancarada nos levaria facilmente a diagnosticar Quintília como uma histérica modelar. Longe está a tentação de diagnosticar a personagem como pessoa; é sim uma tentativa de uma leitura psicanalítica da personagem Quintília, um ser ficcional – que inclusive não nos oferece uma história de vida completa, com dados de sua infância, ou mesmo sua presença num divã, para que pudéssemos acompanhar suas associações livres, essenciais a uma análise. Nada sabemos da possível perda dos pais, quais seriam suas recordações, ou mesmo fantasias, já que Quintília não tem voz: sua história, como a de tantas outras mulheres da sociedade brasileira do século XIX, é narrada por um Outro. Mas a leitura dessa personagem nos possibilita perceber traços que nos levarão a pensar algumas idéias freudianas, tão bem encarnadas por essa personagem, sem, no entanto, esquecer dos motivos sociais que impulsionam a criação ficcional.

A histérica, de acordo com as observações freudianas, é mestre em manter o admirador em permanente suspensão, arma ao redor de sua presa uma rede que o leva a submeter-se sempre, passando a buscar, nas situações do dia-a-dia, evidências que confirmem o quanto é amado, exatamente como lemos no conto: "...Iludido, a princípio, porque no meio de tantas candidaturas malogradas, Quintília preferia-me a todos os outros homens e conversava comigo mais largamente e mais intimamente, a tal ponto que chegou a correr que nos casávamos"; "Não se falou em nada; ao princípio, custou-me muito parecer o que era dantes; depois o demônio da esperança veio pousar outra vez no meu coração; e, sem nada exprimir, cuidei que um dia, um dia tarde, ela viesse a casar comigo". Mais ainda, o seduzido é subjugado quase que inteiramente: "Ainda assim, não sabe o que me custou; custaria menos uma batalha, e juro-lhe que não nasci para guerras. Mas aquela mulher magrinha e delicada

impunha-se-me, como nenhuma outra, antes e depois...". O jogo de sedução arquitetado leva a histérica a se apresentar como alguém que pode oferecer um amor nunca vivido pelo outro, marcado por uma inocência que aumenta o desejo. Esse jogo de sedução está, geralmente, pautado nos atributos físicos da sedutora, que parecem não sofrer a corrosão do tempo:

"Quando conheci Quintília... Que idade pensa que teria, quando a conheci?

-- Se foi em 1855...

-- Em 1855...

-- Devia ter vinte anos.

-- Tinha trinta.

-- Trinta?

-- Trinta anos."

A sedução escancarada, no entanto, não favorece a satisfação do desejo que deve permanecer insatisfeito; e, se o seduzido ousar ir um pouco mais adiante em algum momento, é rapidamente repudiado: "Foi essa fase de nossa vida a mis serena para mim, salvo um incidente curto, um diplomata austríaco ou não sei que, rapagão, elegante, ruivo, olhos grandes e atrativos, e fidalgo ainda por cima. Quintília mostrou-se-lhe tão graciosa, que ele cuidou estar aceito, e tratou de ir adiante. Creio que algum gesto meu, inconsciente, ou então um pouco da percepção fina que o céu lhe dera, levou depressa o desengano à legação austriaca".

Por outro lado, o fato de a percebermos como alguém que porta uma sintomatologia típica do período descrito no conto, leva-nos a pensar a história como um fenômeno não de todo raro percebido pelo autor. Mais ainda, questões de caráter psicológico estavam em voga

na segunda metade do século XIX e Machado, sempre bem sintonizado às idéias de seu tempo, explicita algumas delas em alguns textos, particularmente em "O lapso", "A causa secreta" e "O alienista".[76]

Quintília ecoa a história de muitas outras mulheres da classe alta da sociedade fluminense, cujo único objetivo de vida era o casamento e a maternidade. A negação desse destino a leva a ser notada como um caso *sui generis*.

A pressão a sua volta cresce na medida em que o rapaz não arreda o cerco, estando sempre ao seu lado, mesmo recebendo negativas aos pedidos de casamento. Estranhamente, Quintília também não o afasta como fizera a tantos outros; pelo contrário, pede sua amizade: "Casar para quê? Era melhor que ficássemos amigos como dantes. /.../ Quintília refletiu um instante; depois insistiu nas relações de amizade; disse que, posto que mais moço que ela, tinha a gravidade de um homem mais velho, e inspirava-lhe confiança como nenhum outro". E aqui está um dos índices do apego entre os dois, e também o de Quintilia pelo tio. A presença masculina forte e segura – assim como provavelmente lhe fora o tio – sugere alguém que pode lhe dizer algo sobre o enigma da origem e do processo de seu desejo. A histérica, por compreender-se privada do falo, vê na presença masculino uma possibilidade de entender os seus próprios questionamentos a respeito de sua trajetória edípica; há uma supervalorização do masculino pois significa o poder, aquele que tem algo que lhe falta. Aos poucos, os pontos de identificação entre os dois fortalecem os laços, aproximando-os ainda mais, sobretudo quando o narrador perde o pai e Quintília o tio: "Quintilia levou-me a padecer, compreendeu o duplo motivo, e, segundo me disse depois, estimou a coincidência do golpe, uma vez que

[76] "Machado sempre foi um autor interessado em prospectar as paixões dos homens, em dissecar-lhes as intimidades, em levantar questões e em torná-las públicas através da voz de seus personagens – principalmente a loucura e a histeria, não as do manicômio, mas as do caseiro e do cotidiano da burguesia novecentista do Rio de Janeiro". (In: FREITAS, Luiz Alberto Pinheiro de. *Op. cit.* p.54).

tínhamos de o receber sem falta e tão breve". À medida que a amizade entre Quintília e o narrador os aproxima cada vez mais, a ponto de propiciar boatos sobre seu casamento, a moça finalmente adoece. Seu mal, que não parece recente, afeta uma área de sustentação do corpo, do físico: a espinha:

"—De que moléstia padecia?

-- Da espinha. Os médicos diziam que a moléstia não era talvez recente, e ia tocando o ponto melindroso./.../ Nunca vi depois criatura mais enérgica diante da iminente catástrofe; estava então de uma magreza transparente, quase fluida".

Pouco a pouco, o instrumento de sedução vai se evaporando frente a uma moléstia que a levará à morte. A certeza da morte, a leva a ceder finalmente: "Uma vez, certa que morria, ordenou o que prometera a si mesma.

-- Casou com o senhor, aposto?

-- Não me relembre essa triste cerimônia; ou antes, deixe-me relembrá-la, porque me traz algum alento do passado. Não aceitou recusas nem pedidos meus; casou comigo à beira da morte".

A doença da "espinha" indica uma paralisia das pernas, ou pelo menos, uma impossibilidade de se mover de um determinado lugar – e só lhe restaria, assim, a morte, que representa o repouso, ao contrário do desejo, que implica movimento.

A doença provocou uma degeneração de seu corpo, instrumento não só de sedução como possível fonte de prazer. O casamento pode, então, ocorrer pois a possibilidade de efetivação por meio de uma união sexual dos corpos inexiste. Quintília cessa de ser objeto do desejo do outro e, desse modo, cala o seu próprio.

Uma questão prática

Uma obra literária é também um produto social, e muito a este respeito já foi evidenciado por toda a obra machadiana, sobretudo como as questões do favor e do interesse pontilham seu texto.[77]

O caso da moça vai se tornando interessante tanto quanto a teimosia do narrador que parece totalmente enfeitiçado pela sua amada. Como tantos outros, ele a considera "divina" e a deseja com todas as forças.

O destino dos dois se cruza na medida em que os pontos em comum avolumam-se em sua relação. Ao tomar conhecimento de Quintília, um dia no teatro, assistindo a uma peça intitulada *Os Puritanos*, o narrador ouve uma série de comentários maliciosos a respeito da moça: "trivialidades que me aborreceram muito, e da parte dos que confessavam tê-la cortejado ou amado, achei que era uma grosseria sem nome". O fato de o narrador ter tomado conhecimento da moça num intervalo da ópera de Bellini também nos revela alguns dados do caráter de Quintília, ou dessa estranha história: tentar ser um sectário, que tenta romper com uma situação já estabelecida, terminando por se degenerar num rigorismo excessivo – esse enredo da peça, que trata também da recusa sexual, ecoa na história da própria Quintília. O

[77] Tanto Roberto Schwarz como John Gledson já mostraram em suas obras, já aqui citadas, como as questões histórico-sociais permeiam os textos machadianos.

próprio nome da protagonista reforça esse caráter de irredutibilidade, uma vez que "quintílio" significa a "preparação do antimônio em pó".[78]

De qualquer modo, o movimento do narrador em relação a moça, tão cheio de galanteria e bons sentimentos entra em contradição com a atitude que segue, pois ao comentar o episódio com seu amigo Nóbrega, resolvem fazer a aposta, já comentada anteriormente, movidos não somente pela beleza de Quintília, mas por outro motivo, menos ilustre -- seu dinheiro: "Nóbrega acrescentou que não era só a beleza dela que a fazia atraente. Note que ele tinha a presunção de ser espírito prático, mas era principalmente um sonhador que vivia lendo e construindo aparelhos sociais e políticos. Segundo ele os tais rapazes do teatro evitavam falar dos bens da moça, que eram um dos feitiços dela, e uma das causas prováveis da desconsolação de uns e dos sarcasmos de todos. E dizia-me: -- Escuta, nem *divinizar* o dinheiro, nem também bani-lo; não vamos crer que ele dá tudo, mas reconheçamos que dá alguma coisa e até muita coisa" (grifo meu). O assunto do dinheiro, que deu início a toda a história não é mais mencionado no decorrer do conto, mas ficou registrado; e é impossível não ser lembrado quando do casamento *in extremis* entre os dois. Mais ainda, lembremo-nos do mesmo adjetivo utilizado no final da narração: "Não sei o que dirá sua fisiologia. A minha, que é de profano, crê que aquela moça tinha ao casamento uma aversão puramente física. Casou meio defunta, às portas do nada. Chame-lhe monstro, se quer, mas acrescente *divino*". (grifo meu). Com certeza o dinheiro da moça foi herdado pelo Conselheiro, uma questão muito prática para ele. Ou seja, há o entrecho amoroso, mas que não pode ser separado da questão econômica, como em várias outras histórias machadianas. Ainda tão interessante é a

[78] Antimônio é o elemento branco-azulável, sem ductibilidade, nem maleabilidade; é um metal. No entanto, o nome de Quintília parece relacionar-se também com a fonte bíblica, mencionada anteriormente.

inversão que há entre os dois homens: o amigo, que se dizia "prático", morre de amor; e o narrador, que se coloca como um apaixonado, herdou a fortuna da moça.

A morte do tio da moça e do pai do narrador os aproxima ainda mais: "a morte do tio lembrou-me a de meu pai e a dor que senti foi quase a mesma". A aproximação enche o narrador de esperanças, acreditando que finalmente a tragédia abria o campo à declaração: "assim o cri e dispus a minha vida para desposá-la". A palavra pareceu-me um convite matrimonial, dois meses depois cuidei em pedi-la em casamento". Percebemos que o casamento entre os dois é indiciado por duas mortes: a do tio da moça e a do pai do rapaz. É um indício do que resultaria sua própria relação.

Frente às negativas e sempre movido pela esperança: "que é uma planta daninha, que me comeu o lugar de outras plantas melhores", o narrador foi insistindo, permanecendo sempre ao lado da moça, até que, por fim, após sua doença eles finalmente se casam *in extremis*. Desse modo, a relação entre os dois vai se construindo a partir das insígnias do negativo: a esperança não é colocada como algo positivo, mas o seu oposto; e o casamento que indicaria o início de uma nova vida também é marcado pela presença da morte.

Por um lado, a teimosia do narrador parece ligar-se ao título do conto. O dinheiro parece justificar o título mais do que a patologia que assola a moça: desejada das gentes pelo dinheiro. O dinheiro pode assumir inúmeros significados numa cadeia simbólica, podendo indicar, metaforicamente, neste caso a satisfação sexual negada por Quintília a si mesma e ao noivo. Por outro lado, sem dúvida, há uma coadunação entre a possível patologia de Quintília e alguma fixação do próprio narrador. Por algum motivo, a que não temos acesso, ele também mantém o seu desejo em suspenso, atrelando-se a moça. Ao considerar a moça "divina", também a coloca num patamar inatingível, havendo uma complementaridade em seus desejos. O conto não responde a nenhuma pergunta sobre os motivos das recusas de Quintília, tudo são

hipóteses. Mas isso não é importante pois o enigma nunca desvendado está de acordo com o que Walter Benjamin fala sobre a verdadeira narrativa ao comentar o episódio, em Heródoto, do rei Psamenita: "Pareceu-me com aquelas sementes que durante milênios jaziam hermeticamente fechadas nas câmeras das pirâmides, conservando até os nossos dias o poder germinativo"[79].

[79] BENJAMIN, Walter. "O narrador". In: *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril, 1975 (Col. Os Pensadores).

CAPÍTULO 4

ECOS DA SEDUÇÃO

Um objetivo almejado pela maior parte das mulheres do século XIX era o casamento, visto como uma maneira de ascender e ser aceita socialmente. Casar-se, como vimos anteriormente, representava uma função fundamental na vida da mulher, cuja finalidade era quase sempre a maternidade. Se ficasse solteira lhe restariam poucas opções: solitária, com medo de trabalhar no magistério, como costureira, ficar encostada na casa de algum parente. Todas as opções que restavam equivaliam a uma desvalorização social. Ao ser perseguido a qualquer custo, o casamento não fazia par com o amor e a ausência desse binômio poderia redundar em adultério.

Na verdade, o casamento trazia poucas mudanças na vida cotidiana das mulheres, sobretudo no que se refere à sua independência pessoal, desenvolvimento ou realização como indivíduo. As mulheres passavam, na verdade, das mãos do pai para as do marido. No entanto, a possibilidade de ficar solteira traria, como já vimos, inconvenientes ainda maiores, fazendo do casamento um ideal a ser perseguido e conquistado, podendo representar, portanto, para as mulheres, a única possibilidade de ascensão social ou uma forma de manutenção de um *status* adquirido.

Entretanto, a situação criada por um casamento errado causava inúmeros transtornos para a mulher que, de acordo com as convenções da época, deveria *resignar-se* frente às situações surgidas, permanecendo quieta. Afinal, uma separação seria por demais

constrangedora, pois todo o reconhecimento social da mulher estava ligado ao elemento masculino, o marido.

Desse modo, o adultério sendo uma possível, mas arriscada, maneira de fugir do tédio de um casamento sem atrativos, era um tema presente na literatura romântica e realista. Machado sabendo que o adultério, a traição, enfim, a honradez da mulher era um assunto quente na época, não só no Brasil do século XIX mas em muitas sociedades, não poderia deixar de ter esse tema também presente em boa parte de seus romances e contos.

O interessante é a maneira como Machado encara o adultério, destoando do romance europeu que via o adultério muito ligado à idéia de pecado, criando a necessidade da punição, como vemos, por exemplo, nos clássicos *Madame Bovary* e *Anna Karenina*. A literatura européia parece utilizar-se das descrições de adultério como uma maneira de mostrar à sociedade burguesa que esse seria um artifício que levaria à aniquilação social da mulher. Já para Machado, o importante é refletir a atitude da sociedade brasileira, e, nesse sentido, o papel da religião sobre o tema acaba sendo menos importante. Socialmente, o homem traía e nada acontecia com ele enquanto que a mulher poderia sofrer punições terríveis. O desfecho de alguns de seus contos revela como uma aventura fora do casamento, apesar de ser uma fantasia alimentada, não era um risco a que a mulher se expunha com facilidade, pois, se descoberta, estaria socialmente liquidada: para a mulher é necessário defender a reputação feminina de qualquer coisa que pudesse ser vista como mácula. As mulheres machadianas, de modo geral, querem aliar "amor e consideração pública", o que nem sempre é possível. Nesse caso, a consideração pública tem primazia. Nas palavras de Alfredo Bosi: "*daí o adultério a meias, jamais inteiramente assumido, aparecer como saída recorrente. Confessá-lo seria*

perder tudo quanto já se obteve".[80] Em outras palavras, as mulheres machadianas regem-se pela moral vigente. Mais ainda, a argúcia dessas mulheres reside em seu aprendizado sobre como deviam se mover dentro dos limites das conveniências, enquadrando-se, assim, na cultura que lhes está destinada pelo sistema. Portanto, há um deslocamento do triângulo amoroso desenhado pela escola romântica: foco não está na relação entre o herói, a heroína e o outro, mas deixa vir à tona os interesses de posição, prestígio e dinheiro.[81]

De qualquer forma, o adultério se concretiza por meio de ardis de sedução que podem ser atuados por homens e mulheres. No caso das mulheres do século XIX, a sedução surge, num contexto de repressão, como uma das poucas maneiras de ela, a mulher, através de si, seu corpo, sua aparência, utilizar-se da possibilidade de influir em seu próprio destino. Para tanto, a vestimenta, o corpo servem como arma de captura do olhar do outro, uma vez que a sedução se ordena no campo do olhar. Ou seja, essa captura do olhar tem como finalidade retirá-lo de uma visão desinteressada e anônima de forma a fixá-lo numa visão dirigida. Nesse sentido, inscreve-se no campo do planejamento, da racionalidade, típico de certas mulheres machadianas.

Dois contos de Machado são uma espécie de variação sobre o mesmo tema: "Uns braços" e "Missa do galo".[82] Ambos os contos, pequenos tratados sobre a sedução feminina, tratam do encantamento de jovens por mulheres mais velhas e casadas que, por sua vez, também parecem se sentir atraídas pelos rapazes. Em ambos os textos há um certo ardor abafado, um controle da situação, repleta de reticências, pausas e silêncios reveladores da presença do desejo recalcado. Ambos foram produzidos pelo chamado "Machado maduro" (2ª fase) e sua diferença fundamental está no foco narrativo. "Uns braços" apresenta-se por meio

---

[80] BOSI, Alfredo *Op. cit.*, 1999, p. 26

[81] Cf. BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1989.

de um narrador de 3ª pessoa, apesar do discurso indireto livre, que nos dá "certo" acesso aos pensamentos e intenções das personagens. Já "Missa do galo" é fruto das memórias do Sr. Nogueira, que narra sua aventura juvenil alguns anos depois de ter acontecido, ou seja, todo o conto é narrado a partir de seu ponto de vista, criando uma ambigüidade ainda maior do que a presente em "Uns braços".

A sedução descrita nos dois contos reside na consciência corporal dessas duas mulheres – D. Conceição e D. Severina, já maduras, que vivem com homens que mal as reconhecem como seres desejantes – e como estabelecem um jogo ambíguo e fascinante de captura. A sedução encenada por essas mulheres as faz protagonistas de suas histórias, uma vez que o jogo de sedução constitui uma rara oportunidade de elas se oporem à figura do homem como poder, numa sociedade marcadamente patriarcal. Mais ainda, a violência do mundo dos homens não se estende ao domínio exercido pelas mulheres, uma vez que a captura do outro se faz pelo charme, pelo encantamento – objetivo final do ato de sedução.

O jogo erótico dessas mulheres se fará pela "falta", ou seja, pela ambigüidade da falta como ausência/presença que constitui o movente da experiência erótica. A feminilidade é um traço que se inscreve no registro da falta e do vazio, estando assim no âmago da experiência do desejo. Em "Uns braços", é o desnudamento dos braços de D. Severina que suscitará as fantasias do rapaz Inácio e seu ocultamento selará o fim do jogo erótico. Em "Missa do galo", é a ambientação que cria a impressão de que o objeto do desejo do Sr. Nogueira, ainda rapaz, – D. Conceição – é indizível ou obscuro.

Nas análises que se seguem procurarei vislumbrar os meandros desse jogo e como ele revela os desejos das personagens envolvidas.

---

[82] Cfr. MEYER, Augusto. A sensualidade na obra de Machado de Assis. In: *Op. cit.*, pp.213-218.

"UNS BRAÇOS": PARÊNTESIS DO DESEJO

"Os braços de D. Severina fechavam-lhe um parêntesis
no meio do longo e fastidioso período da vida que levava,
e essa oração intercalada trazia uma idéia original e profunda,
inventada pelo céu unicamente para ele".

Como vimos anteriormente, apesar de a feminilidade estar associada, via de regra, à passividade, percebemos até aqui que esta característica não esta associada exclusivamente à mulher, mas a registros psíquicos presentes em homens e mulheres. Numa sociedade repressora, como a brasileira da segunda metade do século XIX, a "atividade" na mulher está presente sobretudo nos atos de sedução, momento em que o desejo se desvela e há a intenção de capturar o olhar do outro, provocando também o seu desejo. Sobre esse tema, o conto "Uns braços", publicado primeiramente na *Gazeta de Notícias*, em 05/11/1885, e mais tarde republicado em *Várias Histórias*, leva-nos a vislumbrar os meandros da sedução e como se constróem as variações sujeito e objeto em relação ao desejo. Num primeiro olhar, o conto evoca o tema do rapaz mais novo, enlaçado pelos ardis de sedução de uma mulher mais velha, sequiosa por uma aventura romântica ou por um pouco de atenção, tal qual observaremos, por exemplo, em "Missa do galo". No entanto, para um olhar mais detido, o que se oferece é um universo mais rico, mais sutil, repleto de meandros, que é o do desejo interdito, da verdade do

sonho oposta aos enganos da consciência vigilante, enfim, tudo o que ultrapassa o entendimento imediato, consciente, dos fatos.

"Uns braços" narra a história de Inácio, um rapaz de quinze anos, que vai trabalhar com Borges, um solicitador. A escolha do trabalho foi feita pelo pai do rapaz, um barbeiro, que tinha esperança de vê-lo no foro "porque lhe parecia que os procuradores de causas ganhavam muito". Inácio passa, então, a morar na casa de Borges, convivendo com sua família, composta unicamente por D. Severina, "uma mulher de vinte e sete anos floridos e sólidos", com quem Borges "vivia maritalmente, há anos". Este fato não era estranho, mesmo numa sociedade conservadora como a fluminense, já que no Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX, a grande maioria das mulheres da classe pobre não contraía casamento formal[83]; mas vale ressaltar que a menção do fato circunscreve as personagens a uma determinada classe social. As primeiras semanas arrastavam-se com dificuldade para o rapaz; a saudade da mãe e das irmãs enchia-lhe os dias e, naquele ambiente dominado pela figura de Borges, os braços de D. Severina apresentaram-se como "as suas tendas de repouso": o rapaz se apaixonou pela mulher do patrão.

A paixão de Inácio vincula-se metonimicamente aos braços de D. Severina: "Nunca ele pôs os olhos nos braços de D. Severina que se não esquecesse de si e de tudo". No entanto, o narrador alerta que isso ocorria por culpa da própria D. Severina: "também a culpa era antes de D. Severina em trazê-los assim nus, constantemente. Usava mangas curtas em todos os vestidos de casa, meio palmo abaixo do ombro; dali em diante ficavam-lhe os braços

à mostra". Conforme o costume da época não era permitido às mulheres usarem mangas curtas durante o dia: "*um tal contraste entre a severidade do vestido do dia e a surpresa do traje da noite reforçava, sobremodo, o ritmo erótico, o jogo de entregas parciais de que a mulher lançara mão para, sem ofender a moral burguesa de guardar as aparências, oferecer-se ao mesmo tempo a uma quantidade de homens*" [84]. As mulheres do século dezenove chamavam a atenção para seus encantos anatômicos por meio de um jogo de esconde-esconde, que evidenciava a reticência e o disfarce, transformando-as em objetos de desejo e cobiça – maneira socialmente aceita e encontrada para conquistar um marido. D. Severina, apesar de seu nome (severo = severina), parece subverter esse jogo das convenções que ditava a severidade do traje do dia (regras de decência), usando vestidos de mangas curtas mesmo durante o dia. No entanto, o narrador tenta justificar essa atitude: "mas é justo explicar que ela não os trazia assim por faceira, se não porque já gastara todos os vestidos de mangas compridas". A explicação, a princípio, não parece muito plausível, pois o solicitador não demonstra ter problemas econômicos, inclusive empregando funcionários, como Inácio. Portanto, se os vestidos acabaram, por que não comprar novos? A explicação do narrador ganha, assim, um profundo toque de ironia, marca típica do narrador machadiano. Mais do que isso, a questão ficará no ar até o final do conto, quando, finalmente, um xale servirá para cobrir os braços de D. Severina, marcando o interdito.

---

[83] "Embora o casamento para a classe dominante fosse a única via legitimada de união entre um homem e uma mulher, constituindo-se para a última no ideal mais elevado de realização, era proporcionalmente pequeno o número de pessoas casadas em relação ao total da população. O fato é que no seio dos populares, o casamento formal não preponderava./.../ O alto custo das despesas matrimoniais era um dos fatores que levavam as camadas mais pobres da população a viver em regime de concubinato". In: D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: *História das mulheres no Brasil* . Mary Del Priori (org.). São Paulo: Contexto, 1997.

[84] SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove.* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 93-94.

Por todo o conto, o narrador, onisciente de 3ª pessoa, surgirá para introduzir o espaço do não-dito; enunciando algo mais do que sabem as personagens, criando uma possibilidade crítica; criando, na verdade, um percurso narrativo repleto de sutilezas, abrindo ambigüidades que dialogam entre si. A leitura do conto caminha num auscultar outra e mais outra significação, sugerida pela ironia fina e implacável desse narrador. As ambigüidades narrativas vão se introduzindo e minando a compreensão completa do conto, restando sempre uma zona de sombra, impossível de ser alcançada, observada completamente: é o terreno do desejo em que se moverão as personagens. Se Inácio ainda é moço e seu desejo aflora de modo claro, o de D. Severina, talvez por ser mais velha, talvez mais exposta às convenções sociais de que se faz devedora para sobreviver, é mais do que nunca camuflado, repleto de disfarces, apoiando-se ora em uma desculpa, ora em outras veleidades que servem e justificam seus atos: "E mirou-o lentamente, fartou-se de vê-lo, com a cabeça inclinada, o braço caído; mas, ao mesmo tempo que o achava criança, achava-o bonito, muito mais bonito que acordado, e uma dessas idéias corrigia ou corrompia a outra".

A leitura atenta para as ambigüidades do conto nos mostra que o enredo de "Uns braços" não gira em torno do tema da paixão, mas em torno do seu necessário ocultamento.[85] Inácio oculta a paixão por D. Severina, e nem ela nem o marido devem sabê-lo. D. Severina, por sua vez, não deve revelar o que suspeita nem a Inácio, nem ao marido. A esse jogo de ocultamento pertence também o narrador, que se utiliza, por vezes, do estilo indireto livre, favorecendo a idéia de que as ações e as personagens contam a história por si mesmas. Entretanto, notamos que esse narrador possui total domínio de sua narrativa, uma onisciência afirmada através de inúmeros recursos: *flashback*, antecipações, marcações temporais bem

---

[85] Essa noção de "ocultamento" foi trabalhada por Cleusa Pinheiro Passos como o "não-saber", noção que trabalharemos a seguir. Cf: As armadilhas do Saber, In: *IDE* – São Paulo (28), 1996, pp. 30-39.

precisas, jogos retóricos etc., que enredam o leitor num jogo de velar e desvelar. Ou seja, mesmo insinuando o outro lado das atitudes das personagens, o narrador sempre deixa um ponto no escuro, encoberto, instigando um leitor mais atento. Mais do que isso, esses ardilosos recursos, que sempre escondem algo, giram em torno da "unidade de efeito", descrita por E. A. Poe; ou seja, quem escreve o conto deve ter noções precisas de suas intenções, por meio do completo domínio de seus materiais narrativos. Vários elementos estão dispersos pelo conto, mas no final dão o sentimento de totalidade necessário a esse tipo de composição, criando um movimento interno de significação.[86]

Desde o princípio do conto, é evidenciada a posição social que Inácio ocupa dentro da casa, seja pela descrição de suas roupas: "tudo isso posto sobre um corpo não destituído de graça, *ainda que mal vestido*"(grifo meu); seja pela de seus aposentos: "retirou-se para o seu quarto nos *fundos da casa /.../* e estirava-se na rede (*não tinha ali outra cama*)" (grifos meus). O desnível social apresentado no conto se estende aos pares, cuja paixão se rende ao primado da hierarquia econômica sobre *as "veleidades do afeto e sobre os pactos efêmeros que o ardor da paixão propicia"*[87], como notamos por meio das palavras de D. Severina: "percebeu que sim, que era amada e temida, amor adolescente e virgem, retido pelos liames sociais e por um sentimento de inferioridade que o impedia de reconhecer-se a si mesmo". De algum modo, o desnível social marca a relação entre as personagens: D. Severina sente-se protegida, pois sabe que o rapaz saberá manter-se em seu lugar: "D. Severina compreendeu que não havia de recear nenhum desacato, e concluiu que o melhor era não dizer nada ao solicitador;

---

[86] Alfredo Bosi, no Prefácio de *O conto brasileiro contemporâneo* (*Op. cit.*, 1975), afirma que, o conto caracteriza-se por pequenos dados espalhados ao logo da história, mas que juntos dão o sentimento de unidade (o chamado "efeito único", para E.A. Poe), criando um "movimento interno de significação que aproxima parte com parte, e de um ritmo e de um tom singular que só leituras repetidas serão capazes de encontrar".

[87] BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda. In: *Op. cit.*, 1999.

poupava-lhe um desgosto, e outro à pobre criança". Ao mesmo tempo, D. Severina também é subjugada ao mando do marido: "D. Severina apaziguava-o com desculpas, a pobreza da comadre, o caiporismo do compadre, e fazia-lhe carinhos, a medo, que eles podiam irritá-lo mais". Borges exerce o poder de patrão, chefe, patriarca da casa: tanto D. Severina quanto *Inácio* são oprimidos pela presença autoritária de Borges. As atitudes dos que estão à sua volta só são relevadas quando representam um afago em sua personalidade: "Inácio chegou ao extremo de confiança de rir um dia à mesa, coisa que jamais fizera; e o solicitador não o tratou mal dessa vez, porque era ele que contava um caso engraçado, e ninguém pune a outro pelo aplauso que recebe". Borges representa a parte dominante abusando conforme lhe convém, enquanto que a Inácio, a parte dependente, só resta encontrar satisfação à sombra da satisfação de seu protetor.[88] Além disso, a satisfação da parte dependente vincula-se quase sempre às ilusões, fantasias – o que de fato restará à Inácio, no final do conto.

Mais ainda, quando contrapostas as duas personagens – Borges e Inácio – é possível notar a fortaleza de um e a fragilidade do outro. Borges é descrito como um homem rude e grosseiro. Os adjetivos que o caracterizam são quase caricaturescos: "Borges espeitorou ainda alguns impropérios. /.../ Borges abarrotava-se de alface e vaca". Além disso, é descrito como um homem prático, trabalhador: "Borges, cansado do dia, pois era realmente um trabalhador de primeira ordem, foi fechando os olhos e pegando no sono". Inácio é descrito como um rapaz sonhador e algo imaturo: "Cabeça inculta, mas bela"; "mas enquanto falava não o descompunha e ele podia devanear à larga".

D. Severina preenche o universo feminino do conto, muito timidamente no início, ocupando o segundo plano da primeira cena que é dominada inteiramente por Borges, por seus brados e comentários grosseiros. Aos poucos, porém, D. Severina, ao notar a paixão do

---

[88] Cf. SCHWARZ, Roberto. *Op. cit.*, 1977.

rapaz por ela, ganha espaço e passa a ocupar o centro da narrativa, ligando-se a verbos como: "observou, percebeu, admitiu, concluiu, conheceu", como exemplifica a passagem que segue: "D. Severina, na sala da frente, *recapitulava* o episódio do jantar e, pela primeira vez, *desconfiou* de alguma coisa. *Rejeitou* a idéia logo, uma criança! /.../ *advertiu* que entre o nariz e a boca do rapaz havia um princípio de buço. /.../ E *recordou* então os modos dele, os esquecimentos, as distrações, e mais um incidente, e mais outro, tudo eram sintomas, e *concluiu* que sim (grifos meus). Essa personagem, assim como várias outras personagens femininas machadianas, é apresentada como senhora de si, com enorme capacidade dedutiva, cujas qualidades podem ser resumidas em uma só expressão usada pelo narrador: "capciosa natureza". Essa expressão parece resumir a noção de mulher ardilosa, que tem sempre em mente um cálculo, um objetivo.

Na verdade, verificaremos que sua astúcia reside no reconhecimento de estar lidando com o Desejo; e sabendo-se objeto do desejo, D. Severina passará aos poucos a ser sujeito do desejo – posições estas que variam com a perspectiva do olhar. A relação entre Borges, D. Severina e Inácio não poderia deixar de evocar a configuração de um triângulo, que pelas diferenças de idade e posições, remontaria o triângulo primordial experimentado pelo ser humano: o edípico – que caracteriza a relação pai-mãe-filho. Borges diz, a certa altura do conto, assumindo metaforicamente a posição de pai: "hei de contar tudo a seu pai, para que lhe sacuda a preguiça do corpo com uma vara de marmelo, ou um pau"; e algumas linhas adiante: "Deixe, amanhã hei de acordá-lo a pau de vassoura!". D. Severina, por duas ou três vezes, tem seus cuidados comparados aos de mãe ou amiga: "um dia recomendava-lhe que não apanhasse ar, outro que não bebesse água fria depois do café quente, conselhos, lembranças, cuidados de amiga e mãe".

Inácio é uma personagem marcada por um traço determinado: o não-saber. Sua ignorância manifesta-se já nas primeiras linhas do conto, quando o narrador o coloca como: "olhos de rapaz que sonha, que adivinha, que indaga, que quer saber e não acaba de saber nada". Diante de todas as situações que lhe são apresentadas, Inácio nunca percebe nada. Mesmo o beijo – possível realização de seu desejo – ocorre no âmbito onírico: "ele mesmo exclama, às vezes, sem saber que se engana: Foi um sonho! Um simples sonho!". O sonho é, sem dúvida, um lugar privilegiado para a realização do desejo, de acordo com Freud. Para Inácio, cuja posição dentro daquela casa é de inferioridade, sobretudo social, não haverá outro lugar possível de realização de seu desejo a não ser no nível da fantasia – ao contrário do que ocorre com D. Severina, como veremos adiante.

Por fim, ao ser mandado embora, ele "saiu, sem entender nada". A questão do não-saber é central no conto, uma vez que Inácio não compreende exatamente o que se passa entre ele e D. Severina, ignorando completamente a atração da mulher por ele; Borges aparentemente desconhece o que se passa entre a mulher e o rapaz. Somente D. Severina está ciente da situação e, apesar desse conhecimento não lhe dar segurança total na concretização de seus anseios, é ela quem domina a narrativa, controlando o destino dos homens que a cercam: beija Inácio e depois, corroída mais pelo medo do que pelo remorso, convence Borges a despedi-lo. Há, inclusive, uma passagem do conto em que notamos claramente a ciência que essa mulher tem de seus anseios: "D. Severina não acabava de crer que fizesse aquilo; parece que embrulhara os seus desejos na idéias de que era uma criança namorada que ali estava sem consciência nem imputação; e meio mãe, meio amiga, inclinara-se e beijara-o".

A paixão por D. Severina nutrida por Inácio desencadeia estranhos sentimentos no íntimo do rapaz, que experimenta: "sentimento confuso, vago, inquieto, que doía". Essa angústia pode explicitar uma transgressão inconsciente, fruto da culpabilidade vinculada às

aspirações edípicas, que por envolverem um desejo proibido – dada a interdição do incesto, presente em todas as culturas – produzem um forte sentimento de culpa, acompanhadas de intenso desprazer, características estas que seriam responsáveis pelo seu recalcamento. Os braços de D. Severina invadem os pensamentos do rapaz, constituindo uma espécie de eco de algo que ficou perdido: "via só os braços de D. Severina – ou porque sorrateiramente olhasse para eles, ou porque andasse com eles impressos na memória". O olhar terá fundamental importância no conto, pois por meio dele se constitui o domínio de D. Severina sobre o rapaz: os braços desnudos de D. Severina capturam o olhar do rapaz, seduzindo-o.

A vivência da situação de sedução, mesmo que não seja uma representação real, mas sim ideal, coloca em jogo alguns elementos fundamentais a qualquer funcionamento psíquico, como a busca pelo objeto perdido; ou seja, o desejo esse algo inatingível, que se desloca sempre. No conto, o amor do rapaz por D. Severina – até mesmo por opressão de uma educação severa: "a educação que tivera não lhe permitia encará-los logo abertamente, parece até que a princípio afastava os olhos, vexado" – realiza-se por meio de uma fixação em um objeto: os braços. Não poderíamos dizer que se trata de um fetiche patológico, mas, sem dúvida, trata-se de um fetichismo comum, pois, de acordo com Freud : *"um certo grau de fetichismo costuma ser próprio do amor normal, sobretudo nos estágios de enamoramento em que o alvo sexual normal é inatingível ou sua satisfação parece impedida.*[89]

O conto possui três partes: a primeira apresenta a situação inicial (a atração de Inácio pelos braços de D. Severina) e as personagens envolvidas. A segunda possui como foco a descoberta de D. Severina do desejo que lhe é destinado. A terceira parte final traz o desfecho do conto: como se dá a realização do desejo por cada uma das personagens. O clímax do

[89] FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1910). p. 146.

conto é anunciado antecipadamente pelo narrador, suspendendo a curiosidade do leitor: "afinal, porém, teve de sair e para nunca mais, eis aqui como e por quê".

Um domingo, após o almoço, Inácio refugia-se no seu quarto. Deita-se e começa a ler um folhetim – crítica sub-reptícia ao movimento precedente, o Romantismo, que implica a noção de ilusão enquanto afastamento da realidade, dando asas ao imaginário romanesco. A ilusão será a marca dos pensamentos de Inácio que fica meio adormecido e sonha, ou fantasia, a vinda de D. Severina ao seu quarto. Tanto a fantasia como o sonho são duas maneiras de se realizar o desejo que inconscientemente habita o sujeito. A relação entre fantasia e desejo é bastante complexa; mas, em curtas linhas, podemos dizer que, mesmo nas suas formas menos elaboradas, a fantasia surge como irredutível a um objetivo intencional do indivíduo que deseja, negação da realidade e realização imaginária do desejo, servindo também como uma espécie de elo intermediário entre a pulsão e seus objetos primitivos. Para Inácio, que aos quinze anos entra na puberdade, essa experiência pode parecer uma "revivescência" do Complexo de Édipo, escolhendo como objeto uma mulher cujas características ecoam às de seu primeiro objeto – sua mãe: uma mulher não-disponível, marcada pela infidelidade, atributo da mãe que, aos olhos do menino se entrega ao pai e não a ele. Além disso, vale ressaltar que Inácio parece estar mergulhado num universo povoado por figuras femininas; por todo o conto a única menção a seu pai é feita pelo narrador, pois Inácio sente falta da mãe e das irmãs. Na casa de Borges, D. Severina surge como uma figura substituta daquelas de quem o menino sente falta.

D. Severina, consciente de sua posição como objeto de desejo, reverte esse quadro e passa a criar subterfúgios que justifiquem a busca da realização de seu desejo pelo menino, mesmo que represente transgressão das regras morais. Podemos inclusive dizer que a capacidade de ruptura de tabus e normas já é anunciada pelas atitudes de D. Severina, que usa

descaradamente mangas curtas durante o dia. O rapaz atrai a atenção da mulher pois traz já alguns prenúncios do homem em que se transformará, traduzindo-se como uma tentação à jovem senhora: "Tinha quinze anos; e ela advertiu que entre o nariz e a boca do rapaz havia um princípio de rascunho de buço. Que admira que começasse a amar? Não era ela bonita?" A idéia de ser desejada e admirada recrudesce o desejo na jovem dama: "D. Severina sentiu bater-lhe o coração com veemência e recuou. Sonhara de noite com ele; pode ser que ele estivesse sonhando com ela. Desde a madrugada que a figura do mocinho andava-lhe diante dos olhos como uma tentação diabólica". A lembrança do sonho a incomoda, pois, para Freud, o sonho nada mais é do que a realização do desejo interdito. A lembrança do sonho revela-se quase como uma confissão de seus desejos pelo rapaz.

Buscando realizar conscientemente o seu desejo, D. Severina tem que manipular o decorrente sentimento de culpa: ceder ao desejo representaria, assim, a vulnerabilidade do ser humano antes suas paixões, caindo a máscara civilizada e que é rapidamente recomposta pela sobrevivência, por meio de forte repressão, pois todo desejo provoca uma reação de defesa por parte do ego. O afrontamento entre a intenção de consciência e a força reativa do recalque é mais do que um jogo, uma luta: "fosse como fosse, estava confusa, irritada, aborrecida, mal consigo e mal com ele". No conto, isso é evidenciado pelo encobrimento dos braços pelo xale. Mais do que isso, é necessário expurgar a lembrança viva do deslize: Inácio é demitido por Borges sem explicações. A consolidação do desejo configura-se como o espaço do conflito entre Eros e Thanatos, sendo aquele representado pelo desejo e este, neste conto, pelo social, que surge como filtro das pulsões, cristalizando-as a partir do instituído e do conhecido, apoiando-se no uso de máscaras que conservam o "por detrás" reprimido, recalcado.

Mais uma vez, Borges surge como a figura masculina que se interpõe entre o objeto do desejo e o filho. Sua palavra instaura metaforicamente a Lei, que afasta definitivamente o

rapaz daquela cuja lembrança habitará para sempre seus pensamentos, e que somente como um sonho ele irá sempre carregar consigo como um eco do primeiro desejo. Portanto, a Inácio resta o sonho – ou o devaneio – manifestações inconscientes de seu desejo, eximindo-o da culpa consciente.

Seu desejo é singularizado pela fantasia: não é qualquer objeto que lhe convém, mas somente aqueles que se coadunam com suas exigências imaginárias, articuladas segundo os vestígios do passado. Por outro lado, a realidade inexorável lhe proíbe o acesso ao Objeto por excelência, o primeiro e mais fundamental de todos: a mãe. No plano onírico, a realização do desejo é inconsciente e paga o preço da ignorância. As imagens bastam para agradar ao dormente, preservando seu sono, enquanto sejam o suficiente surrealistas para não o perturbar. O inconsciente conterá o desejo que se repete porque sempre está submetido à interdição, revelando-se como impulso para reencontrar uma satisfação perdida e o sonho como um modo infantil de obter esta satisfação, determinado por sua origem inconsciente. Mas o sabor da satisfação possível lhe acompanhará sempre como coloca o narrador: "E através dos anos, por meio de outros amores, mais efetivos e longos, nenhuma sensação achou nunca igual à daquele domingo, na rua da Lapa, quando ele tinha quinze anos" .

"MISSA DO GALO": AMBIGÜIDADE E MISTÉRIO

"Há impressões dessa noite, que me aparecem truncadas ou confusas.

Contradigo-me, atrapalho-me."

Se na década de 80 Machado produziu muitos contos e de excelente qualidade, no decênio seguinte apenas seis contos apareceram em periódicos da época[90], quatro deles[91]. resultando na publicação de *Páginas Recolhidas (1899)*, livro de contos que inclui matéria diversa do conto, incluindo algumas crônicas e uma peça teatral. A justificativa de Machado foi que a compilação se deu pelo "recolhimento" de material publicado em diversas obras ao longo de certo tempo. Um desses contos, "Missa do galo", constitui uma espécie de variação de um tema já explorado anteriormente por Machado: o enlevo de um rapaz por uma senhora mais velha[92]. Um pouco mais de dez anos antes, Machado havia publicado "Uns braços",

---

[90] Em 1891, "O caso da vara" foi publicado na *Gazeta de Notícias*; em 1894 "Missa do galo" foi publicado em *A Semana;* "A inglesinha Barcelos" e "Um erradio" foram publicados em *A Estação*; em 1895, "Idéias de canário" foi publicado na *Gazeta de Notícias*, e "Uma noite", na *Revista Brasileira*.

[91] Apenas "O caso da vara", "Missa do galo", "Um erradio" e "Idéias de canário" foram republicados em *Páginas Recolhidas*.

[92] Em "Uns braços" D. Severina tem vinte e sete anos e Inácio quinze anos; em "Missa do galo", Conceição tem trinta anos e Nogueira, dezessete.

conto que traz inúmeros elementos que reaparecem em "Missa do galo", conforme verificaremos ao longo de nossa análise.[93]

"Missa do galo" inicia-se pela constatação do narrador de estar em pleno terreno das conjecturas e não de realidade racional e explicável: "Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta". Na verdade, o narrador deixa-nos entrever que estamos no campo dos desejos e suas representações, daí essa sensação de algo não totalmente compreendido. Mais ainda, estamos no tempo da memória, já que o narrador está se lembrando de algo que aconteceu há muitos anos; por vezes alguns trechos da narrativa ficarão enevoados por força de falhas do lembrar: "não me recordo o assunto do outro..."; "há impressões dessa noite, que me aparecem truncadas ou confusas. Contradigo-me, atrapalho-me". Esses artifícios da narrativa acabam por dar um toque a mais na atmosfera criada no conto de dúvida e reticência. Portanto, esse conto, em particular, é fruto da memória do Sr. Nogueira, sendo seu material sujeito à influência da condensação e do deslocamento, uma vez que a precisão da rememoração sofre a influência do tempo vivido já transcorrido. A matéria narrada não é fidedigna, mas o resultado das impressões particulares – fato que deve ser levado em conta no decorrer da análise do conto. Em outras palavras, o desejo influi na memória do narrador e por conseqüência na construção da narrativa, que exala os valores históricos e sociais da época da qual o narrador faz parte. A

---

[93] Alcídes Villaça, em "Machado de Assis, tradutor de si mesmo" (In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 51, julho 1997, pp 3-14), lembra-nos de outras reapropriações de Machado de outros contos seus: "Nos contos, há alguns que traduzem outros (caso de 'Um homem célebre' e 'Cantiga de esponsais', por exemplo), variando detalhes, ênfases e tonalidades, que reparticularizam tudo. O efeito inicial pode ser a sensação do *mesmo* nas diferenças (quando se busca reconhecer o modo de narrar ou alguma 'ideologia' sistemática), mas modula-se no efeito da percepção de *diferenças* que alcançam alguma emancipação do *mesmo* (quando se privilegia na análise o particularismo da expressão artística)". Cumpre acrescentar que Machado realiza uma espécie de *tradução*, no sentido de intertextualidade, de *Os três mosqueteiros*, de Alexandre Dumas, conforme encontramos em PASSOS, Gilberto Pinheiro. "Machado de Assis leitor de Alexandre Dumas e Victor Hugo". In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 34,1992, pp. 73-86.

narrativa é fruto direto da memória do Sr. Nogueira, implicando um trabalho de reconstrução, de recriação do que foi outrora vivido. Como conseqüência, como dissemos anteriormente, o relato não é confiável, pois Freud já alertara para o quanto uma lembrança pode ser ficção: memória e imaginação deixam-se constantemente contaminar pelo desejo de quem rememora. Ou seja, a ficção reside não no fato vivido, mas no fato modificado pela visão de quem lembra, no caso o Sr. Nogueira.

A primeira parte do conto apresenta as personagens e as razões de elas ali se encontrarem, por meio de um *flashback*. O narrador-protagonista é o Sr. Nogueira, rapaz do interior – de Mangaratiba – primo da primeira esposa do escrivão Meneses, que, no momento em que se passa a ação do conto, é casado em segundas núpcias com Conceição, a personagem central da história. Conceição é apresentada como uma esposa conformada com as traições do marido que "trazia amores com uma senhora separada do marido, e dormia fora de casa uma vez por semana". Conceição vive na casa com sua mãe e mais duas escravas e, de acordo com o narrador, tem seu cotidiano marcado por velhos costumes: "às dez todos iam para seus quartos; às dez e meia todos dormiam". De acordo com o depoimento de Nogueira, Conceição parece ter sofrido inicialmente com a situação imposta pela traição do marido, mas por fim aceita-a: "Conceição padecera, a princípio, com a existência da comborça; mas, afinal, *resignara-se, acostumara-se*, e acabou achando que era muito direito" (grifos meus). Este tema da mulher que se *resigna* frente às escapadelas do marido é recorrente na obra de Machado de Assis. Já em *Helena* (1876), um de seus primeiros romances, a mãe de Estácio e esposa do Conselheiro é caracterizada como alguém cuja única saída frente às traições do marido fora se recolher à dignidade do silêncio: "A mãe de Estácio era diferente (do marido); possuíra em alto grau a paixão, a ternura, a vontade, uma grande elevação de sentimentos, com seus toques de orgulho, daquele orgulho que é apenas irradiação da consciência.

Vinculada a um homem que sem embargo do afeto que lhe tinha, despendia o coração em amores adventícios e passageiros, teve a força necessária para dominar a paixão e encerrar em si mesma todo o ressentimento. As mulheres que são apenas mulheres, choram, arrufam-se ou resignam-se: as que tem alguma coisa mais do que debilidade feminina, lutam ou recolhem-se à dignidade do silêncio". Nesse romance da primeira fase machadiana, o caráter da mulher aparece em contraste ao do marido. Sua atitude é colocada como algo socialmente esperado, afinal, durante o século XIX, a fidelidade obrigatória era impossível de ser mantida pelo homem cuja sexualidade era excessivamente exigente, resvalando a qualquer "sedução". Julgava-se dever da esposa a compreensão de tais fraquezas.[94] Já em sua segunda fase, o narrador machadiano faz parte da narrativa e coloca essa atitude da mulher não como uma posição absoluta e estabelecida, mas como um ponto de vista que deve ser levado em conta e julgado pelo leitor. Por exemplo, no conto "Singular ocorrência", que analisaremos mais adiante, também a esposa do Andrade é caracterizada como alguém que se resignou às traições do marido. Ela é caracterizada como uma mulher bonita, "afetuosa, meiga e resignada". No entanto, se o adjetivo empregado é o mesmo, o tom aqui é diferente, pois não há a onisciência plena de um narrador, mas uma opinião enunciada por uma personagem, passível de ser contestada ou mesmo aceita. [95] O mesmo ocorre em "Missa do Galo", sendo a própria história narrada um questionamento dessa *resignação.*

Da atitude resignada de Conceição, seguem os adjetivos com os quais o narrador, o Sr. Nogueira, a qualifica: "Boa Conceição! Chamavam-lhe 'a santa', e fazia jus ao título, tão facilmente suportava os esquecimentos do marido. /.../ No capitulo de que trato, dava para

---

[94] Essa postura feminina foi comentada na análise do conto "Capítulo dos Chapéus", encarnada na figura de Mariana.

[95] Luiz Roncari em "Ficção e história: o espelho transparente de Machado de Assis" (*Op. cit.*) desenvolve mais detalhadamente este tema.

maometana; aceitaria um harém, *com as aparências salvas*" (grifo meu). Esse é o ponto-chave para várias personagens machadianas, para as quais a consideração pública está num plano superior ao amor: poderia padecer, mas se as aparências salvavam-se, tudo o mais poderia ser tolerado Essa caracterização de Conceição é um tanto ambígua já que ao mesmo tempo em que o narrador a qualifica como "santa", coloca-a como sendo alguém com forte senso prático. O próprio narrador parece perceber o que enuncia, acrescentando em seguida: "Deus me perdoe, se a julgo mal. Tudo nela era atenuado e passivo. O próprio rosto era mediano, nem bonito nem feio. Era o que chamamos de uma pessoa simpática"[96]. Nessa retórica tipicamente machadiana, nenhuma afirmação é completa e assertiva. Sempre relativizada, abre espaço para o julgamento, para as conjecturas. O que realmente fica é que D. Conceição não era ninguém excepcional, mas uma mulher comum: *mediana*. Essa relativização da caracterização de Conceição vai até o final do parágrafo: "Não sabia odiar; pode ser até que não soubesse amar". Novamente, a construção da frase gera uma ambigüidade desconcertante, pois ao mesmo tempo em que diz "talvez" ela não soubesse amar, a narração da história mostrará que ela talvez soubesse amar até demais.[97]

O Sr. Nogueira, na época em que se passa a história, ainda é um rapaz, leitor de Alexandre Dumas; e no momento em que se passa sua narrativa, está profundamente entretido com a leitura de *Os três Mosqueteiros:* Sentei-me à mesa que havia no centro da sala, e à luz de um candeeiro de querosene, enquanto a casa dormia, trepei uma vez ao cavalo magro de D'Artagnan e fui-me às aventuras. Dentro em pouco estava completamente ébrio de Dumas". Esse dado será importante pois a visão nublada, a impressão de sonho dos acontecimentos que

---

[96] Lembremo-nos da caracterização de D. Severina em "Uns braços": "Não se pode dizer que era bonita; mas também não era feia".

se seguirão terão influência dessas leituras românticas do jovem Nogueira, ou seja, há uma espécie de mistura entre a ficção e a realidade na aparição de Conceição: "Conceição entrou na sala, arrastando as chinelinhas de alcova. Vestia um roupão branco, mal apanhado na cintura sendo magra, tinha um ar de visão romântica, não disparatada com o meu livro de aventuras"[98]. Mais adiante, no decorrer de sua conversa com Conceição, Nogueira confessará que estava também "embebido" pela pessoa de Conceição.

Por fim, a sala criará a ambientação perfeita para o conto. Numa casa burguesa da segunda metade do século XIX, mesmo no Rio de Janeiro, é nítida a divisão entre os espaços de representação e o espaço das emoções mais íntimas: divisão que marca a separação entre o desejo e sua manifestação. Nesse sentido, a sala seria um espaço público e só ali os dois poderiam se encontrar, pois não eram íntimos, apenas conhecidos, estando Nogueira na casa como uma visita de favor. No entanto, a hora do encontro e as vestimentas de D. Conceição evidenciam a tênue linha que separa esses espaços, criando o clima de profundo erotismo do conto. A noite dá espaço ao prazer e suas manifestações e as roupas de D. Conceição acentuam o caráter erótico desse momento experimentado pelos dois: "chinelinhas de alcova", "roupão mal apanhado na cintura" – enfim, as roupas de Conceição talvez fossem fruto de um

---

[97] Alfredo Bosi, em "Uma figura machadiana" (In: *Op. cit*, pp. 127-148), faz uma análise sobre esses artifícios retóricos utilizados por Machado e que ajudam a instituir a dúvida no texto, instaurando "uma ambigüidade que oculta uma lucidez de lâmina".

[98] Novamente aqui devemos ressaltar a semelhança com "Uns braços". Inácio também está entretido com a leitura de folhetins (*Princesa Magalona*) e sua amada também parece saltar da ficção para a realidade: "Ao cabo de meia hora, deixou cair o folheto e pôs os olhos na parede, donde, cinco minutos depois, viu sair a dama dos seus cuidados. O natural era que se espantasse; mas não se espantou. Embora com as pálpebras cerradas, viu-a desprender-se de todo, parar, sorrir e andar para a rede." A diferença fundamental entre os dois contos é que se em "Uns braços" o ambiente onírico possibilita o beijo entre pessoas de camadas sociais diferentes, em "Missa do galo" a ficção e a realidade se unem para intensificar um clima erótico entre duas pessoas de camadas sociais muito próximas: não há necessidade de sonhos, a realidade abarcará o desejo das personagens, mesmo que sua realização redunde, efetivamente, no vazio.

encontro fortuito, inesperado, ou mais uma intenção já desconcertante daquela que as veste, fato este muitas vezes insinuado pelo narrador.

A razão do Sr. Nogueira estar hospedado na casa deles no Rio era que ele viera estudar preparatórios. Na época da narração, já deveria estar de volta à Mangaratiba, mas por vontade de assistir à missa do galo na corte, adiou um pouco mais sua partida. O conto inicia-se nessa noite de Natal, com o rapaz aguardando, na sala de estar, dar meia-noite quando iria encontrar um amigo que lhe faria companhia na missa. Apesar de ser noite de natal, um fato importante é mencionado: o escrivão Meneses não passaria a noite com a família, mas com a comborça – fato este que nos leva a imaginar os sentimentos que sacudiam Conceição; afinal, qual esposa gostaria de ter o marido a passar a noite de natal na casa de sua amante? No entanto, não devemos nos esquecer que o próprio narrador também afirma que Conceição já se resignara frente às escapadelas do marido.

Enquanto está sozinho, na sala, aguardando o momento da missa, envolvido pela leitura de *Os Três Mosqueteiros*, Nogueira faz algumas observações inquietantes, pois admite que "os minutos voavam, ao contrário do que costumavam fazer, quando são de espera; ouvi bater onze horas, mas quase sem dar por elas, um acaso". Parece-nos que a pergunta mais sensata seria: qual espera era longa ou curta: a da meia-noite para ir à missa ou a aparição de D. Conceição? Essas conjecturas surgem entre as linhas do conto, instigando sempre a curiosidade do leitor. Finalmente, a calma da espera é quebrada por um rumor que vinha de dentro da casa: "Entretanto, um pequeno rumor que ouvi dentro veio acordar-me da leitura. Eram uns passos no corredor que ia da sala de visitas à de jantar; levantei a cabeça; logo depois vi assomar à porta da sala o vulto de Conceição".

Com o encontro do par na sala, inicia-se a segunda parte do conto. A conversa travada entre os dois estará repleta de reticências e meios tons. O diálogo inicia-se com o fato de a

missa ser muito tarde e os dois poderiam estar a dormir ao invés de estarem acordados. Em nenhum momento do conto o rapaz explicita o que pensa, mas insinua a todo momento o quanto ele acha que há de deliberado e de dissimulado nas atitudes de Conceição, como por exemplo:

"como eu lhe perguntasse se a havia acordado, sem querer, fazendo barulho, respondeu com presteza:

-- Não! Qual! Acordei por acordar.

Fitei-a um pouco e duvidei da afirmativa. Os olhos não eram de pessoa que acabasse de dormir; pareciam não ter ainda pegado no sono. Essa observação, porém, que valeria alguma coisa em outro espírito, depressa a botei fora, sem advertir que talvez não dormisse justamente por minha causa, e mentisse para me não afligir ou aborrecer. *Já disse que ela era boa, muito boa.*" (grifo meu).

Verificamos que o narrador ao mesmo tempo em que insinua uma atitude deliberadamente sedutora, tenta imediatamente desmentir-se e colocar na mulher todas as boas intenções pensadas ou imaginadas. O que fica claro é que o conto registra-se em dois níveis: o das boas intenções (reiteradas) e o das segundas intenções (apenas sugeridas)[99]: uma é a história que se conta, outra a que se insinua. Verificamos que a narrativa machadiana em "Missa do galo" requinta-se em relação à que encontramos em "Uns braços". Neste conto, temos um narrador onisciente que domina a narrativa, um rapaz extremamente ingênuo e uma mulher "capciosa", ciosa de sua força e de algo do desejo que a habita – sabemos, de certo modo, que D. Severina é sacudida por uma atração por Inácio, assim como Inácio é invadido

pelos braços de D. Severina. Já em "Missa do galo", temos apenas o ponto de vista de alguém que esta envolvido na matéria narrada, um narrador-protagonista, e cuja narrativa insinua as segundas intenções da outra parte, de modo quase ostensivo apesar do constante esforço de encobrir-lhes. Em nenhum momento, o leitor tem acesso às impressões de Conceição, ou a qualquer outro ponto de vista sobre o ocorrido, e a ambigüidade permanece: será apenas uma fantasia de um rapaz ainda adolescente ou um momento erótico na vida de uma mulher sequiosa por um pouco de aventura? A resposta jamais poderá ser respondida, apesar de as conjecturas sempre serem possíveis.[100]

Nogueira e Conceição falarão ainda sobre romances, e a cada trecho da conversa, os gestos de Conceição farão com que as suspeitas do rapaz se acirrem mais ainda: "Conceição ouvia-me com a cabeça reclinada no espaldar, enfiando os olhos por entre as pálpebras meio-cerradas, sem os tirar de mim. De vez em quando passava a língua pelos beiços, para umedecê-los. Quando acabei de falar, não disse nada; ficamos assim alguns segundos. /.../ Quando eu alteava um pouco a voz, ela reprimia-me: -- Mais baixo! Mamãe pode acordar".

A conversa, sempre em tom de cochicho, continua indefinidamente, sobre os romances, sobre a missa do galo na corte, sobre o sono leve dos três – ela, a mãe e Sr. Nogueira. Cada comentário do narrador é permeado pela descrição das atitudes da senhora, sempre ambíguas. Por exemplo, ao negar a idade de Conceição, Nogueira percebe a mudança em sua atitude: "Tal foi o calor de minha palavra que a fez sorrir. De costume tinha gestos demorados e as atitudes tranqüilas; agora, porém, ergueu-se rapidamente, passou para o outro lado da sala e deu alguns passos, entre a janela da rua e a porta do gabinete do marido". Claro

---

[99] Cf. GOTLIB, Nádia Batella. *Teoria do conto*, São Paulo, Ática, 1988, p. 79

que essas percepções são do narrador, relembradas anos depois e que, portanto, sofreram influência de sua imaginação. Em determinado momento, passam a falar sobre os dois quadros da sala: "Os quadros falavam do principal negócio deste homem [o marido]. Um representava 'Cleópatra'; não me recordo o assunto do outro, mas eram mulheres. Vulgares ambos, naquele tempo não me pareciam feios". Por essa passagem verificamos o tom de ironia presente na fala deste narrador, pois sabemos quantas mulheres o escrivão já teve e tem. Conceição, por sua vez, expõe sua preferência por temas mais castos: gostaria de ter quadros religiosos na sala, assim como a Nossa Senhora da Conceição que tem em seu oratório. [101] O nome de Conceição vem da Santa, que na verdade é "Nossa Senhora da Imaculada Conceição", e que nos remete novamente à ambigüidade que subjaz à narrativa, pois se o Sr. Nogueira vê na mulher dissimulação e constantes segundas intenções, seu nome sugere, na verdade, a ausência de pecado, de mácula (I-maculada). Além disso, a imagem da Santa contraposta à imagem do quadro de Cleópatra criam uma imagem dúplice: "de um lado, 'santa', ligada a Nossa Senhora, e, de outro, sua 'humanização' conotada por Cleópatra, com os sentidos de paganismo, luxúria e império sobre os homens, o que permite ao leitor circular entre o sensual e o religioso (com um altíssimo patamar de figuras), além de observar, por contraste, o apequenamento de Conceição, humilde e abandonada esposa de escrivão fluminense".[102] Se tal duplicidade pode suscitar, por um lado, essa idéia de apequenamento de Conceição, por outro, pode suscitar o engrandecimento da personagem que se torna mais

---

[100] O elevado grau de ambigüidade desse conto gerou inclusive a publicação de um pequeno volume no qual vários escritores reescrevem o conto a partir de suas interpretações. Ver: *Missa do Galo (de) Machado de Assis*. Variações sobre o mesmo tema (por) Antonio Callado, Autran Dourado, Julieta de Godoy Ladeira, Lygia Fagundes Telles, Nélida Pinon e Osman Lins. São Paulo: Summus, 1977.

[101] Em "Uns braços" também há dois quadros que decoram a sala de jantar: "... ou passava os olhos pelos quadros da sala de jantar, que eram dois, um São Pedro e um São João, registros trazidos de festas e encaixilhados em casa. Vá que disfarçasse com São João, cuja cabeça moça alegra a imaginações católicas; mas o austero São Pedro era demais".

[102] PASSOS, Gilberto Pinheiro. *Op. cit.*

humana do que nunca, abarcando a santa e a mundana. O assunto dos quadros leva-os a falar sobre o passado, sobretudo o passado de Conceição: sua infância, lembranças de família. Apesar de os temas serem de caráter íntimo, podem ser somente uma maneira simpática de a mulher falar com alguém que por certo tempo esteve hospedado em sua casa. A dubiedade instaura-se na caracterização dessa jovem senhora: sua fala, por um lado aparece filtrada pelo discurso do narrador, por outro remonta os ideais dessa sociedade fluminense -- valores de devoção, recato , família a encaixam em contexto perfeito da sociedade carioca do Segundo Império. Aos poucos, a conversa vai esmorecendo e a hora da missa vai chegando. O clímax concentra-se nessa segunda parte que envolve a conversa reticente trocada entre os dois, quando há inclusive um toque corporal entre ambos: "Há impressões dessa noite, que me parecem truncadas ou confusas. /.../ Uma das que tenho frescas é que, em certa ocasião, ela, que era apenas simpática, ficou linda, ficou lindíssima. Estava de pé, os braços cruzados; eu, em respeito a ela, quis levantar-me; mão consentiu, pôs uma das mãos no meu ombro, e obrigou-me a estar sentado". Essa atitude de Conceição descrita pelo narrador quer mostrar que ela estava no comando da situação: ele estava à mercê de sua vontade, completamente entregue àquele momento, inebriado. Finalmente, alguém anuncia lá fora que já é hora da missa. Conceição despede-se do rapaz e retira-se para seu quarto. Nogueira termina seu relato, afirmando que a figura de Conceição ficou a noite inteira em sua mente. No dia seguinte, tudo volta ao seu lugar, sem nenhum traço do que se passara na noite anterior: "Durante o dia, achei-a como sempre, natural, benigna, sem nada que fizesse lembrar a conversação da véspera".

No ano novo, Nogueira volta para Mangaratiba. Três meses depois fica sabendo que o escrivão morrera, mas ele, ao retornar a corte, não fora visitar Conceição. Mais tarde fica sabendo que ela se casara com o escrevente do marido. Essa última informação do conto

parece um fecho de tudo o que foi insinuado pela narrativa: a mulher parecia insinuar-se para quem estivesse por perto, com seu ar de reticência e mistério. Essa visão da mulher como ser misterioso, incompreensível, por vezes assustador, faz parte de um imaginário masculino. Talvez por isso, pareça haver por parte do narrador uma tendência a colocar constantemente na mulher segundas intenções: o conto, fruto de sua memória e por conseqüência de seu desejo, é construído com esse intuito.[103] No entanto, como dissemos anteriormente, esse ponto de vista pode ou não ser aceito pelo leitor, afinal em nenhum momento sabemos o que Conceição quer de fato, ou o que acontece realmente; tudo o que temos é um ângulo do acontecido, o do homem que constrói a sua narrativa sobre os prováveis desejos de uma mulher, sem ter certeza deles, ou mesmo sem saber se existiram de fato – mas certamente sucumbido ao encantamento da força do enigma representado pela figura feminina.

[103] Esse movimento se assemelha do da "suspeita", que recai sobre o mais fraco, no caso a mulher, e que analisaremos no próximo capítulo.

CAPÍTULO 5

TRAIÇÕES E SUSPEITAS

A traição amorosa, ou o adultério, como vimos, é um tema constante da literatura do final do século XIX, e também na obra machadiana, na qual se tinge de nuances várias, indo além dos entrechos amorosos, movendo as constelações do interesse, do engano, do ardil, do logro – quase sempre associado ao lucro.[104] O triângulo amoroso, muito distante das tintas carregadas do Romantismo, deixa vir à tona interesses de toda a ordem, revelando-se, sobretudo, uma nova forma de dizer a relação do homem com o outro e consigo mesmo.

Alguns contos da primeira fase de Machado (*Contos fluminenses* e *Histórias da meia-noite*) tratam do adultério ainda permeados por uma moralidade que evidencia certo resquício do Romantismo. "Confissões de uma viúva moça", conto de 1865, é um exemplo dessa postura. Neste conto, o narrador, fato raro em outros contos de Machado, é uma mulher: Eugênia escreve cartas a uma amiga contando como foi assediada pelo melhor amigo de seu marido. Apesar de resistir às investidas e não permitir a consumação do adultério, a protagonista revela sua inclinação pelo conquistador. Com a morte do marido, no entanto, vai procurar o rapaz que se recusa a casar-se com ela, alegando ter "hábitos opostos ao casamento". Eugênia, infeliz, assume a culpa por ter sido tão facilmente ludibriada por um

"sedutor vulgar": "O amor ofendido e o remorso de haver de algum modo traído a confiança de meu esposo fizeram-me doer muito. Mas eu creio que caro paguei o meu crime e acho-me reabilitada perante a minha consciência. Achar-me-ia perante Deus?". Este conto, tão moralista, causou muita polêmica na época em que foi publicado, o que evidencia o quanto o tema do adultério movimentava opiniões e celeumas: "o conto era tão ousado que provocou um irado ataque ao *Jornal das Famílias* e ao seu contista, no *Correio Mercantil*, logo após a publicação do primeiro episódio. Esse ataque causou polêmica, e Machado acabou revelando ser o verdadeiro autor do conto, que havia assinado apenas com as iniciais J.J. A controvérsia foi encerrada com uma defesa da história, na qual alguém que se assinava 'Sigma' considerava educativo o realismo do enredo"[105].

Há ainda um outro conto dessa primeira fase, "Mulher de preto", cuja história gira em torno de uma traição involuntária entre Estevão, o protagonista, e a mulher de um amigo, o Meneses. Estevão apaixonou-se pela mulher, Madalena, sem saber que ela era casada. Assim que teve conhecimento do estado civil da mulher, não só desistiu de conquistá-la como ainda ajudou o marido e mulher a reatarem, já que o marido, desconfiado da mulher tê-lo traído, a expulsara de casa. O entrecho sobre a possibilidade de adultério entre Estevão e Madalena é menos interessante do que a questão que o conto antecipa e que se fará presente em muitas outras histórias machadianas, inclusive em seus romances (como em D. Casmurro): o da suspeita de traição que quase sempre recai sobre a mulher.

---

[104] Alfredo Bosi afirmou a respeito dos romances machadianos: "Nos grandes romances, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *Dom Casmurro*, as instituições cardiais serão ainda e sempre, o Matrimônio e o Patrimônio; e respectivamente o Adultério e o Logro (do latim: lucrum)". No entanto, essa afirmativa se adequa a muitos contos machadianos, como os que analisei no decorrer deste trabalho.

[105] GLEDSON, John. Op. cit. (1999). p. 22. Este autor salienta ainda que a polêmica sobre esse conto foi reproduzida em sua íntegra *em Dispersos de Machado de Assis* (Jean-Michel Massa [ed.]. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1965, pp. 210-7).

Em "Mulher de preto" a simples suspeita do marido colocou a mulher e o filho para fora de casa, sem lhe dar oportunidade de defesa ou explicação. É o mais forte que cria conjecturas sobre o mais fraco, atribuindo-lhe as atitudes mais torpes. Esse é um espelho cruel de como as relações públicas se estendiam à vida privada, regidas pelas mesmas normas.

Em "O relógio de ouro", publicado em *Histórias da meia-noite,* o tema reaparece transpassado por uma ironia mordaz: Luiz Negreiros desconfia de sua mulher, Clarinha, assim que vê, em cima de um criado-mudo, um relógio de ouro. Pensa que ela o trai e sua suspeita é endossada pela atitude esquiva da esposa. A tensão, pouco a pouco, cresce até o momento em que ele, senhor absoluto, ameaça a esposa de morte: "Reflete bem, Clarinha, comentou o marido. Podes arriscar tua vida". No entanto, no final do conto, há a revelação de que quem traia era o marido e não a esposa e o relógio de ouro era um presente de sua amante pelo seu aniversário, comemorado naquele dia. Em nenhum momento do conto, a mulher tem coragem de enfrentar abertamente o marido, nem sequer perante a presença de seu pai: Clarinha ensimesma-se, até mesmo quando a suspeita recai sobre si mesma.

No decorrer da obra machadiana, o tema da suspeita refina-se e o lado mais fraco encontrará maneiras de reagir – mesmo que aparentemente não haja uma reação explícita; uma vez que a reação não será resultado de uma moral maniqueísta dos bons contra os maus, mas poderá implicar algum lucro a ser obtido com a situação em questão. Em outras palavras, muitas vezes, a resignação feminina será uma máscara para a manutenção de uma situação confortável, social e economicamente.[106]

No conto, "A senhora do Galvão", publicado *Histórias sem data*, ou seja após o divisor de águas que foi *Papéis avulsos*, narra-se quase a mesma história que "O relógio de

[106] Lembremo-nos do caso de Capitu, que de modo resignado aceita não só o exílio como também se cala perante a suspeita que recai sobre sua conduta.

ouro": Maria Olímpia é esposa de um advogado em início de carreira – Eduardo; um dia recebe uma carta anônima sobre o relacionamento que o marido mantinha com uma viúva conhecida sua. Num primeiro momento, Maria Olímpia sente-se tomada por despeito e rancor: "De repente lembrou-lhe a aleivosia do marido, a necessidade de mortificá-lo, castigá-lo, mostrar-lhe que não era peteca de ninguém". O ato de revolta, entretanto, manifesta-se na decisão pela compra de dois xales, contrariando a vontade do marido que seria no sentido de economizar. Por várias vezes, Maria Olímpia esteve a ponto de desmascarar o marido; mas a cada oportunidade, um subterfúgio, denegações, enfim, ela fez tudo para não desmascará-lo de fato. Mais ainda, no decorrer do conto, a posição do marido vai melhorando e os dois começam a participar de festas e eventos que colocam em evidência a figura de Maria Olímpia, que tinha, de acordo com o narrador, "vocação para a vida exterior". O sucesso que os dois começam a fazer na sociedade alimenta a alma exterior da jovem senhora; ou seja, ser "a senhora do Galvão" lhe traz vantagens internas e externas. No entanto, o título é dúbio e o caso com a viúva (talvez ela sim a senhora do Galvão") continua, conforme indicam as cartas que continuam a chegar e as quais Maria Olimpia já lia sem lhes dar tanto crédito: "as seguintes foram calejando a sensibilidade". Em momento algum do conto, Maria Olímpia interpela o marido, aguardando passivamente o momento oportuno para por fim a essa história. O momento é o dia da festa de aniversário da viúva, quando Maria Olímpia revela que sabe do caso que ela tem com seu marido, o que faz com que as duas amigas rompam definitivamente as relações; além de, obviamente, tirar toda a graça da festa para a anfitriã, a viúva. O conto não diz o que houve com o caso entre os dois mas mostra o quanto havia uma moral dupla para homens e mulheres na sociedade fluminense da segunda metade do século XIX. De qualquer modo, fica muito claro que, acima dos bons sentimentos, do afeto estavam as relações de interesse e de poder. Ao não se contrapor com o marido, Maria Olímpia

continuaria a gozar de uma situação de *status* que o seu casamento lhe proporcionava: era admirada e isto era algo que lhe fazia bem.

Dois outros contos tratam, com refinamento, da mesma questão de "A senhora do Galvão", mobilizando noções de interesse e poder: "Noite de almirante" e "Singular ocorrência". Em "Noite de almirante", a jura quebrada dá ensejo a (des)construção de uma imagem conservadora da mulher, tanto no imaginário do narrador quanto do marujo Deolindo. Já em "Singular ocorrência" o tema da suspeita que recai sempre sobre a parte mais fraca fica evidente, assim como o ato de calar-se por convenção também. Neste conto, a palavra surge como argumento de acusação e o silêncio, de defesa.

Se no primeiro conto a traição de fato ocorre; no segundo, ela se configura como a suspeita que condena. Para tanto, o foco narrativo é fundamental no desenvolvimento de cada uma das tramas, envolvendo o leitor num jogo repleto de ditos e não-ditos, que ludibriam e conduzem a lugares comuns, em que a mulher sempre sai em desvantagem. No entanto, tanto Genoveva quanto Marocas sabem fazer uso do discurso construído sobre elas e conseguem conquistar a posição que buscam mesmo que para isso tenham que fazer concessões: não são histórias de amor, mas de desejos e de interesses.

Um terceiro conto, que gira em torno do tema da traição, presta-se à análise: "A cartomante". Apesar de este conto não ter, contrariamente a todos os outros analisados no decorrer deste ensaio, uma mulher como protagonista, trata não apenas da questão do adultério mas de sua punição. E, se por um lado, a mulher não é protagonista deste conto; por outro, o universo feminino permeia a história como um todo, enredando a personagem principal, Camilo, numa teia fantasmática que o leva à morte.

"NOITE DE ALMIRANTE": PEQUENOS SALDOS

"Com essas palavras é que andou, viajou, esperou e tornou; foram elas que lhe deram a força de viver. Juro por Deus que está no céu; a luz me falte na hora da morte..."

O tema da traição amorosa está presente em "Noite de almirante", mas se o tema é o mesmo de outros contos de Machado, o tom e as características da história são bem diversas das que comumente encontramos em suas narrativas. Em primeiro lugar, o nível social das personagens é bem diferente: estamos longe, nesta breve narrativa machadiana, do ambiente pequeno burguês fluminense descrito em outros contos. "Noite de almirante" trabalha com pessoas da camada mais pobre da sociedade carioca: um marujo, uma caboclinha e um mascate são os protagonistas desta história. Portanto, não há espaço para a futilidade pequeno-burguesa: a necessidade, numa primeira leitura, se mostra imperiosa para as personagens que têm consciência de seus interesses, parecendo ser de fato o que as move e também a própria narrativa. No entanto, uma leitura mais atenta verifica que há sempre algo mais do que o jogo do óbvio oferecido pelo narrador.

De modo conciso, a história se passa entre o marujo Deolindo e Genoveva. Entre os dois uma jura de amor e fidelidade:

"—Juro por Deus que está no céu. E você?

— Eu também.

— Diz direito.

— Juro por Deus que está no céu; a luz me falte na hora da morte.

Estava celebrado o contrato".

A relação entre os dois é breve mas intensa: "Começara a paixão três meses antes de sair a corveta. /.../ Encontraram-se em casa de terceiro e ficaram morrendo um pelo outro".

Após uma viagem de dez meses, Deolindo está de volta e após as brincadeiras dos amigos, correu para ver Genoveva, aguardando uma *noite de almirante*: "era assim mesmo, uma noite de almirante, como eles dizem, uma dessas grandes noites de almirante que o esperava em terra".

No entanto, ao encontrar a amada, ela já está com outro e a Deolindo, desolado, resta somente a dor da traição, e a mentira perante os amigos: "No dia seguinte, alguns dos companheiros bateram-lhe no ombro, cumprimentando-o pela noite de almirante, e pediram-lhe notícias de Genoveva, se estava mais bonita, se chorara muito na ausência, etc. Ele respondia a tudo com um sorriso satisfeito e discreto, um sorriso de pessoa que viveu uma grande noite. Parece que teve vergonha da realidade e preferiu mentir."

Um par assimétrico

Boa parte dos contos machadianos explora as relações entre pares a partir da assimetria – seja social, econômica, afetiva. Em "Noite de almirante", isso não é diferente, pois como afirmou Alfredo Bosi, "a narração explora o desnível dos pares e a necessária

disparidade de seus destinos".[107] Mais ainda, a assimetria torna-se interessante ao estudo na medida em que leva à observação do indivíduo em sua singularidade, afastando-nos do simplesmente estereotipado.

Deolindo é descrito como um marujo bem apessoado, "a fina flor dos marujos". Apaixonado e encantado por Genoveva, mantém-se fiel ao seu amor, mesmo perante as tentações: "Ao mesmo tempo lembra as mulheres que viu por esse mundo de Cristo, italianas, marselhesas ou turcas, muitas delas bonitas, ou que lhe pareciam tais. Concorda que nem todas seriam para os beiços dele, mas algumas eram, e nem por isso fez caso de nenhuma. Só pensava em Genoveva". Estas breves linhas definem, a priori, Deolindo: passional e apaixonado, firme em suas crenças, é fruto de um romantismo em crise, pois, como sabemos, sua firmeza, suas crenças ruirão.

Desde o início, Genoveva, como muitas outras mulheres machadianas, é descrita como "uma caboclinha de vinte anos, *esperta*, olho negro e *atrevido*" (grifos meus). Com pouca caracterização física, são seus atributos subjetivos enunciados pelo narrador. Ou seja, a descrição machadiana tem certo "acento moral", sendo construída de dentro para fora, subordinando a "forma ao espírito".[108] Essas características, tão insidiosas, adiantam que ela não cumpriria a promessa. Assim que um terceiro, provavelmente com mais dinheiro que Deolindo, lhe oferece casa e uma vida melhor ela aceita, não sem titubear: "Contou-lhe então tudo, as saudades que curtira, as propostas do mascate, as suas recusas, até que um dia, sem saber como, amanhecera gostando dele". Genoveva faz parte do rol de personagens femininos

---

[107] BOSI, Alfred. A máscara e a fenda. *Op. cit.*

[108] Augusto Meyer definiu Capitu utilizando os mesmo termos. Mais ainda, ao definir a amada de Bentinho, suas palavras ecoam na caracterização de Genoveva: "Ela é profundamente mulher, sem dúvida, mas é sobretudo profundamente viril pela energia intorcível, pela audácia pertinaz, pelo senso da ação, por saber ser em tudo e por tudo o "conquistador" e não a "conquistada". (in: MEYER, Augusto. *Op. cit.*).

machadianos ardilosas, astutas, capazes de ceder à necessidade imperiosa da vida, jamais se atendo a valores gratuitos; determinadas, buscam firmemente a realização de seu querer – uma vida melhor, alguém ao seu lado. Para o mundo masculino, essas características não ofereceriam grande novidade, constituindo até mesmo certa firmeza de caráter ou sua força; *mas* para o mundo feminino, essas características entram em confronto com o ideal de feminilidade cultivado na época, sobretudo numa sociedade patriarcal, na qual a mulher somente pode florescer à sombra do homem – soberano em suas vontades.

Desse modo, o inusitado do conto em questão é o fato de uma mulher ter descumprido uma promessa, uma jura de amor – o que contraria todo o esperado: os homens poderiam ter esse direito, as mulheres não; ou seja, é a atitude feminina que move o conto. Na primeira metade do conto, Genoveva, ao ir em busca de seu destino, reveste-se de uma capa envenenadora, repleta de segundas intenções, dando margem a uma produção fantástica sobre si mesma: é o indomável, o não-apreensível, o ponto insondável.

No entanto, Machado que se interessava por algo mais do que os lugares-comuns, ou seja pela complexidade humana, abre espaço, na segunda metade do conto, para uma Genoveva que demonstra uma falta de conceitos morais, uma doce simplicidade – tão alardeada pelo narrador – ao confessar sua quebra da palavra dada, que é deslocada do lugar de ser diabólico e falso, para um outro, o da necessidade.

A vida da moça era dura e sua pobreza evidente: "a mesma casinha dela, tão pequenina, e a mobília de pé quebrado, tudo velho e pouco". Parece que vivia de favores, como nos é insinuado quando de sua briga com a velha Inácia, momento em que Genoveva afirma que "não precisava de esmolas"; ao que Inácia replica: "Que esmolas, Genoveva? O que digo é que não quero esses cochichos à porta, desde as aves marias..."

A situação de Genoveva, portanto, é bem delineada: moça pobre que vive de favores e está sozinha esperando um namorado que está longe, distante e que, talvez, só talvez, volte. Um terceiro, um mascate de fazendas – o José Diogo – lhe faz uma oferta concreta de uma vida nova, e ela aceita. Não sabemos se José Diogo supre suas necessidades de afeto, mas certamente lhe atende aos interesses: agora tem casa, não vive mais de favores, além de lhe propiciar o estatuto de mulher comprometida. Além disso, a nova casa de Genoveva, pintada recentemente, está longe dos móveis velhos e quebrados, sendo descrita em pinceladas rápidas "foi ao espelho de pataca, suspenso na parede, entre a janela e a rótula"; "pussesse na caixinha em cima da mesa redonda que estava no meio da sala".

Ao receber Deolindo, seu comportamento contrapõe-se à imagem formada por meio do discurso de Sinhá Inácia e da qual o leitor é levado até então a compartilhar: "Está com um mascate, José Diogo./.../ Não imagina a paixão que eles têm um pelo outro. Ela então anda maluca. Foi o motivo de nossa briga. José Diogo não me saía da porta; eram conversas e mais conversas, até que eu um dia disse que não queria minha casa difamada. Ah! Meu pai do céu! foi um dia de juízo!" Pelo que diz Sinhá Inácia e a descrição inicial de Genoveva, o leitor é conduzido a uma visão da moça como alguém leviano, volúvel e até mesmo sem compostura. No entanto, essa imagem se desfaz tão logo Genoveva recebe Deolindo em sua nova casa. A atitude cerimoniosa da moça marca a distância necessária entre os dois imposta por sua nova condição de mulher amasiada: "Genoveva deixou a porta aberta; nenhuma comoção ou intimidade"; com o cair da noite, evita ficar em casa sozinha com Deolindo: "Genoveva acendeu uma vela. Depois foi sentar-se na soleira da porta". Em outras palavras, pouco a pouco, a cabocla marca o lugar dele, uma visita, alguém que não mais faz parte de seu circuito de afeto: "Que importava a grande dama o autor do livro? Que importava a esta rapariga o contador de histórias?" Até que, por fim, Genoveva fecha sua participação na história,

dizendo: "Contou à outra a anedota dos seus amores marítimos, gabou muito o gênio do Deolindo e os seus bonitos modos /.../ -- Muito bom rapaz, insistiu Genoveva".

Para que Genoveva conseguisse sua independência, uma união com um homem que pudesse sustentá-la seria a única saída. Sobretudo nas classes mais desfavorecidas, uma união bem realizada é uma questão de sobrevivência, uma maneira de a mulher não precisar sustentar-se por conta própria, afinal poucas opções lhe restariam, quanto mais pobre fosse mais desqualificas seriam suas opções.[109] Daí a necessidade de manter Deolindo afastado: havia muita coisa a perder agora.

Genoveva, personalidade complexa, revela um caráter plural. Sua traição à palavra dada não é vista como culpa ou leviandade, conforme afirma o narrador: "a expressão das palavras é que era uma mescla de candura e cinismo, de insolência e simplicidade, que desisto de definir melhor. Creio até que insolência e cinismo são mal aplicados. Genoveva não se defendia de um erro ou de um perjúrio; não se defendia de nada; faltava-lhe o padrão moral das ações". As atenuações das atitudes da moça são típicas do narrador machadiano: "mesmo quando parece culpar, parece desculpar, pois sabe o quanto é imperioso o aguilhão do instinto e do interesse".[110] E é nesse jogo ambíguo que o narrador nos deixa entrever suas críticas mais ferozes.

Ao mesmo tempo, a incapacidade confessada pelo narrador de "definir" melhor o comportamento da moça, a coloca numa posição de inapreensão, própria das construções masculinas sobre o feminino: "Pode ser que qualquer outra mulher tivesse igual palavra; poucas lhe dariam uma expressão tão cândida, não de propósito, mas involuntariamente. Vede que estamos aqui muito próximos da natureza". Por um lado, o "estar próximo à natureza"

---

[109] Cfr.NEEDELL, Jeffrey D. *Belle époque tropical: sociedade e cultura da elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993

pode induzir a certa falta de malícia, a uma falta de deliberação na atitude de Genoveva: ela age de acordo com a premência da necessidade. Por outro lado, a proximidade da natureza indica que estamos pisando no terreno do feminino, marcado pela intuição, pelo instintivo.

Uma mentira deslocada

A presença da mulher que toma as rédeas de seu destino parece ser o ponto de desequilíbrio do conto: o inusitado é, como dissemos anteriormente, o fato de ser uma mulher quem quebra a promessa, indo em busca de seus próprios interesses – que podem ou não coincidir com seu desejo. Deolindo, por sua vez, assim como o narrador, exprime uma visão típica da sociedade patriarcal em que está inserido: Genoveva é a moça pobre sobre a qual o homem pode afirmar sua superioridade narcísica; portanto, ela deveria aguardá-lo – cabe a mulher a atitude de espera, sempre.

No entanto, o resguardo coube a Deolindo já que ele recusou-se a experimentar outras mulheres, em outros portos, a fim de cumprir sua promessa. A fidelidade masculina deve ser ostentada, ao contrário do caso feminino, cuja fidelidade é uma obrigação moral; e como prova disso ele traz brincos à sua amada: "E ele que tanto enchia a boca de fidelidade, tinha-se lembrado dela por onde andou? A resposta dele foi meter a mão no bolso e tirar o pacote que lhe trazia. Ela abriu-o, aventou as bugigangas, uma por uma, e por fim deu com os brincos". Os brincos parecem representar um esforço de Deolindo: "foi à custa de muita economia que comprou em Trieste um par de brincos"; um esforço que é de ordem financeira

[110] BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda. *Op. cit.*

mas que também se liga à manutenção de sua fidelidade. Além do amor, da fidelidade de Deolindo, os brincos podem ser, ainda, uma metáfora da feminilidade de Genoveva, mas que não poderá mais ser ostentada pois ela não mais pertence ao marujo, mas sim a outrem: "não tardou que tirasse os brincos, e os contemplasse e pussesse na caixinha em cima da mesa redonda".

A simbologia do feminino é muito forte no conto e revela como Deolindo e o próprio narrador vêem a mulher: "E ela que lhe guardaria? Pode ser que um lenço marcado com o nome dele e uma âncora na ponta, porque ela sabia marcar muito bem". Ou seja, a mulher iria esperá-lo preparando uma prenda, um bordado: é a visão conservadora da mulher prendada, da mulher fiandeira, que nos traz à memória uma outra mulher que fiava e esperava, fiel ao marido: Penélope. No entanto, Genoveva é uma negação de Penélope – a esposa fiel que tece como maneira de afastar os pretendentes e aguardar seu amado Ulisses -- pois não borda para Deolindo e nada tem a lhe oferecer quando ele volta. Já ele, ao contrário de Ulisses, furta-se às aventuras para se manter fiel à amada. Mais ainda, ao imaginar a prenda que ela bordaria para ele, ele pensa numa âncora – imagem que representa a falta de movimento e a fixidez de um porto. Realmente eles são opostos: o marujo é o porto, figurado pela imagem da âncora, enquanto que ela se joga a novas aventuras. Ao revê-la, Deolindo encontra Genoveva cosendo sim, mas para outro: "Não contou com o acaso que pegou Genoveva e fê-la sentar à janela, cosendo no momento em que Deolindo ia passando". O ato de tecer tem a ver com a fidelidade e envolve sempre a personagem feminina: "Num estudo sobre a feminilidade, Freud tece uma engenhosa explicação: a arte da tecelagem teria sido uma invenção de mulheres inspirada pelo pudor feminino. Com efeito o pudor, diz ele, seria com finalidade

primitiva, dissimular os órgãos genitais, dissimular a fenda que existe no sexo feminino./.../ Assim, poderíamos dizer que, na arte das tecelãs, o fendido torna-se defendido."[111]

Genoveva desmente para Deolindo as insígnias que ele tenta lhe imputar de um ser feminino que deve agir conforme o discurso da época lhe impõe: passivo, doméstico, submisso. Ela é o oposto desse ideal e sua força reside nas suas ações – sua busca de seu desejo e interesse – dominando o homem por completo: "ela fê-lo parar só com a ação dos olhos". Abatido, frustrado e submetido, Deolindo está do lado do passional: desde que soube da traição, só pensa em matar e morrer: "Em falta de faca, bastavam-lhe as mãos para estrangular Genoveva, que era um pedacinho de gente, e durante os primeiros minutos não pensou em outra coisa" ; "Deolindo declarou, com um gesto de desespero, que queria matá-lo". Novamente, as atitudes de Deolindo vão ao encontro das convenções da época: traído, pode e deve matar os transgressores. Entretanto, a cada atitude desesperada do moço, Genoveva reafirma sua superioridade: "Genoveva olhou para ele com desprezo, sorriu de leve e deu um muxoxo". Mais ainda, ao contar para a amiga que ele queria matar-se, afirma calma: "Qual o quê! Não se mata, não. Deolindo é assim mesmo; diz as coisas, mas não faz". Aos poucos a narrativa tende a minimizar a mentira de Genoveva. No início do conto Deolindo era aquele que mantinha a promessa, ao contrário de Genoveva que a quebrou; com o passar da ação narrativa, há uma desconstrução dessa imagem, até que, conforme o comentário de Genoveva, ele "diz as coisas, mas não faz". Portanto, há uma inversão de posição na história: "Em Genoveva, a seqüência é mentira e verdade. Em Deolindo é verdade e mentira. Depois da simetria inicial quando os amantes juraram mútua fidelidade, vem a assimetria pela qual um trai enquanto o outro permanece fiel. No fim de tudo, a simetria se

---

[111] MENESES, Adélia Bezerra de. "O sonho de Penélope". *O poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Duas Cidades, 1995, pp. 195-216.

inverte, porque a mentirosa sustenta lisamente a sua traição (que é a sua verdade), e o verdadeiro se peja da boa-fé, e prefere esconde-la aos olhos dos outros, mentindo."[112] Parece não haver melhor ou pior: os dois mentem por motivos diferentes. Genoveva precisava contar com a certeza de um futuro que o mascate concretamente lhe oferecia; e Deolindo de ostentar uma vitória pessoal frente a seus amigos. A necessidade de Delindo, ao mentir, é a satisfação pessoal; Genoveva move-se pela necessidade de assegurar um futuro melhor.

Ao voltar de sua viagem, Deolindo constrói um imaginário em torno de Genoveva: "Lá vai ele agora, /.../ lá deve estar Genoveva, debruçada à janela, esperando por ele". Suas expectativas criadas e acalentadas são frustradas tão logo se depara com a realidade desconcertante: seu mundo de certezas, das juras eternas ("Juro por Deus que está no céu; a luz me falte na hora da morte"), dos padrões estabelecidos são derrubadas pelo que representa a cabocla -- o novo, o realismo utilitário, que muda valores quando há necessidade: "Mas o coração mudou... Mudou. /.../ Quando jurei era verdade". Não há certeza absoluta, como quer o homem e aqui é o terreno movediço da relatividade que marca o discurso sobre o feminino no final do século XIX; é o fim do cogito cartesiano.

Genoveva, vitoriosa, encontra-se numa situação superior ao marujo. No entanto, a frustração de Deolindo o faz procurar a satisfação em outro lugar que não o da realidade, em outras palavras, se não existe compensação nas circunstâncias externas, podem ser criadas na mente. Por isso, Deolindo deixa seus companheiros imaginarem a noite de almirante que teve e nesse sentido ele também aplaca suas necessidades.

Repleto de desvios e inversões, o conto trabalha com a satisfação dos desejos que para os dois protagonistas é conseguida mesmo que não da maneira desejada, mas a que é possível.

---

[112] BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda. *Op. cit.*

Um pequeno saldo

Este conto pode tentar induzir o leitor a acreditar que estamos no terreno das necessidades, "próximos à natureza", imputando-lhe como elemento organizador a ideologia reinante no tempo de Machado e para o que alerta Alfredo Bosi: "Convém, nesta altura, fazer uma distinção relevante: por 'ideologia do seu tempo' entenda-se a aceitação da lei do mais forte ou do mais astuto, o que foi uma das interpretações dadas, no século XIX, à competição darwiana. O pessimismo moralista encontrou nessa leitura mais um esteio. A outra leitura, otimista, que tudo subordinava às exigências da evolução e do progresso, deve-se a Spencer: foi predominante a partir da nossa 'geração de 70', e por certo não convenceu o cético Machado de Assis".[113] Por isso, uma leitura mais atenta pode levar a perceber que estamos diante das compensações diante de uma realidade externa que, por vezes, é frustrante, das possíveis manobras humanas ao lidar com a realidade que sempre se impõe poderosa.

Essas manobras humanas decorrem de uma impossibilidade de encontrar a satisfação no objeto almejado que sempre é um eco de uma experiência primeira de satisfação, e é o que move o homem, deslocando sempre para outro objeto real ou imaginário.

Nesse âmbito, a promessa, a jura de amor, ocupa um lugar central, uma vez que o ser humano estabelece uma relação com o mundo exterior, para si mesmo ou para o outro, por meio de significantes. O outro, na medida em que é outro ser falante, é o mediador necessário através do qual se constitui o próprio mundo dos objetos apara o sujeito. A jura de amor pode representar, para Deolindo, não só a imagem criada, acalentada da mulher que lhe é percebida

como Ideal, mas também o leva a despertar a inveja de seus companheiros, afinal ele teria sua "noite de almirante". A realidade exterior, a opinião dos outros – a Aparência exterior – é uma importante fonte de satisfação já que o ser humano tem em si o germe da competição, gosta de ser admirado, de produzir inveja , sentindo–se superior ao outro. Para Genoveva, a mudança de um amante por outro implicou uma real mudança de *status* e, por sua vitória, ela encontra-se numa situação superior à do marujo, o que lhe pode causar certo prazer frente ao antigo amante. Por outro lado, a vitória de Genoveva é relativa já que ela não só conquistou mas, com certeza, também foi conquistada: sua vitória é parcial – nada sabemos acerca de José Diogo –, e a personagem também se curva a manutenção de aparências que se defrontadas podem deslocá-la de sua nova posição: ela ainda continua dependente de um outro homem.

A realidade é mais frustrante para Deolindo pois esvaece uma Genoveva que não é real, um ser um tanto fantasmático. Entretanto, uma nova fantasia ocupará o lugar da anterior: ao deixar seus companheiros imaginarem o que ele de fato não teve – sua noite de almirante – ele experimenta certo prazer, vivenciado num plano imaginário o que não obteve na realidade. Assim, as compensações imaginárias parecem dar conta da realidade que desconstrói, pois socialmente o manto do homem bem-sucedido lhe vestiu bem.

Por isso, o tom do conto não é amargo, ou mesmo irônico como tantos outros contos machadianos. Apesar de tudo, tanto Genoveva quanto Deolindo obtiveram – em escalas diferentes – certas compensações. A noite de almirante imaginada representa um "pequeno saldo" na desilusão do marujo.[114] A vivência da satisfação – real ou imaginada – permite que o desejo atinja seu alvo – momentaneamente, para que no instante seguinte migre para outro

---

[113]Idem. O enigma do olhar. *Op. cit.*

ponto. Para Genoveva, seu desejo mescla-se ao interesse, e isso a faz vitoriosa – assim como outras heroínas machadianas (Guiomar, de *A mão e a luva*, Iaiá, de *Iaiá Garcia*, entre outras). Já Deolindo, imerso em seu mundo interior, evade-se nas fantasias, afastando-se do real e, com isso, fragiliza-se frente à Genoveva. Vemos, assim, que não estamos somente "próximos à natureza": estamos sim em pleno imaginário humano.

---

[114] Nesta linha, Paul Dixon faz uma análise deste mesmo conto, em *Os contos de Machado de Assis*. Porto Alegre: Movimento, 1992.

"SINGULAR OCORRÊNCIA": UMA HISTÓRIA DE SUSPEITA

"Mas depois tornava a afirmar a aventura, e provava-me que era verdadeira, com o mesmo ardor com que na véspera tentara provar que era falsa; o que ele queria era acomodar a realidade ao sentimento da ocasião".

A prostituição é tema de inúmeros contos e romances, mas foi na época do romantismo que assumiu um vulto especial, sobretudo com a difusão de *A Dama das Camélias* que é provavelmente o mito feminino mais popular da era burguesa. O tema da prostituta regenerada é muito caro ao romantismo[115], fornecendo um ângulo privilegiado de abordagem e interpretação da sociedade burguesa que transformava o dinheiro em regente exclusivo de sentimentos e projetos do homem. No Brasil, Alencar reatualiza o tema na figura de Lucíola, protagonista do romance que intitula;[116] e Machado o revisita com maestria e num tom único, a partir de um novo prisma, em seu conto "Singular ocorrência".

Poucas vezes é possível encontrar prostitutas como personagens na obra machadiana. A Marocas, protagonista do conto citado, e Marcela, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, são talvez as mais conhecidas. Machado trata do tema, com a perspicácia que lhe é peculiar, abordando a questão do valor de mercadoria que as coisas e pessoas assumem numa sociedade que se iniciava na força do capital comercial e sua primeiras investidas na

---

[115] Cf. PRAZ, Mario. *A carne,a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Unicamp, 1996.
[116] Uma análise bastante pertinente deste livro de Alencar foi realizada por Valéria de Marco, em *O império da cortesã*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

sociedade como um todo. Ou seja, o caráter de mercadoria do prazer em circulação no mercado urbano é um elemento fundamental para a história das cortesãs.[117]

Em "Singular ocorrência", Machado vai um pouco além do tema da prostituição, mesclando-o com o da traição, o que enriquece a história e ainda toca num ponto central da moral e dos bons costumes: qual seria a punição para a mulher que trai e qual seria para o homem que trai. Mais ainda, o poder do dinheiro entre classes, criando a ocasião mais do que para a traição, para o engano. Por sua vez, a noção de engano reveste-se de intenções caras à psicanálise, movendo desejos e pulsões próprias do humano, ao lidar com as esferas afetivas e sexuais.

Neste conto, mais uma vez, os sentimentos de uma mulher não são verbalizados em uma história, mas surgem filtrados pela visão masculina. "Singular ocorrência", assim como "A desejada das gentes", é fruto de uma conversa entre dois homens. Por conseqüência, a mulher e seus desejos devem ser compreendidos a partir desse filtro. Mais ainda, o narrador é testemunha direta da história que conta, sendo amigo íntimo do protagonista, fato que terá algumas implicações, sendo a mais importante a cumplicidade de sua visão de mundo: "Eu tinha a confiança de ambos. Jantávamos às vezes os três juntos; e... não sei por que negá-lo, -- algumas vezes os quatro. Não cuide que eram jantares de gente pândega; alegres, mas honestos". Essa afirmação ilustra também que na nova configuração social carioca, os padrões de comportamento tornam-se mais elásticos, parecendo absorver mais facilmente os desvios. Os amores ilegítimos e adúlteros entram definitivamente em cena. Mas, certamente, essa não será uma rua de mão dupla, como veremos adiante.

O narrador nos conta a história de Andrade, cujo sobrenome indicia sua origem. Vindo do Nordeste, pertencia provavelmente a alguma família oligárquica: "vinte e seis anos, meio

---

[117] Idem, ibidem.

advogado, meio político, nascido nas Alagoas, e casado na Bahia, donde viera em 1859". Era casado e "era bonita a mulher dele, afetuosa, meiga e resignada; quando os conheci tinham também uma filhinha de dois anos".

A resignação da mulher do Andrade um termo é comum para descrever várias mulheres machadianas.[118] E provavelmente para descrever a situação de várias mulheres da sociedade da segunda metade do século XIX do Rio de Janeiro. A mulher modelar dessa sociedade patriarcal deveria sublimar suas pulsões, dedicando-se aos filhos e à casa. Quando esposa e sobretudo mãe, a mulher parece passar por uma espécie de santificação às avessas, pois deve se enquadrar dentro das conveniências da moral do patriarcado e merece todo o respeito do marido. O respeito e a estima são tantos que o marido acaba por ir procurar aquela que não é tão pura a ponto de ser preservada: a prostituta. Em palavras mais claras, a mulher oficial é reservada para a procriação e a prostituta para o prazer.[119] A cisão existia tendo em vista a visão de que a prostituta era aquela que não havia se rendido à domesticação e quase sempre é descrita no discurso masculino como um ser sem valor. "Singular ocorrência" evidencia essa visão masculina da prostituta desde suas primeiras linhas:

-- "Não é casada.

-- Solteira?

-- Assim, assim. Deve chamar-se hoje D. Maria de tal. Em 1860 florescia com o nome familiar de Marocas. Não era costureira, nem proprietária, nem mestra de meninas; vá excluindo as profissões e lá chegará. Morava na rua do Sacramento. Já então era esbelta, e,

---

[118] Lembremo-nos de D. Conceição, em "Missa do galo"; Mariana de "Capítulo dos Chapéus", ou mesmo a mãe de Estácio, em *Helena*. Ver mais sobre o tema no artigo já citado de Luiz Roncari.

[119] Essa idéia aparece também em FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala: formas da família brasileira sob o regime da economia patriarcal.* Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978.

seguramente, mais linda do que hoje; modos sérios, linguagem limpa. Na rua, com o vestido afogado, escorrido, sem espavento, arrastava a muitos, ainda assim".

Vemos que a descrição da moça é permeada por uma ironia própria de quem se mantém numa posição não apenas distante mas superior sobre quem fala. "Assim, assim" indica a situação dúbia da mulher em questão, arrematada pela indicação de sua origem: "Maria de tal". Ou seja, não há nome de família, sendo familiarmente conhecida como Marocas. Ou seja, sua posição social é gradativamente desmantelada, perdendo o dona e a possibilidade de um sobrenome (de tal), restando-lhe somente um "nome de guerra": Marocas.

No entanto, ao verificarmos o psiquismo das prostitutas do Segundo Império veremos que a grande maioria delas é de classe baixa, e que não tiveram acesso aos bens da cultura, aspirando, apesar de tudo, um marido, filhos – enfim, serem aceitas como esposa e honesta, saindo "da vida".

A história de Marocas não é diferente, sendo quase um arremedo das heroínas românticas como Margarida Gauthier de *A Dama das Camélias*. Moça pobre, cujo destino foi traçado pela falta de opções: "não era costureira, nem proprietária, nem mestra de meninas; vá excluindo as profissões e lá chegará". Em sua juventude, era bela e com muitos homens que a desejaram: "Na rua, com o vestido afogado, escorrido, sem espavento, arrastava a muitos, ainda assim".

Com o destino selado, por mais que tente ter uma aparência de decência e honestidade, dando esmolas na igreja e portando luto pela morte do amante, a ocupação fica colada a ela, sem possibilidade de redenção – pelo menos frente aos que a conheciam: "A Marocas sentiu profundamente a morte, pôs luto, e considerou-se viúva; sei que nos três primeiros anos,

ouvia sempre uma missa no dia aniversário. Há dez anos perdi-a de vista. Que lhe parece tudo isso?"

Apesar de tratar de uma questão cara às mulheres – tanto para a esposa, quanto para a amante –, o domínio da narrativa deste conto é dos homens. Eles decidem não só o andamento da história mas também o destino de suas mulheres.

O narrador encaminha a história, descrevendo os fatos a partir de seu ponto de vista. Já o Andrade domina completamente a vida de Marocas: ele a ensina a ler, instala-a numa casinha confortavelmente, ou seja, cuida de suprir suas necessidades básicas. Marocas, pouco a pouco, perde sua independência, largando seus clientes para poder ficar somente com o homem que ela ama: "Marocas despediu todos os seus namorados, e creio que não perdeu pouco; tinha alguns capitalistas bem bons. Ficou só, sozinha, vivendo para o Andrade, não querendo outra afeição, não cogitando de nenhum outro interesse". Assim como Margarida de *A Dama das Camélias*, personagem que Marocas idealiza ("De noite foi ao Ginásio; dava-se a *Dama das Camélias*; Marocas estava lá, e, no último ato, chorou como uma criança"), a moça procura mostrar paixão pelo amante, abandonando todos os outros, vivendo exclusivamente para ele numa tentação de encontrar o verdadeiro amor. Tenta, na verdade, encarnar o papel de sua heroína, o mais próximo possível de uma esposa: doméstica, dependente, fiel, passiva. Inclusive suas atitudes se modificam, tornando-se cheia de pudores: "este dito ia-lhe rendendo um beijo; o Andrade chegou a inclinar-se; ela, porém, vendo que eu estava ali, afastou-o delicadamente com a mão." Esta atitude gera comentários entre o narrador e seu interlocutor:

"—Gosto desse gesto.

—Ele não gostou menos. Pegou-lhe a cabeça com ambas as mãos, e, paternalmente, pingou-lhe o beijo na testa".

As atitudes cheias de brio de Marocas vão despertando um sentimento de ternura por parte do Andrade. No entanto, vemos que esse sentimento fica sempre no âmbito do carinho dedicado a "outra", pois o espaço da família é inexpugnável: "De caminho disse-me a respeito da Marocas as maiores finezas, contou-me as últimas frioleiras de ambos, falou-me do projeto que tinha de comprar-lhe uma casa em algum arrebalde, logo que pudesse dispor de dinheiro; e, de passagem, elogiou a modéstia da moça, que não queria receber dele mais do que o estritamente necessário /.../ Na Gávea ainda falamos da Marocas, até que as festas acabaram, e nós voltamos. O Andrade deixou a família em casa, na Lapa, e foi ao escritório". Vemos que há uma convivência retórica entre a família e a amante. Falando da amante e se comovendo com sua simplicidade e decência, Andrade compartilha momentos com sua família. Na verdade, Marocas jamais poderá ocupar o espaço da esposa oficial; quando muito receberá uma "casinha" para assegurar-lhe o futuro.

A trama ganha movimento no dia da festa de S. João[120], quando Andrade vai jantar com a família e Marocas ficou só, aludindo a outra heroína de uma novela que traz o tema da prostituição: "ia fazer como a Sofia Arnoult da comédia, ia jantar com um retrato; mas não seria o da mãe, porque não tinha, e sim do Andrade". Esse episódio suscitou a conversa citada no parágrafo anterior: o Andrade parece ter compreendido a solidão da amada e pensa em preencher esse espaço dando-lhe uma casinha. Ou seja, os sentimentos de uma mulher como Marocas são preenchidos por coisas que possam lhe ser fornecidas. A menção a heroínas românticas tenta mostrar que Marocas queria mais do que paixão, queria o amor senão verdadeiro, puro – impossível de ser conseguido para uma "moça de sua posição"; pelo

menos, estável. João Roberto Faria analisou em um artigo as relações entre as peças teatrais citadas no texto e a polêmica que o texto suscita a respeito da regeneração das prostitutas.[121] Diferimos um pouco aqui do ponto de vista defendido por João Roberto, conforme mostraremos a seguir em nossa análise. O autor acredita que há de fato uma motivação inexplicável e misteriosa na atitude de Marocas, concordando assim com o narrador do conto.

O caráter enigmático da atitude de Marocas já levou muitos críticos a admitirem sua perplexidade – indo ao encontro, de certo modo, do narrador, que não concorda com o amigo que afirmou ser pura e simplesmente "nostalgia da lama". Como exemplo, lembramos da afirmação de Antonio Candido: "Os atos e os sentimentos estão cercados por um halo de absurdo e gratuidade, que torna difíceis não apenas as avaliações morais, mas as interpretações psicológicas".[122] Na verdade, o conto centra-se num enigma que não pode ser desvendado, não importa o ângulo de visão

A impossibilidade de regeneração de Marocas é endossada, na trama, na visita que um "tal Leandro" faz ao escritório do Andrade. Sem sobrenome, assim como Marocas, "era um sujeito reles e vadio. Vivia a explorar os amigos do antigo patrão". De caráter duvidoso, veio pedir um empréstimo de dois ou três mil-réis a Andrade, que lhe deu o dinheiro e notou que estava muito alegre, interpelando-o a respeito do motivo: "o Andrade, que dava o cavaco por anedotas eróticas, perguntou-lhe se eram amores". A resposta afirmativa parece um pouco forçada: "Ele mastigou um pouco, e confessou que sim". Com o caminhar da narrativa nos

---

[120] Roncari, no texto já citado, faz uma aproximação interessante entre a festa de S. João como festa dionisíaca e a solidão de Marocas – além do fato de Andrade estar com a família: "Foi no dia de São João, a festa popular noturna de fundo dionisíaco, comemorada com fogos de artifício, fogueira, mastro fálico, quentão, namoros e casamentos, mas que entre a burguesia da corte do Rio de Janeiro do século XIX deve ter-se transformado numa festa familiar".

[121] FARIA, João Roberto. "Singular ocorrência teatral", *Revista USP* (junho-agosto 1991), no. 10, pp.161-6.

[122] CANDIDO, Antonio. "Esquema de Machado de Assis". In: *Vários escritos*, São Paulo: Duas Cidades, 1970, pp.15-32.

questionaremos se Leandro não concorda com Andrade somente para agradá-lo ou realmente passou pela experiência descrita.

Leandro, apesar de um "pobre-diabo", afirma ter cruzado com uma mulher bem tratada que se oferece a ele. Apesar de estranho, o narrador diz ser compreensível, pois "os pobres também são filhos de Deus". Novamente seusos comentários reafirmam a marcante visão de classe que separam pessoas como Leandro e Marocas do mundo dos Andrades e dele próprio, narrador. O Andrade suspeitou da história contada por Leandro e questionando-o chegou a conclusão que a mulher com quem se encontrou seria Marocas: "Imagine como não ficou o Andrade. Ele mesmo não soube o que fez nem o que disse durante os primeiros minutos, nem o que pensou nem o que sentiu". O sentimento de perda do objeto que era de sua posse gerou um sentimento de vingança e rancor muito grandes. Mais ainda, se ele traía a esposa, por que Marocas não poderia traí-lo já que sua origem não era confiável? Andrade propõe um negócio ao Leandro: dá-lhe vinte mil-réis para que ele fosse até a casa da moça desmascará-la. Leandro "Hesitou um pouco, estou que por medo, não por dignidade, mas vinte mil-réis..."

Apesar de, à primeira vista, a atitude de Marocas ser confirmada por Andrade, pelo próprio Leandro – à custa de vinte mil-réis, é verdade – e pelo narrador-testemunha, não há confirmação por parte de Marocas, parte diretamente envolvida na história: "A cena que se seguiu, foi breve, mas dramática. Não a soube inteiramente, porque o próprio Andrade é que me contou tudo, e, naturalmente, estava tão atordoado, que muita coisa lhe escapou. Ela não confessou nada". Vê-se que o relato sofre influência de sentimentos tormentosos e atordoantes – isso atua diretamente na fidedignidade do relato. Nunca temos acesso a todos os fatos como ocorreram na verdade; mas a impressões do acontecido. Conforme levanta

Roncari,[123] a história de Andrade e Marocas ecoa em uma outra, *Dom Casmurro*, na qual a falta de outro ponto de vista – o da mulher diretamente envolvida (Capitu) – cria a ambigüidade do texto, gerando uma atmosfera dúbia; a possibilidade da inocência de Marocas surge nas dobras do texto.

O texto mencionado de Augier, *Le mariage d'Olympe* – peça escrita para contestar Dumas – argumenta que todas as mulheres decaídas necessariamente sucumbem, cedo ou tarde. O conto de Machado utiliza os dois textos para contrapor, provavelmente, uma terceira visão. Apesar de Marocas ter uma visão romântica de sua condição, com os mesmos anseios de uma Margarida, ela é julgada socialmente com o ponto de vista de Augier: nunca há redenção para uma decaída: sempre que há uma oportunidade ela sucumbe – mas em nenhum momento temos certeza absoluta de sua "nostalgia da lama". Ela pode nunca ter concretizado o ato – ou pode, mas os homens assim já assumiram seu ato, a julgaram e condenaram. Ao ser desmascarada, desespera-se e ameaça se matar. Esse desespero talvez tenha sido por se imaginar sem possibilidade de salvação. Ou mesmo ante a realidade que destrói sua fantasia de ser a mulher regenerada e feliz.

Mais ainda, o texto é permeado por comentários masculinos a respeito de Marocas, tentando levar o leitor a uma compreensão dos fatos que se assemelhe a visão de mundo deles: "Não lhe conto o que ouvi, os planos de vingança, as exclamações, os nomes que lhe chamou, todo o estilo e todo o repertório dessas crises"; "Na verdade, um sujeito reles, apanhado na rua; provavelmente eram hábitos dela?"

As atitudes subseqüentes de Marocas, a fidelidade, a lealdade, o luto, contribuem ainda mais para a atmosfera dúbia sobre suas motivações. O fato de Marocas ser uma prostituta pareceria ser justificativa suficiente para compreendermos o que se passou no conto.

---

[123] RONCARI, Luiz. *Op. cit.*

A singularidade da ocorrência reside nas atitudes dessa mulher, aparentemente tão cheia de vontade de mudar de vida. Mais ainda, apesar de se apaixonar por uma prostituta, Andrade pressupõe posse exclusiva de seu objeto de amor: a presença de Leandro surge como a de um usurpador de seu lugar. A simples suspeita da traição parece mover fantasmas há muito perdidos, gerando um ciúme descomedido. Freud, em "Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens"[124], enunciou que a escolha de uma prostituta como objeto amoroso pode se relacionar à experiência do ciúme, mas não do modo como poderíamos imaginar: "o incomum é que se torna alvo desse ciúme não o possuidor legítimo da pessoa amada [que no caso não há] mas estranhos que fazem seu aparecimento pela primeira vez, em relação aos quais a amada pode ser induzida sob suspeita".

A mulher casta e de reputação irrepreensível não é interessante a esse tipo de pessoa e o Andrade é alguém que se interessa por mulheres, voltando-se a aventuras amorosas: "Estava ali, viu a distância uma mulher bonita, e esperou, já alvoroçado, porque ele tinha em alto grau a paixão pelas mulheres".

Marocas não foi a primeira, talvez nem a última; entre os dois criaram-se laços que parecem ter unido com felicidade as esferas afetiva e sexual: "quando ele seguiu para o Norte, em comissão do governo, a afeição ainda era a mesma, posto que os primeiros ardores não tivessem já a mesma intensidade".

Marocas, já instalada confortavelmente, pois o Andrade lhe comprara uma casinha no Catumbi, e já tendo a experiência da maternidade – apesar de o filho ter morrido aos dois anos – , pode viver sua fantasia de mulher regenerada, que viveu um grande amor. Ele não terminou tragicamente, como sua heroína romântica de *A Dama das Camélias*; mas

[124] FREUD, S. "Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens". Contribuições à psicologia do amor I. (1910).

machadianamente, de modo bastante pragmático, lhe garantiu o futuro. Essa certeza, no entanto, não lhe assegurou talvez a felicidade, ou seu oposto. Enfim, não são simplesmente "coisas", como nos afirma o narrador, mas são conjecturas pois nunca ficaremos sabendo quais foram suas impressões da vida que levou: a narrativa é uma construção dos homens.

"A CARTOMANTE": ADULTÉRIO E PUNIÇÃO

"O presente que se ignora vale o futuro".

Boa parte dos contos machadianos trabalha com dois níveis: um manifesto, disponível para o entendimento comum a que o entrecho se oferece; e um latente, possível de ser percebido por meio da análise mais cuidadosa dos detalhes espalhados pela narrativa.[125]

Em "A cartomante" esses dois níveis são imediatamente indiciados pela escolha da frase shakesperiana que abre o conto: "há mais coisas no céu e na terra do que sonha nossa filosofia". A frase, na verdade, encaminha a leitura diretamente para a questão do destino, das crenças humanas, encarnadas na figura da cartomante, que dá título ao conto – o que num nível superficial é o que realmente agita as personagens principais: Camilo e Rita. Mas a partir de uma leitura mais detida, a frase nos leva para a questão do engano, tema comum a boa parte da obra machadiana. Desse modo, destino e engano (que se estende à noção do "não-saber") movem a história, cujo final é o mais corriqueiro, desmentindo o mote inicial – a realidade mais chã se faz presente sobretudo para os que dela não conseguem fazer uma leitura adequada. Em outras palavras, a verdade do conto se encontra não somente em seu nível manifesto, ou no latente, mas precisamente na imbricação dos dois.

---

[125] Num artigo já citado de Luiz Roncari, fica patente o quanto Machado se utiliza de um jogo de mostrar e esconder, apreendido de suas leituras de E. Allan Poe, e utilizado em vários de seus contos: "O que me parece é que Machado aprendeu com a leitura de Poe uma espécie de método de investigação e exposição que lhe permitiu pensar em novas formas de estruturação narrativa e, com isso, de relacionamento com o leitor. Um modo de envolvê-lo num jogo de esconder e revelar, sem que o leitor se desse conta do quanto ele próprio estava sendo imitado, e assim, ludibriado e esclarecido ao mesmo tempo". (RONCARI, Luiz. *Op. cit.* p. 140)

Também é inegável o fato de que a frase de *Hamlet* situa a história no âmbito da intertextualidade, muito explorado em diversas análises[126]: "[Machado] reelabora os traços de Hamlet, em outro contexto, forma literária, invertendo e apequenando cenas e situações vividas pelo príncipe dinamarquês, mantendo, porém, a enigmática cegueira do sujeito em fase de seu desejo e destino".

A história trata de uma traição, de um adultério que envolve três personagens: Vilela, o marido; Rita, a esposa; e Camilo, o amigo. Vilela e Camilo eram amigos de infância; "Vilela seguiu a carreira de magistrado. Camilo entrou no funcionalismo, contra a vontade do pai, que queria vê-lo médico; mas o pai morreu, e Camilo preferiu não ser nada, até que a mãe lhe arranjou um emprego público. No princípio de 1869, voltou Vilela da província, onde casara com uma dama formosa e tonta; abandonou a magistratura e veio abrir banca de advogado. Camilo arranjou-lhe casa para os lados de Botafogo". Assim inicia-se entre os três uma forte amizade que culmina com o romance entre Camilo e Rita. O casal adúltero passa a receber cartas anônimas até que, por fim, são mortos por Vilela.

O adultério, como dissemos anteriormente, era um assunto "quente" para a época: inúmeras obras literárias abordavam o tema. A moral do século XIX julgava o adultério feminino como algo muito mais grave do que o cometido pelos homens; a lei era draconiana para com as mulheres, que poderiam ser mortas por seus maridos, conforme a mentalidade vigente na época. A honra manchada deveria ser lavada em sangue como uma satisfação a uma sociedade na qual a figura do patriarca deveria reinar absoluto; bem como serviria de

---

[126] Duas análises são exemplares nesse sentido: a de Alcides Villaça ("Machado de Assis: tradutor de si mesmo". *Novos Estudos/CEBRAP*, n. 51, julho 1998, pp. 3-14) e a de Cleusa Pinheiro Passos ("As armadilhas do saber", *IDE*. São Paulo, 28, pp. 30-39, 1996). O ensaio de Cleusa merecerá destaque no decorrer de minha análise pois também segue uma abordagem psicanalítica, mas visando os elos entre saber e inconsciente, noções que dão conta das duas abordagens, tanto da tradição literária de que o autor se apropria quanto da psicanalítica.

exemplo àquelas que pretendiam não observar os ditames de uma cultura que visava ao controle das mulheres, consideradas seres "próximos da natureza", por seu caráter indomável e misterioso.

O foco de atenção do narrador, no entanto, desloca-se da problemática do adultério, eximindo-se de julgamentos morais diretos, detendo-se sobretudo na figura de Camilo, homem fraco, identificado com Hamlet pela sua indecisão, hesitação frente aos acontecimentos, e que se depara com um destino definido pelas mulheres que o cercam: o mundo feminino existente ao seu redor não só o subjuga mas enreda-o numa teia de engano e morte. Portanto, apesar de este conto não ter como protagonista uma personagem feminina, apresenta uma visão da relação dos homens com o mundo feminino, que é um dos elementos definidores da trama.

Um mundo apequenado

A leitura intertextual, já realizada nos textos indicados[127], releva o quanto *Hamlet*, peça de Shakespeare é reaproveitada no conto de Machado, além de outras peças do dramaturgo inglês, como *Romeu e Julieta*[128].

---

[127] VILLAÇA, Alcides. *Op. cit.*; PASSOS, Cleusa P. *Op. cit.*

[128] Esta aproximação é feita sobretudo no texto de Cleusa P. Passos: "Outro 'ragazzo inamorato' (talvez o mais famoso apaixonado italiano da obra do dramaturgo), em contexto díspar, vai em busca da mulher amada 'morta'. A princípio, seu opositor (o 'marido' desejado pela família) é sua vítima, em seguida, o jovem Romeu mata-se com veneno sem saber que Julieta encena a própria morte. Ao acordar e diante do quadro visto, ela não resiste e suicida-se com a adaga do jovem enamorado. No meio desse torvelinho está o espectador a acompanhar a série de lances dramáticos motivada por cartas que não chegam a tempo". In: *Op. cit.*, pp. 33-34.

Muitas vezes, a intertextualidade não se faz somente por acordos, mas principalmente por desacordos, constantes transgressões de um texto para outro. No caso deste conto de Machado, há nitidamente deslocamentos e inversões que subvertem a grandeza dos episódios e dos acontecimentos. Inicialmente, há um deslocamento da própria citação de *Hamlet*, que é mote do conto, e é enunciada por Rita mas "por outras palavras", ou seja, o "mesmo" atua dentro das diferenças: "as palavras podem ser 'outras', sem prejuízo aparente para as 'explicações'".[129] A partir desse deslocamento inicial, as inversões serão constantes, criando uma idéia de que o vulgar se expande pelo conto: "Há vulgaridades sublimes ou pelo menos deleitosas". Essa idéia é desenvolvida na análise realizada por Alcides Villaça, que verifica o quanto a "A cartomante" estabelece uma série de equivalências às avessas:

"Frase de Hamlet a Horácio – explicação de Rita a Camilo

Mitologia, religiosidade – superstições ou incredulidade

Carro de Apolo – caleça de praça

Estilo alto – palavras vulgares mal compostas

Personagens trágicas – tonta Rita, ingênuo Camilo

A morada do destino – casa da cartomante

Sibila – italiana sonsa

Dilema do "ser ou não ser" – dilema do "ir ou não ir"

Nivelamento das personagens pelo sublime – nivelamento da personagem pela vulgaridade".[130]

---

[129] VILLAÇA. *Op. cit.*
[130] Idem, ibidem.

Essas inversões marcam a ironia de Machado frente a realidade fluminense do Rio de Janeiro: o drama das personagens se apequena diante das grandes tragédias humanas, evocadas no texto pela intertextualidade. Numa leitura um pouco mais ampliada, a tragédia de Hamlet ecoa na de outra personagem de igual grandeza: Édipo. Ambos, diante de resquícios do triângulo edípico, deparam-se com o seu destino e com seu não-saber.[131] Entretanto, o texto de Machado revela a outra face de Camilo: um fraco e vulgar, sim; mas igualmente humano. Sua fraqueza reside na falta de consciência dos fantasmas que o habitam: a falta de elaboração dos fatos passados e também dos presentes o leva ao desfecho trágico. Desse modo, sua história, arremedo de tragédia, também trata dos mesmos temas presentes nas grandes tragédias e em todas elas a cegueira do sujeito frente ao desejo que o habita e que traça o seu destino.

Porém, nos textos trágicos, a revelação está em algo que transcende o cotidiano: "Um pouco distante do que é eminentemente textual, a questão do 'não saber' já se impõe em *Édipo* o qual desconhece sua 'origem' e 'verdade'. Cabe ao Oráculo e a Tirésias insinuá-las. Sua rejeição resulta no castigo da auto-cegueira, que, metafórica, no princípio, passa a ser literal e terrível no fim. Por sua vez, *Hamlet* 'ignora' igualmente a verdade, necessitando do fantasma do pai para percebê-la. Funcionalmente – como bem pontuaram Freud e Lacan – seu amigo Horácio dispensa a presença de 'espectros' para suspeitar das ações do novo rei (ato I, cena V). Logo, algo além do cotidiano designa a sorte de Édipo e Hamlet, cegos diante dela. Deuses e espectros dão a impressão de 'saber mais' que o sujeito"[132]. Em "A cartomante" o procedimento é diverso e evidencia a astúcia machadiana: é o cotidiano que designa a sorte de Camilo e exatamente por não saber nada de si e, por conseqüência, da realidade que o cerca, é

---

[131] A abordagem sobre esse tema foi muito bem feita por Cleusa Pinheiro Passos em artigo já citado.
[132] *Idem*, p. 32.

que é engolido. Ou seja, o conhecimento que o sujeito pode ter de si não está em algo que o transcende, mas nele mesmo. Mais ainda, a cartomante é uma personagem que não porta a verdade, mas sim o engodo. Ela não traz a luz, mas está mergulhada numa atmosfera de penumbra que indicia a cegueira a que ela induz Camilo: "e rápido enfiou pelo corredor, e subiu a escada. A luz era pouca, os degraus comidos pelos pés, o corrimão pegajoso; mas ele não viu nem sentiu nada". A entrada nesse universo repleto de índices não percebidos por Camilo revela a atmosfera certa do engano, do erro. A cegueira de Camilo é endossada por seu desejo de evadir-se de uma realidade denegada por ele: "No fim de cinco minutos, reparou que ao lado, à esquerda, ao pé do tílburi, ficava a casa da cartomante, a quem Rita consultara uma vez, e nunca ele desejou tanto crer na lição das cartas".

Seu desejo será atendido por um capricho do destino: um obstáculo na rua fez o tílburi parar defronte a casa da cartomante. Aguardando a remoção do obstáculo, Camilo deixa-se tomar pelo medo da morte que possivelmente o esperava, pelo grito dos homens empurrando a carroça ("Anda! Agora! Vá! Vá!) e , sobretudo, pela figura da cartomante que agita nele fantasmas de outras épocas, e o encontro preparado pelo destino não é senão encontro de si mesmo com os fantasmas que o habitam: "Camilo reclinou-se no tílburi para não ver nada. A agitação dele era grande, extraordinária, e no fundo das camadas morais emergiam alguns fantasmas de outros tempos, as velhas crenças, as superstições antigas". A perturbação, a angústia revelam que Camilo reencontra-se com algo que estava perdido dentro de si, possivelmente recalcado: "Daí a pouco estaria removido o obstáculo. Camilo fechava os olhos, pensava em outras coisas; mas a voz do marido sussurrava-lhe "às orelhas as palavras da carta: 'Vem, já, já...' E ele via as contorções do drama e tremia. A casa olhava para ele. As pernas queriam descer e entrar... Camilo achou-se diante de um longo véu opaco... pensou rapidamente no inexplicável de tantas coisas. A voz da mãe repetia-lhe uma porção de casos

extraordinários; e a mesma frase do príncipe da Dinamarca reboava-lhe dentro: 'Há mais coisas no céu e na terra do que sonha a filosofia...' Que perdia ele, se...?". As reticências finais serão completadas no final do conto: perderia a vida.

Dois modos de ver um mundo

O narrador conduz a história com uma mão de ferro e cada incidente é significativo para conduzir o leitor ao desfecho cru, verdadeiro, objetivo. Mas o descompasso do conto se dá exatamente pelo embate dessa visão objetiva, concreta, das atitudes positivas, tanto do narrador quanto de Vilela, em relação às atitudes subjetivas, titubeantes que marcam a figura de Camilo. Ao seu redor, há as figuras de sua mãe, de Rita e da própria cartomante. Cada uma delas leva o moço a alienar-se e não reconhecer seu próprio desejo, ou a reconhecê-lo de modo enganoso. Parece haver no conto dois pólos: o feminino, marcado pelo ambíguo, pelo subjetivo e até mesmo pela transgressão; e o masculino, ligado à lei, à objetividade. Entre esses dois mundos, trafega a figura oscilante de Camilo, preso ao primeiro pólo, seduzido pelos fantasmas que ainda carrega consigo.

A apropriação da frase de *Hamlet* evidencia como esses dois mundos permeiam o conto. No início da narrativa, ao parafrasear a frase da peça do dramaturgo inglês, Rita particulariza a "filosofia", numa atitude própria do feminino, aproximando ela e Camilo num modo de perceber o mundo que desemboca na falta de percepção do real que os circunda e que os levará fatalmente ao erro: "Há mais coisas entre no céu e na terra do que sonha *nossa* filosofia" (grifo meu). No final do conto, Camilo, cada vez mais seduzido pelos fantasmas da

infância, deslocados para a palavra enganosa, mas repleta de desejos, da cartomante, tenta dar uma roupagem mais universal à filosofia particular de Rita: "Há mais coisas no céu e na terra do que sonha *a* filosofia..." (grifo meu). Além disso, "a filosofia" possui um caráter vago, incerto, tanto quanto a falta de argumentação que circunda sua credulidade, como veremos adiante.

Como um conto narra um episódio significativo, grandes digressões não são possíveis: a vida das personagens deve ser compreendida a partir do instante narrado. Por isso, pouco sabemos da infância de Camilo, apesar de as raras notações sobre o período serem significativas. Camilo parece ter tido uma forte influência da mãe, sobretudo na formação de sua credulidade: de acordo com ele, a mãe era uma pessoa muito supersticiosa. O pai aparece como um ponto de resistência, contra o qual lutou com as armas que lhe eram possíveis: na escolha da profissão vai "contra a vontade dele" – recusou-se ser médico e preferiu não ser nada. Mais tarde, no entanto, a interferência da mãe o faz funcionário público.

Vilela é um amigo de infância de Camilo e a amizade entre os dois é acalentada por ambos: "Camilo e Vilela olharam-se com ternura. Eram amigos deveras". Ao mesmo tempo, os dois não poderiam ser figuras mais opostas: "o porte grave de Vilela fazia-o parecer mais velho que a mulher, enquanto Camilo era um ingênuo na vida moral e prática. Faltava-lhe tanto a ação do tempo, como os óculos de cristal, que a natureza põe no berço de alguns para adiantar os anos. Nem experiência, nem intuição." A diferença de postura dos dois frente a vida fica evidente inclusive por sua nomeação: Vilela é chamado pelo sobrenome, e Camilo pelo prenome. Desse modo, Vilela está completamente inserido no mundo dos homens, enquanto que Camilo identifica-se transferencialmente com Rita, descrita como uma dama "formosa e tonta": "Liam os mesmos livros, iam juntos a passeios e teatros. Camilo ensinou-lhe as damas e o xadrez e jogavam às noites; – ela mal – ele, para lhe ser agradável, pouco

menos mal". Aos poucos a relação entre os dois torna-se quase simbiótica: "odor di femina: eis o que ele aspirava nela, e em volta dela, para incorporá-lo em si próprio". A identificação entre os dois estende-se, inclusive, ao fato de ambos depositarem seus desejos na palavra ilusória da cartomante.

Rita, espécie de madame Bovary fluminense,[133] veio da província e na cidade grande vive um romântico caso de amor. Como o amante, amedrontado pelo recebimento das cartas anônimas, afasta-se de sua casa pois teme levantar as suspeitas do marido, Rita resolve consultar a cartomante para ouvir o que realmente deseja: Camilo ainda a amava. Rita que se utiliza, então, das palavras de *Hamlet*, reintroduz em Camilo uma dúvida a respeito de um mundo objetivo, sem crendices. A despeito dessa caracterização, Rita é identificada pelo narrador a uma "mulher fatal", por meio do clichê da imagem da "serpente", que seduz e por fim subjuga totalmente Camilo: "Camilo quis sinceramente fugir, mas já não pode. Rita, como uma serpente, foi-se acercando dele, envolveu-o todo, fez-lhe estalar os ossos num espasmo, e pingou-lhe veneno na boca. Ele ficou atordoado e subjugado".

A união entre Rita e Camilo é precipitada pela morte da mãe do rapaz: "Pouco depois morreu a mãe de Camilo, e nesse desastre, que o foi, os dois mostraram-se grandes amigos dele. Vilela cuidou do enterro, dos sufrágios e do inventário; Rita tratou especialmente do coração, e ninguém o faria melhor". Desse modo, Rita, metonimicamente, substitui a mãe do rapaz. Essa substituição é marcada no conto pela fixação das duas mulheres a um mundo de crendices e superstições: "Cuido que ele ia falar, mas reprimiu-se. Não queria arrancar-lhe as ilusões. Também ele, em criança, e ainda depois foi supersticioso, teve um arsenal inteiro de crendices, que a mãe lhe incutiu e que aos vinte anos desapareceram". Novamente, os

---

[133] Inclusive a cena da caleça correndo pela cidade lembra a descrita no romance por de Flaubert, quando Emma e seu amante rodam pela cidade dentro de uma carruagem.

sentimentos de sua infância aparecem no conto ligados a um mundo subjetivo, que se liga à figura da mãe. No entanto, aos vinte anos há um corte por parte do rapaz: Camilo denega completamente suas crenças. O "desaparecimento" parece uma metáfora de um comportamento repressivo e nada substituiu essa repressão do misterioso: "No dia em que deixou cair toda essa vegetação parasita, e ficou só o tronco da religião, ele, como tivesse recebido da mãe ambos os ensinos, envolveu-os na mesma dúvida e logo depois em uma negação total. Camilo não acreditava em nada. Por quê? Não poderia dizê-lo, não possuía um só argumento, limitava-se a negar tudo". A ausência de argumentação indica uma resolução não elaborada; e o reprimido retorna, sempre.

A Lei e a punição

Esse universo de crendices começa a se infiltrar novamente na vida de Camilo a partir do momento em que seu caso com Rita corre o risco de ser descoberto por Vilela. Essa possibilidade começa a se tornar mais concreta quando do recebimento de cartas anônimas: "um dia, porém, recebeu Camilo uma carta anônima, que lhe chamava imoral e pérfido, e dizia que a aventura era sabida de todos". A partir desse momento, Vilela não era mais seu "amigo", mas passa a ser designado como o "marido'.

Freud escreveu um artigo intitulado "Sobre um tipo especial de escolha de objeto no homem"[134], no qual afirma existirem certas condições necessárias ao amor, cuja combinação é pouco compreensível, e, por vezes, só podem ser entendidas à luz da psicanálise. Uma das pré-condições de que falava Freud era a de que um certo tipo de escolha amorosa feita pelos homens estava intimamente vinculado à possibilidade de "existir uma terceira pessoa prejudicada". Este tipo de escolha implica que uma mulher solteira, sem compromisso, não produz o mesmo tipo de desejo que uma que esteja apalavrada, comprometida, noiva, casada. Seu interesse prende-se à existência de um terceiro que possa reinvidicar um direito de posse. Este é, para Freud, um tipo do sintoma que traz o gozo da vitória narcísica sobre o pai, a ilusória vitória que faz o amante sentir-se, de forma inconsciente, não mais um terceiro excluído – o excluído é outro. Camilo explicita claramente o quanto sua relação com Rita alimenta uma atitude narcísica, por sua parte: "Separaram-se, contentes, ele ainda mais que ela. Rita estava certa de ser amada. Camilo não só o estava, mas via-a estremecer e arriscar-se por ele, correr à cartomante e, por mais que a repreendesse, não podia deixar de sentir-se lisonjeado". A exclusão do marido se faz presente pela crença dos amantes de que ele nada sabe.

Obviamente que qualquer escolha amorosa está marcada pelo objeto original desejado e interditado, todavia a satisfação não pode ser jamais alcançada, daí a seqüência de objetos substitutivos que determinadas pessoas colocam em suas vidas. Portanto, se Rita ocupa metaforicamente o lugar de sua mãe; por contigüidade, Vilela ocuparia o de seu pai. Desse modo, a rivalidade com outro homem repete a antiga rivalidade com o pai, agora transposta para o homem que legitimamente possui o objeto amoroso. Camilo, de acordo com o

---

[134] FREUD, S. Sobre um tipo de escolha de objeto no homem (1910).

narrador, já vivenciou certa tensão no embate com seu pai, indo contra sua vontade. Com o amigo Vilela experimenta novamente a posição de rival.

As relações entre homens e mulheres, ou a visão que cada um tem do outro, passa necessariamente pela travessia do triangulo edípico, que é o que forma o humano. A vivência, mesmo que imaginária, desse triângulo primordial coloca em jogo as relações existentes entre defesa, desejo, identificação, angústia, morte e sexualidade – ingredientes necessários a qualquer funcionamento psiquico.

Mais ainda, para Freud, a reprodução das impressões da infância é, em si mesma, uma realização do desejo. Portanto, a relação entre Rita e Camilo cria no rapaz uma revivescência de sentimentos já experimentados, mas recalcados por força da cultura. Desse modo, a transgressão pelo adultério remeteria a uma outra transgressão primordial, a do incesto.

Por isso, a possibilidade do conhecimento de Vilela sobre o caso dos dois suscita enorme sentimento de angústia em Camilo. O bilhete recebido ("Vem já, já, à nossa casa") deixa transparecer a ambigüidade da situação ("*nossa* casa"). A partir de então, Camilo passará a imaginar uma série de desdobramentos que, de fato, mais adiante, equivalerão à verdade; mas que, nesse momento da narrativa, servem para criar em Camilo a atmosfera necessária para o erro.

Em nenhum momento, mesmo diante do medo da descoberta pelo marido ou frente às cartas anônimas, Camilo pensou em desistir de seu caso com Rita. A esse respeito, diz Piera Aulagnier: "na neurose, a pulsão de morte só pode triunfar porque o Eu recusa o sofrimento que resultaria da ausência de um prazer ao qual ele não quer renunciar, enquanto justamente a realização de um tal prazer tropeçaria na culpa de ter transgredido a proibição do incesto"[135].

---

[135] AULAGNIER, Piera. *Les destins du plaisir*, Paris: PUF, 1979, p.187-9. Apud: Mezan, Renato. *Tempo de Muda*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 52.

narrador, já vivenciou certa tensão no embate com seu pai, indo contra sua vontade. Com o amigo Vilela experimenta novamente a posição de rival.

As relações entre homens e mulheres, ou a visão que cada um tem do outro, passa necessariamente pela travessia do triangulo edipico, que é o que forma o humano. A vivência, mesmo que imaginária, desse triângulo primordial coloca em jogo as relações existentes entre defesa, desejo, identificação, angústia, morte e sexualidade – ingredientes necessários a qualquer funcionamento psíquico.

Mais ainda, para Freud, a reprodução das impressões da infância é, em si mesma, uma realização do desejo. Portanto, a relação entre Rita e Camilo cria no rapaz uma revivescência de sentimentos já experimentados, mas recalcados por força da cultura. Desse modo, a transgressão pelo adultério remeteria a uma outra transgressão primordial, a do incesto.

Por isso, a possibilidade do conhecimento de Vilela sobre o caso dos dois suscita enorme sentimento de angústia em Camilo. O bilhete recebido ("Vem já, já, à nossa casa") deixa transparecer a ambigüidade da situação ("*nossa* casa"). A partir de então, Camilo passará a imaginar uma série de desdobramentos que, de fato, mais adiante, equivalerão à verdade; mas que, nesse momento da narrativa, servem para criar em Camilo a atmosfera necessária para o erro.

Em nenhum momento, mesmo diante do medo da descoberta pelo marido ou frente às cartas anônimas, Camilo pensou em desistir de seu caso com Rita. A esse respeito, diz Piera Aulagnier: "na neurose, a pulsão de morte só pode triunfar porque o Eu recusa o sofrimento que resultaria da ausência de um prazer ao qual ele não quer renunciar, enquanto justamente a realização de um tal prazer tropeçaria na culpa de ter transgredido a proibição do incesto"[135].

---

[135] AULAGNIER, Piera. *Les destins du plaisir*, Paris: PUF, 1979, p.187-9. Apud: Mezan, Renato. *Tempo de Muda*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 52.

Frente à angústia gerada pela culpa, aliada ao temor da morte, Camilo vai até à cartomante, que representa um refúgio. Lá, alimentado pela palavra ilusória que carrega seu desejo, Camilo denega a lei e refugia-se num mundo dominado pela imago da mãe. Dessa maneira, Camilo preserva o prazer, esquecendo-se das interdições da cultura. As palavras da cartomante são tomadas como verdadeiras e Camilo sente-se seguro entregue agora às fantasias suscitadas; sem saber, vai direto ao encontro da morte.

Mesmo nesse conto, apesar de as mulheres ocuparem uma posição central no psiquismo desses homens, ainda são objetos de sua posse e das disputas narcísicas que daí decorrem. Pertencer ao mundo do mistério ou da ilusão somente as desloca para longe da possibilidade de atuarem dentro da narrativa como sujeito. Por isso, Camilo de algum modo se aproxima mais do universo delas, também objeto de seu próprio desejo, tomado pelo infantil que o habita.

CAPÍTULO 6

"D. PAULA": OCASO DE AMOR

"Não digo cálculo; D. Paula enganava-se a si mesma".

Ao longo deste trabalho, foram analisadas as diversas modulações que o adultério pode assumir conforme a posição das mulheres que os cometem. Raras vezes nos confrontamos com um adultério consumado: a intenção insinuada num jogo de sedução ou mesmo a consumação imaginária é mais segura frente à repressão exercida pela moral estreita e dúbia de uma sociedade de ranço patriarcal, como a brasileira.

Mais ainda, em se tratando de Machado de Assis, não há, permeando os anseios femininos, somente o desejo por mais afeto; há também a força imperiosa do interesse. O desejo bem-sucedido será aquele que se alia ao interesse, como em "Noite de almirante" e mesmo em "Singular ocorrência". Quando há um descompasso entre essas duas esferas, há sempre frustração – mesmo que sufocada embaixo de um manto/máscara social. Normalmente, o desejo mescla-se ao interesse e sua dissociação torna-se quase impossível. Vemos, assim, que o adultério, muito diferente do descrito pelo Romantismo, perde sua vinculação ao amor, à paixão, sendo decorrência de um jogo de interesses, cuja crueza pode chocar os mais idealistas.

"D. Paula" é um conto emblemático por tratar dessas questões. Diferente das demais histórias machadianas, a heroína não está no auge de sua feminilidade; ao contrário, é uma velha senhora: "Era uma bonita velha, elegante, dona de um par de olhos grandes, que deviam ter sido infinitos". Seus olhos – infinitos – indiciam seu poder de sedução. Hoje, entretanto, são grandes e sagazes: "a tia, porém, abaixava a cabeça para deixar passar a onda, e surgia outra vez com seus grandes olhos sagazes e teimosos". A teimosia será outro traço de sua caracterização, como sempre, feita num estilo frouxo, que se vai construindo aos poucos, conforme o andamento da narrativa. De qualquer modo, os olhos – um topos literário – revelam-se um poderoso instrumento de sedução, descortinando possibilidades várias e sua importância está presente na caracterização de boa parte das personagens femininas machadianas – pelo menos das mais interessantes (lembremo-nos de Capitu (*D. Casmurro*) e seus olhos de ressaca, ou mesmo Genoveva, de "Noite de almirante").

Como contraponto à figura dessa respeitável senhora, temos sua sobrinha, Venancinha, moça leviana que se deixa levar por uma paixão que lhe atordoa os sentidos: "*Não sei* o que senti, acudiu a moça cuja comoção crescente ia desatando a língua; *não me lembro* dos primeiros cinco minutos. *Creio que* fiquei séria; em todo o caso, não lhe disse nada. *Pareceu-me* que toda a gente olhava para nós, que teriam ouvido. /.../ Desci as escadas *não sei como*, entrei no carro *sem saber o que fazia* /.../ e *não posso dizer* o que pensei em todo esse tempo; tinha as idéias *baralhadas, confusas*, uma revolução em mim..." (grifos meus) Esse trecho é significativo para caracterização de uma personagem secundária, indicado inclusive pelo diminutivo de seu nome: sua falta de percepção e compreensão das situações a tornam extremamente desinteressante para o narrador. Seu discurso marcado pelo não-saber a encaminha para o pior: uma perigosa crise doméstica criada pela intenção do marido de separar-se dela: "Não estava disposto a cobrir com a sua responsabilidade os

desazos da mulher". Um caso fortuito coloca em risco o casamento e sua reputação, afinal: "era uma cabeça de vento, muito amiga de cortesias, de olhos ternos, de palavrinhas doces, e a leviandade também é uma das portas do vício".

O conto, apesar de ter como foco de atenção do narrador as mulheres implicadas, demonstra claramente o quanto o destino dessas mulheres depende dos homens. Sua sobrevivência, não só econômica, mas sobretudo social, se alicerça neles. Por isso uma separação seria um dano irreparável, algo para ser evitado de todas as maneiras: "E isto foi mais salutar que tudo o mais. O terror de perder o marido foi o principal elemento de restauração". Portanto, numa tentativa de aparar as arestas de uma situação limite e principalmente constrangedora, surge D. Paula.

Este conto foi escrito num período fecundo da produção machadiana: 1884.[136] Nesse ano, foram cerca de quinze contos escritos, dentre os quais destacamos: "Noite de almirante", "As academias de Sião", "A cartomante". Mas somente onze anos depois é que este conto entra em uma coletânea, *Várias histórias* (1895), que também abriga contos importantes como "A desejada das gentes", "A causa secreta", "Trio em lá menor", "O cônego ou metafísica do estilo", entre outros. Portanto, produzido bem antes de *O memorial de Aires*, a heroína deste conto evoca em alguns traços o velho diplomata – ela, que vive na Tijuca "donde raras vezes desce", vem para ser mediadora de interesses e de paixões, representando a voz da razão e do comedimento, isso pois ela "era agora uma pessoa austera e pia, cheia de prestígio e consideração". Mais ainda, suas atitudes revelam a sagacidade e a calma necessárias para lidar com as situações difíceis: "Era pôr demais na carta, D. Paula tinha o bom costume de não ler às carreiras, como quem vai salvar o pai da forca, mas devagar, enfiando os olhos entre as sílabas e entre as letras, para ver tudo, e achou que o gesto da sobrinha era

excessivo". D. Paula é dotada de curiosidade pelos entrechos alheios, reveladores das paixões humanas, nos quais ecoa a si mesma, como veremos mais adiante: "De caminho, parece que ela encarou o incidente, não digo desconfiada, mas curiosa, um pouco inquieta da realidade positiva; em todo o caso ia resoluta a reconstituir a paz doméstica".

Mas, bem diferente do conselheiro Aires, ela não pode escrever ou produzir suas próprias lembranças: elas surgem pela voz de um outro: o narrador. Apesar de serem raros os momentos para a emersão da voz feminina, neste conto em particular há a possibilidade de observarmos pelas frestas de um discurso indireto-livre uma voz ainda que abafada e vibrante do desejo feminino – mesmo sendo fruto de um autor e não uma autora. Não podemos nos esquecer de que a voz autoral, por mais que tente se identificar com o universo social de sua personagem, não pode transmutar-se totalmente numa personagem feminina: "Não era fácil a um escritor do século XIX penetrar no inconsciente feminino, cujos ditames só vinham à tona através do simbólico e do imaginário".[137] Mesmo assim, Machado foi um arguto observador da alma feminina e esse conto é fruto dessa percepção aguda.

A força do passado

"D. Paula" é construído pelo jogo de polarizações: de um lado há a juventude, inconseqüente e ingênua, representada por Venancinha; por outro, a velhice, astuta e

---

[136] Publicado na *Gazeta de Notícias*, em 12/10/1884.
[137] KEHL, Maria Rita. *Op. cit.*

experiente, representada por D. Paula. As histórias das duas mesclam-se para construir uma só: a das mulheres na sociedade carioca do final do século XIX.

A história de Venancinha é definida como um "prólogo de adultério" para aquela senhora que já enchera a "taça das paixões" e "esgotou-a inteira". Ou seja, a leitura do conto sugere dois níveis: o manifesto que é a história de Venancinha, de que sabemos todos os detalhes e acompanhamos o desenlace, e a de D. Paula, num nível latente, que vai sendo construída por meio das lembranças "truncadas", da memória, e da qual pouco sabemos ao longo do conto.

Intercedendo pela sobrinha, D. Paula consegue um acordo com o marido: "Você perdoa-lhe, fazem as pazes, e ela vai estar comigo, na Tijuca, um ou dois meses, uma espécie de desterro. Eu, durante este tempo, encarrego-me de lhe por ordem no espírito. Valeu?// Ele aceitou". Antes de subirem juntas para sua casa na Tijuca, D. Paula descobre que Venancinha envolveu-se com o filho de seu antigo amante, um tal Vasco Maria Portela, antigo diplomata, que estava na Europa. Como conseqüência, "a sobrinha é que lhe levou o pensamento ao passado. Foi a presença de uma situação análoga, de mistura com o nome e o sangue do mesmo homem, que lhe acordou algumas velhas lembranças".[138]

Conforme Venancinha vai contando sua história à tia, esta tenta reaver um pouco das antigas emoções, mas em vão: "mas tudo isso – e esta é a situação – tudo isso era como as frias crônicas, esqueleto da história, sem a alma da história. Passava-se tudo na cabeça. D. Paula tentava emparelhar o coração com o cérebro, a ver-se sentia alguma coisa além da pura repetição mental, mas, por mais que evocasse as comoções extintas, não lhe voltava nenhuma. Coisas truncadas!"

A receptividade da tia incita Venancinha a cada vez mais ir contando tudo sobre sua história: "E pedia-lhe mais, que lhe contasse tudo, tudo. Venancinha criou confiança. O ar da tia era tão jovem, a exortação tão meiga e cheia de um perdão antecipado, que ela achou ali uma confidente e amiga, não obstante algumas frases severas que lhe ouviu, mescladas às outras, por um motivo de inconsciente hipocrisia. Não digo cálculo, D. Paula enganava-se a si mesma. Podemos compará-la a um general inválido, que forceja por achar um pouco do antigo ardor na audiência de outras campanhas". E neste final percebemos o que ocorre a essa velha senhora, confinada ao reino dos sonhos e fantasias compensatórias pela barreira das convenções. Seu rejuvenescimento imaginário tenta trazer de volta um halo dos sentimentos esquecidos. A escuta da história de sua sobrinha reatualiza sua própria paixão

Por um lado, há o esforço por lembrar-se e o desejo de sentir tudo de novo; por outro, há um forte recalque que deve ser mantido: "D. Paula forcejou por sacudir fora essas memórias importunas; elas, porém, voltavam, ou de manso ou de assalto, como raparigas que eram, cantando, rindo, fazendo o diabo". As lembranças, seres também femininos, surgem inquietantes, mesmo que o texto tente deslocar essa perturbação, isentando-as de sentimentos.

O tempo – "ministro da morte" – corrói tudo, inclusive os sentimentos de D. Paula. A máscara, tão necessária, aplaca-lhe, recalca-lhe o afeto de suas próprias lembranças. O *status* dessa senhora é tão precioso quanto é o recalque de suas lembranças. Quando não há afeto, não há risco. Mas suas pequenas atitudes deixam entrever o quanto há de perturbador: reminiscências truncadas, mas presentes e inquietantes: "Sinhá velha hoje deita tarde como diabo!".

---

[138] Em "O Cônego ou metafísica do estilo", dentro da cabeça do cônego, algumas lembranças simplesmente cochilavam, enquanto que outras, dormiam. Percebemos, assim, que lembranças

O dique das convenções

Poucas opções havia para as mulheres no século XIX: o casamento era a melhor, apesar de suas implicações. Além de nem sempre ser consumado por uma atração amorosa mas somente por interesse, os tabus rigorosos ligados às questões sexuais abandonavam as mulheres, sem nenhum preparo, à experiência do casamento que, com a chegada dos filhos, era bem diverso das fantasias criadas pelos romances, folhetins ou mesmo elo imaginário de cada mocinha.

O adultério seria uma saída – perigosa, mas que poderia dar um fôlego, uma lufada de ar fresco no cotidiano repleto de amarras. No entanto, se descoberto seria o fim da mulher e de sua reputação, cujo valor residia numa vida reclusa, "domesticada", ligada aos padrões morais vigentes. Na verdade, havia dois tipos de "moral" para o adultério: o cometido pelos homens – que era socialmente aceito; e o cometido pelas mulheres – condenado e passível até de acabar em morte.

D. Paula, assim como Venancinha, quando jovem, parece não ter resistido aos ardores da "juventude": "Concordava que a sobrinha fosse leviana; era próprio da idade. Moça bonita não sai à rua sem atrair os olhos, e é natural que a admiração dos outros a lisonjeie". Seu caso é descrito em pouco mais de um parágrafo pelo narrador e fica evidente a paixão que a acometeu, cujo final é difícil de precisar: "Amaram-se, fartaram-se um ao outro, à sombra do casamento, durante alguns anos, e , como o vento que passa não guarda a palestra dos homens, não há meio de escrever aqui o que se disse então da aventura. A aventura acabou;

---

que"dormem" referem-se a algo que, provavelmente, ficou recalcado.

foi uma sucessão de horas doces e amargas, de delícias, de lágrimas, de cóleras, de arroubos, drogas várias que encheram a esta senhora a taça das paixões".

Por isso, o caso de Venancinha é apenas um prólogo: breve e superficial, se comparado à aventura de D. Paula, que durou alguns anos. Se houve escândalo, não é possível precisar, mas o certo é que passada a aventura, ela absteve-se de outras aventuras por razões desconhecidas, mas insinuadas. Talvez por ter sido movida por sentimento verdadeiro de amor, talvez por não querer mais se expor, talvez pelo cansaço da relação – impossível de precisar o motivo real. O certo é que sua vida reclusa na Tijuca parece ser contígua à reclusão de Venancinha, metáforas de um provável recalque. A imagem da reclusão é reforçada pela da "taça emborcada": "D. Paula esgotou-a inteira e emborcou-a depois para não mais beber. A saciedade trouxe-lhe a abstinência, e com o tempo foi esta última que fez a opinião". Essa última imagem, "a taça das paixões" agora emborcada, evidencia o recalque, pois o emborcar implica a negação da receptividade: D. Paula está fechada a novas emoções. Além disso, seu ex-amante também não estava mais presente no país: "estava na Europa desde alguns anos". Ou seja, parece haver para o homem um mundo de possibilidades: a viagem é a expansão; para D. Paula, uma mulher, resta a reclusão, na Tijuca.

A contenção dessa senhora provavelmente ajudou-a a construir seu prestígio como "pia e austera" e manifesta-se em cada um de seus gestos, pausados, pensados. Suas atitudes reflexivas demonstram a percepção necessária para a sobrevivência social que obviamente obteve. Ou seja, o *status* adquirido, a máscara exterior, se aproximaria de uma sublimação que obteve com o recalque, uma espécie de compensação pelo desejo não-satisfeito. [139]

---

[139] Assim como acontece com Jacobina, protagonista de "O espelho", a alma exterior encobre a interior, abafando-a.

Ao tomar conhecimento do nome do amante de Venancinha, que era o mesmo de seu ex-amante: "D. Paula empalideceu"; mas rapidamente se recompõe, utilizando-se de artifícios externos, como o simples ato de arrumar a roupa: "No corredor, sem ter a necessidade de ajustar a capa, fê-lo durante alguns minutos, com a mão trêmula e um pouco de alvoroço na fisionomia. Chegou mesmo a olhar para o chão, refletindo". Em alguns trechos do conto, há uma preocupação com as roupas dessa senhora que pode ser bem elegante: "tendo a moda como único meio lícito de expressão, a mulher atirou-se à descoberta de sua individualidade, inquieta, a cada momento insatisfeita, refazendo por si o próprio corpo. /.../ Procurou em si – já que não lhe sobrava outro recurso – a busca de seu ser, a pesquisa atenta de sua alma. E, aos poucos, como o artista que não se submete à natureza, impôs a figura real uma forma fictícia, reunindo traços espaços numa concordância necessária".[140] Desse modo, a roupa, invólucro social, a defende, propicia uma pausa, frente a situações que poderiam denunciar algo que habita sua alma interior.

Ainda no final do conto, depois de ouvir toda a história de Venancinha, "D. Paula ficou diante da mesa e do criado. Gastou vinte minutos, ou pouco menos, em beber uma xícara de chá e roer um biscoito". Enquanto Venancinha corre para o quarto a fim de esconder-se, essa mulher domina suas paixões com a força necessária para manter as aparências. Por duas vezes, no conto, há nitidamente a preocupação com a opinião dos outros: "Enquanto a sobrinha chorava, ela foi cerrar cautelosamente a porta da sala, e voltou ao canapé"; "Venancinha recolheu-se logo, e, como a luz era agora maior, saiu da sala com os olhos baixos, para que o criado não visse a comoção". D. Paula, ao contrário da sobrinha, mostra-se senhora de si: "D. Paula ficou diante da mesa e do criado".

---

[140] SOUZA, Gilda de Mello e. *Op. cit.* p. 100

Por trás dos atos rotineiros marcados pelas convenções sociais, a contenção necessária. Os detalhes exteriores, ao mesmo tempo em que a defendem, a enclausuram numa rede para sair-se bem. De algum modo, a convenção é protetora, o alvo é gozar um pouco de paz dado pelas falsas certezas, pois além das convenções, o sujeito é um enigma, marcado pela dubiedade e incerteza.

Mais uma vez o que fica patente e evidente é a presença das duas naturezas: a exterior e a interior. Quando não há um amálgama completo, esta sempre aflora, perturbando aquela. Por trás da máscara social, há o "enigma do desejo que recusa a mostrar-se nu ao olhar do outro".[141] Mas, com certeza, no dia seguinte, tudo será como antes. Socialmente e exteriormente a tia pode dar conselhos para a sobrinha, fazendo o papel das convenções que um dia ela própria quebrou. É a hipocrisia que reina numa sociedade marcada por uma moral dupla, ambigua.

As lembranças podem surgir poderosas mas não exteriormente. Apesar de a vida pública e privada se misturarem numa sociedade que não se faz completamente burguesa, ainda há uma divisão nítida entre essas duas esferas. Somente quando se encontra sozinha, longe mesmo da vista dos escravos que tudo podem comentar, que D. Paula poderá deixar fluir um pouco do que há em sua memória. Mas a sensação é diferente de quando ouvia a sobrinha: "tinha toda a vida nos olhos; a boca meio aberta, parecia **beber** as palavras da sobrinha, ansiosamente, como um cordial. E pedia-lhe mais, que lhe contasse tudo, tudo" (grifo meu). Ou seja, a taça emborcara, mas a necessidade de "beber" continua, mesmo que através da outra. Assim que as palavras de Venancinha cessam, cessa também a possibilidade de emersão do reprimido: "era só na cabeça que achava algum vestígio; reminiscências, coisas truncadas. O coração empacara de novo; o sangue ia outra vez com a andadura de costume.

Faltava-lhe o contato moral da outra". Na verdade, essa é a segunda vez que D. Paula afirma que não é capaz de sentir as emoções, apenas refaz logicamente o que se passou consigo por meio do relato da outra. Organicamente não é o que notamos: o deitar-se tarde, a demora em roer o biscoito revelam que há uma forte denegação por parte de D. Paula de seus próprios sentimentos.

O relato de Venancinha é quase catártico para a moça; mas há uma melancolia que circunda D. Paula, pois a vivência das emoções da moça é parcial, somente se dá pela imaginação, o passado era ruína, não existia mais: "Era tudo o que D. Paula tinha em si e diante de si". No final ao observar as folhas que passam seu conhecimento de geração a geração, ou seja, o ciclo natural da vida, vemos que D. Paula não pode contar sua experiência para a sobrinha, nem admiti-la para si mesma: "Ventava um pouco, as folhas moviam-se sussurrando, e, conquanto não fossem as mesmas do outro tempo, ainda assim perguntavam-lhe: "Paula, você lembra-se do outro tempo?" Que esta é a particularidade das folhas, as gerações que passam contam às que chegam as coisas que viram, e é assim que todas sabem tudo e perguntam por tudo". A voz interna ecoa a pergunta incessante: Paula, você lembra-se de outro tempo?" Não poderia, a máscara exterior tomou conta da natureza interna e a máscara da hipocrisia a dominou quase que completamente.

Esse "quase" é o que nos deixa perceber que texto relata algo sobre o recalque que se dá pelas convenções da época. Como todo recalque é sobredeterminado, há certamente outras causas que não são só as sociais; as causas pessoais, que pertencem ao indivíduo e sua história, não podem ser explicitadas uma vez que trabalhamos com uma personagem inserida numa forma breve, construída por uma economia de meios narrativos.

---

[141] BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda. *Op. cit.*

Mesmo assim, ao beber o relato da sobrinha, D. Paula experimenta um pouco das sensações perdidas: "D. Paula não perguntou, por *pudor*, as próprias palavras do namorado, mas ***imaginou*** as circunstâncias, o corredor, os pares que saíam, as luzes, a multidão, o rumor das vozes, e teve o poder de *representar*, com o quadro, um pouco das sensações delas"(grifos meus). O pudor, que é uma atitude extremamente feminina, constitui uma atitude reativa provocada por um relato certamente sexualizado. Mais ainda, o imaginar nos mostra que a reatualização do vivido se dá pela imaginação, pela fantasia.

O dormir tarde e a agitação de D. Paula, indicado na fala das negras na cozinha, revela que o recalcado sempre retorna com força se não desestruturante pelo menos perturbadora, pois a mulher é impedida, pelas convenções, de externar sua sexualidade que permanece oculta mas pulsante, encerrado num muno particular.

CONCLUSÃO

NAS DOBRAS DO TEXTO

Apesar de breve, este ensaio buscou delinear a trajetória do desejo feminino nos contos de Machado de Assis. O recorte nos levou a um certo perfil da mulher machadiana: de um lado, uma mulher passiva e alienada da realidade – sempre vista com ironia por parte de um narrador impiedoso. Por outro, uma mulher astuta e capaz de subverter um jogo no qual é a parte mais fraca. Ambas, no entanto, instigam os narradores, sejam eles meros expectadores ou partes diretamente envolvidas nas histórias, encarnando um enigma a ser questionado, perquirido e jamais desvendado.

A presença feminina é marcante em suas histórias e Machado escreveu sobre elas não para defendê-las ou desmerecê-las: as mulheres retratadas por ele encaixam-se de modo mais amplo na dimensão do humano. Por isso, abri este trabalho falando um pouco sobre a questão do inconsciente e a intuição que Machado tinha dele como algo atemporal, mas datado historicamente e socialmente, que divide o sujeito, criando uma sombra em seu comportamento, reconhecida como um enigma.

A leitura de "As academias de Sião" foi importante para delinear uma posição feminina que não designa necessariamente uma posição subjetiva da mulher. Essa percepção de Machado mostrou-se bastante instigante pois adianta, em alguns anos, o que Freud diria após seu contato com as histéricas do final do século XIX. Essa é uma vantagem do artista: a percepção mais aguda, mas afinada frente a uma realidade que é uma de suas matérias-primas, junto com o inconsciente. Essa parceria possibilita uma visão peculiar, instigante, reveladora.

A partir daí, a leitura dos contos selecionados mostrou os diferentes modos de manifestação do desejo feminino, possível de aflorar sobretudo graças a um certo relaxamento de algumas condições repressivas,[142] sobretudo pelo prenúncio de um novo modo de pensar. O privilégio de Machado foi escrever sobre um período que marca o encontro de dois momentos -- no Brasil e no mundo. Ainda com um pé fincado numa sociedade patriarcal, o narrador esgueira-se pelos caminhos da modernidade;.como conseqüência, o sujeito cindido domina as histórias. Podem ser as próprias mulheres ou o próprio narrador, ou mais comumente ambos, dependendo do ângulo da história. O afrouxamento das barreiras repressivas favoreceu, de certo modo, o retorno de algo recalcado que pode, às vezes, ameaçar tanto as mulheres quanto os homens.

Isso fica patente em "Capítulo dos chapéus", conto que mostra, no embate de duas personagens, como dois tempos -- o de uma sociedade arraigadamente patriarcal e um novo tempo, marcado por anseio pelo liberalismo -- podem se encaixar com maior ou menor eficácia. Mariana é uma mulher que se depara com a possibilidade de ser uma "outra", libertando-se de um marido autoritário, tentando inscrever seu próprio destino, estimulada não por suas leituras, mas por uma amiga, Sofia, que, por sua vez, representa as novas possibilidades oferecidas pela modernidade às mulheres. Mariana, mulher infantilizada por um forte controle exercido por uma sociedade na qual a figura do patriarca é muito forte e na qual ela é o Outro do discurso, enfrenta enorme angústia frente a um mundo novo, para o qual ainda não estava preparada.[143] Na verdade, ao acompanhar a amiga Sofia, Mariana tem um

---

[142] KEHL, Maria Rita. *Op. cit.*, p. 329.

[143] "O romance *Madame Bovary*, em que Flaubert criou uma das personagens femininas mais significativas da literatura moderna, ilustra o impasse da condição de uma mulher que tenta se fazer narradora de sua vida a partir dessa posição de objeto do desejo, de onde toda e qualquer mobilidade depende de se conseguir manobrar convenientemente os homens, estes 'sujeitos por definição'. Já vimos, na perspectiva de Flaubert, os riscos de fracasso dessa empreitada". *Idem*, p.324.

vislumbre do novo papel dessas mulheres: mais atiladas, libertadas do ambiente doméstico, participantes do espaço público, mas ainda objetos de desejo de outros homens. Diante da angústia que tal percepção cria em seu interior, o recalque torna-se necessário e Mariana refugia-se novamente na falsa placidez de um lar comandado pela figura do patriarca, mas ainda assim marcado por signos de conforto e manutenção de um lugar onde não há espaço para o que é "estranho", mesmo que esse "estranho" represente a satisfação de um pedido seu ao marido (a mudança de chapéu).

Sofia, a amiga, é uma das personagens que atua de modo mais positivo dentro desse universo machadiano. Entre tantas outras, ela é o "búfalo com penas de cisne", a mulher ativa, e decidida, que vai em busca de seu desejo. No entanto, essa mulher, apesar de ativa não possui poder e seu desejo é ainda o desejo do outro: está capturada numa posição de objeto. Em todos os contos de Machado, esse será o seu lugar, totalmente de acordo com os ideais do século XIX.

Em "A desejada das gentes", desenha-se a tentativa de uma mulher traçar sua própria trajetória, mas sem êxito pois ainda é dependente do desejo dos homens, por mais que saiba como manobrá-los. Essa impossibilidade de atuar como sujeito de seu próprio destino acaba por gerar uma sintomatologia tipicamente reconhecida como histeria. Ao recusar a casar-se com um homem, Quintília recusa-se a assumir um papel de dependência que a sociedade lhe impõe e que seu papel de mulher assim exige. Torna-se, assim, um caso *sui generis*, contrariando as expectativas construídas em torno de uma mulher: o casamento e a maternidade como finalidades de vida. Mesmo assim, sua resistência vai até certo ponto, pois, fragilizada por uma sintomatologia bem peculiar, encontra na morte o último abrigo, não antes sem ceder parcialmente, casando-se *in extremis* com aquele que sempre esteve ao seu lado; negando a ele, entretanto, a consumação física do ato, mas dando-lhe compensações

financeiras. Vemos assim que Quintília é presa de um discurso que foi construído sobre ela; literalmente falando, pois quem conta a história é o homem que se casou com ela: em nenhum momento ela teve oportunidade de dar voz ao seu desejo.

O desejo de todas as mulheres machadianas somente transparece pelas dobras de um texto sempre escrito por homens. Sejam os narradores de 3ª ou de 1ª pessoa, eles instituem o andamento das narrativas que produzem: as mulheres são produto de um inconsciente masculino. Mesmo assim, é possível verificar como essa mulher comporta-se frente a essa teia que a prende e delimita.

Os narradores de 3ª pessoa vêem a mulher inteligente ("uma mulher de espírito é brilhante preto"[144]) como aquela que busca o seu próprio destino, lutando por um lugar social que lhe traga mais benefícios. Quando essa mulher alia desejo e interesse, via de regra, ela é uma vencedora em certos sentidos. Em outras palavras, a realização de seu desejo somente encontra expressão na conquista do *status* social – uma das únicas formas de expressão que lhe é possível. É o que ocorre com Marocas, de "Singular ocorrência" e também Genoveva, de "Noite de almirante". Mas algo deve ser ressalvado: para realizar, de algum modo, o seu desejo; deve haver, por parte dessas mulheres, certa consciência do desejo que as habita. Essa conscientização pode ser útil ou para realizar de fato o desejo, buscando as satisfações substitutivas possíveis em ambientes restritos criados numa sociedade patriarcal; ou mesmo para reprimi-lo completamente – às vezes única saída possível. No entanto, mais ainda do que consciência de seu desejo, essas mulheres se fazem vencedoras por possuírem uma aguda percepção do jogo social do qual fazem parte e que as envolve numa rede esmagadora. Essa percepção possibilita que elas manipulem melhor as situações e consigam um espaço, mínimo

[144] Cf. MACHADO DE ASSIS. Crônica de 15/03/1863.

que seja, para darem vazão a um pouco de si mesmas. Nesse contexto, importa menos o desejo e mais o lucro.

Desse modo, algumas personagens não vêem necessariamente a realização de seu desejo atrelada à conquista de uma ascensão social, e o recalque pode ser necessário para a manutenção de um *status* já adquirido, o que de certo modo resulta no mesmo. É assim com D. Conceição, de "Missa do galo", ou mesmo d. Severina, de "Uns braços", mulheres que são movidas por um desejo que pode colocar em risco uma situação estável e que, por isso, retraem-se diante de sua eclosão. Talvez o caso mais evidente dessa atitude seja o de D. Paula, cujo nome dá título a um conto de Machado. Em troca de uma situação cômoda, segura, não há hesitação em retrair-se perante o desejo, mesmo que ele possa ser acompanhado de certa sintomatologia. O mesmo pode ser notado novamente em "Capítulo dos chapéus", conto no qual Mariana quase coloca em perigo sua reputação e a do marido indo em busca de algo que pudesse reparar sua falta, até que de repente toma consciência novamente de si, entra no jogo social que protege o sujeito, criando uma máscara que oculta o que de fato a move. Desse modo, pode-se dizer que as "relações humanas se dão no mundo capcioso do signo mudado e do sentimento escondido pela palavra e pelo gesto".[145] Nesse sentido, posso dizer que o desejo só se presentifica sob as máscaras sociais, sendo que somente elas importam. É sempre o olhar do outro que estabelece os limites das ações possíveis.

Os narradores de 1ª pessoa, em boa parte dos contos, estão implicados diretamente nas histórias narradas. Nesses casos, as narrativas constituem conversas entre homens sobre mulheres que representam enigmas a serem desvendados; são fruto de suas memórias, o que já problematiza o relato, pois neste caso a memória atrela-se à imaginação. É o que ocorre em, por exemplo, "Missa do galo", "Singular ocorrência", "A desejada das gentes". Pelo discurso

desses homens passam a tradição e as contradições e uma sociedade patriarcal, que se aspira liberal – além de deixar transparecer um discurso naturalista sobre essas mulheres.[146] "Noite de almirante" é um dos raros contos em que um narrador de 3ª pessoa exprime claramente, no decorrer da narrativa, a constatação de sua incapacidade de compreender os motivos reais da mulher retratada. Tanto o narrador quanto o protagonista – Deolindo – sentem-se confusos diante da desconstrução de um certo lugar ocupado pelo feminino em seus imaginários, que corresponde, por sua vez, ao imaginário de muitos outros homens nessa segunda metade do século XIX.

No entanto, tanto os narradores de 3ª pessoa quanto os de 1ª são subjugados pela força de um enigma que se oferece para ser desvendado. A força feminina reside em sua capacidade de sedução, um modo de a mulher constituir-se momentaneamente sujeito de uma situação, apesar de sempre se posicionar como objeto ao desejo masculino. Um olhar mais atento verifica também que o mistério que muitas vezes pode envolver a mulher é igualmente um sintoma por parte desses homens, sejam eles personagens ou simplesmente narradores, que não conseguem visualizar nesse outro alguém que carrega a marca de uma falta.

A falta nessas mulheres pode ser equalizada numa cadeia simbólica ou pelos filhos, nos raros casos em que a maternidade aparece, ou pelas coisas que compõem um cotidiano limitado mas que, ao mesmo tempo, ilustram um *status* adquirido. Essa questão é importante em Machado, pois em vários momentos é chamada a atenção para a ausência da maternidade em mulheres cujos objetivos de vida deviam ser o casamento e a maternidade. O olhar do outro é fundamental para a construção de uma imagem ideal de si mesmo – daí a necessidade

---

[145] BOSI, Alfredo. *Op. cit.*, 1999.

de capturar esse olhar por meio da sedução e da ostentação. Dentro desse quadro, os filhos não trazem vantagens, mas apenas desvalorizações, podendo inclusive, de acordo com algumas de suas histórias,[147] desfigurar o corpo feminino, ou mesmo evidenciar a idade das mães.[148] Mais ainda, as insígnias do *status* – as coisas – podem tomar o lugar dos filhos, como vimos em "Capítulo dos chapéus".

De qualquer modo, não há nos escritos machadianos nenhuma tentativa de desfazer as leituras "naturalistas" sobre o que é uma mulher. A visão da mulher é extremamente convencional por parte dos narradores das histórias. E elas, por sua vez, não almejam nenhuma grande mudança de sua posição em uma sociedade patriarcal.

As mulheres demonstram clara consciência das limitações sociais que as cerceiam e por isso não colocam facilmente em risco uma situação adquirida. Nesse sentido, a mulher retratada não é moderna, nem feminista. Ela jamais busca conquistar modificações que vão além de si mesmas, limitando-se aos seus próprios interesses pessoais. Isso talvez vá ao encontro de certa ideologia típica da sociedade brasileira que se preocupa sempre com o

---

[146] Esses narradores se assemelham ao narrador de *D. Casmurro*, Bento Santiago. Nessa história toda percepção sobre a mulher passa necessariamente por um olhar masculino que condena tudo aquilo que não se adequa a uma concepção de realidade necessária para a manutenção de um narcisismo típico desses senhores patriarcais.

[147] Um exemplo clássico é D. Natividade personagem do romance *Esaú e Jacó*, para quem a maternidade representaria um período de restrições: "Lá se iam bailes e festas, lá ia a liberdade e a folga" /.../ e esta criança "vinha agora para deformá-la por meses, obrigá-la a recolher-se, pedir-lhe as noites, adoecer dos dentes e o resto".

[148] Essa problemática aparece em dois contos: "O segredo de Augusta" e "Uma senhora". Ambos, variantes do mesmo tema, contam histórias de mães que protelam o casamento de suas filhas com o intuito de não reconhecerem que o tempo para elas passou. Esse comportamento constitui um tipo de inveja da juventude sentida por adultos já maduros – sobretudo por mães em relação a suas filhas em idade de se casarem – e que foi abordada por Freud em *Psicogênese de um caso de homossexualidade feminina* (1920). No entanto, se o tema é o mesmo, há uma diferença no tratamento. Em "O segredo de Augusta" o casamento da filha realmente não se realiza, mas em "Uma senhora", parece haver uma solução de compromisso por parte da protagonista, d. Camila, que aceita não só o casamento da filha mas também a chegada de um neto.

particular e o eminentemente pessoal.[149] Para elas, o casamento é uma finalidade pois é uma oportunidade de ascensão social, de obtenção de certo *status* ou situação que as beneficie.

Nesse sentido, o adultério, tantas vezes descrito no decorrer deste trabalho, pode ser uma oportunidade de essas mulheres fugirem de uma relação movida pelo interesse, descorada e que pouco lhe oferece afetivamente. Sem dúvida, o adultério é uma maneira de burlar a moral rígida que cerceava as mulheres. De algum modo, a mulher casada possuía uma margem mais larga de concessão e se aproveitava disso. Por esse motivo, boa parte das mulheres retratadas são maduras e casadas: exibem maior desenvoltura, maior domínio de si e de suas armas de sedução – seu próprio corpo; o que era praticamente inimaginável numa mocinha, infantilizadas por tabus e estreitas regras de decência. No entanto, a partir do momento em que o adultério pudesse colocar em risco uma situação adquirida, a empreitada é imediatamente abandonada. Muitas vezes, a satisfação imaginária pode ser uma solução de compromisso, para essas heroínas machadianas, mais segura e certa.

Em "A cartomante" o adultério é tratado em sua crueza e o final corrobora a posição de mando dos maridos: ao descobrir que a mulher o traía com seu melhor amigo, Vilela mata Camilo e Rita. Para o leitor, sobretudo o da época em que o conto foi escrito, a atitude de Vilela é sabida como respaldada pelos costumes vigentes.

Mas, mais do que o adultério consumado, havia a "suspeita" de adultério que poderia ser levantada sobre uma mulher por seu marido e a ela não ser dada nenhuma chance de retratação, conforme mostra "A mulher de preto". O tema da suspeita é importante para Machado pois lhe permitiu expor toda a dubiedade de uma sociedade regida por uma moral dupla, instituída sempre pelo mais forte.

---

[149] Cf. HOLANDA, Sergio Buarque de. "O homem cordial". In: *Raízes do Brasil.* São Paulo:Companhia das Letras, 1995.

Algumas mulheres, frente ou à traição do marido ou mesmo frente ao próprio questionamento de sua fidelidade, tomavam uma atitude de resignação que é vista com certa complacência por um narrador que compreende a necessidade da máscara social como um modo de sobrevivência no jogo social. Raramente há recriminação, apenas um ligeiro tom sarcástico frente a uma moral quase sempre dupla e ambígua sobretudo quando confrontada com as máscaras.

Desse modo, as mulheres machadianas não gritam, apenas *resignam-se* em situações nas quais são violentamente controladas. Seu traço mais intrigante talvez seja certa capacidade de mascarar seus sentimentos e isso as faz fortes, e boa parte das vezes, vencedoras, num universo no qual o *status* é o que diferencia o lugar ocupado por cada indivíduo. Por isso, a mulher vista como um enigma parece mais uma máscara, entre tantas outras, deslocando para o mundo do mistério o que, na verdade, é um "pseudo"- avanço de sua situação social.

Portanto, a leitura da mulher nos contos de Machado passa não só pelas histórias de busca do parceiro ideal – tão comuns em seus dois primeiros livros de contos ainda marcados pela influência do romantismo (*Contos fluminenses* e *Histórias da meia-noite*), mas principalmente por dois temas que já aparecem lá e que se refinam no segundo momento de sua produção: o adultério e a suspeita. Esses dois temas dizem respeito de modo muito próximo ao universo feminino, já que o adultério cometido pelos homens não move as narrativas. Um conto como "O relógio de ouro" termina assim que a suspeita sobre a mulher é esclarecida e o adultério cometido pelo marido revelado. Em "A senhora do Galvão", o adultério cometido pelo marido está presente, mas se em alguns momentos a mulher se "aborrece" com a traição do marido, jamais o interpela, denegando sempre uma situação que parece evidente. Uma explicação possível é o fato de o adultério cometido pelos homens ser,

de algum modo, aceito socialmente – apesar de ser possível notar um certo tom irônico por parte do narrador. No caso das mulheres, entretanto, a situação era diversa: o adultério cometido por elas representa uma transgressão, passível de punições físicas, morais e sociais. Nesse sentido, estamos diante de um componente social que se torna parte integrante da obra machadiana.[150] Mais ainda do que o adultério, a suspeita será um tema caro a Machado, sendo um traço marcante da sociedade da época, na qual o mais forte sempre "desconfia" da parte mais fraca. Esse traço de época torna-se, assim, um traço constitutivo da obra em questão e foco de análise, conforme afirma Antonio Candido: "o elemento social se torna um dos muito que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, lingüísticos e outros. Neste nível de análise, em que a estrutura constitui o ponto de referência, as divisões pouco importam, pois tudo se transforma, para o crítico, em fermento orgânico de que resultou a diversidade coesa do todo".[151] Esses elementos são mais perceptíveis com o amadurecimento de um autor que soube notar as molas constitutivas – e problemáticas – da sociedade brasileira.

Dessa maneira, o que parece ser decisivo é o fato de as mulheres se inscreverem, na obra machadiana, por meio de um discurso elaborado por homens, filtradas por esse olhar masculino. Talvez por isso não haja possibilidade de retratá-las reivindicantes: elas já são controladas pelo próprio tecido de significantes que as constróem. Boa parte dessas narrativas,

---

[150] De acordo com Antonio Cândido, só podemos entender uma obra "fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*". In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1985, p. 4.

[151] *Idem*, p. 7.

no entanto, apresentam dois níveis: o manifesto e o latente e entre os dois cria-se a ambigüidade necessária para a percepção do desejo tanto dos homens quanto das mulheres.

BIBLIOGRAFIA

I - Obras de Machado de Assis

Contos: uma antologia. 2 vol.; seleção, introdução e notas John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar, 1985, 3 vol.

Obras completas. Rio de Janeiro: W.M. Jackson Inc., 1957, 31 vol.

Terpsícore. São Paulo: Boitempo, 1996 (introdução Davi Arrigucci Junior)

II - Estudos sobre a obra de Machado de Assis

- **Fontes de referência**

CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. 3ª ed. rev. e aum. Rio de Janeiro, Letras e Artes, 1964.

MASSA, Jean Michel. *Bibliographie descriptive, analytique et critique de Machado de Assis (1957-1958)*. Rio de Janeiro, São Paulo, 1965.

SOUSA, J. Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, INL, 1995.

- **Estudos sobre as obras**

AGUIAR, Flávio Wolf de. "Poe e Machado: conto e catástrofe". In: Anais do 2º Simpósio de Literatura Comparada da Faculdade de Letras da UFMG. BH. 20-24 out. 1986.

ANDRADE, Mario de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, s.d.

ATAÍDE, Tristão de., pseud. [Amoroso Lima, Alceu]. Machado de Assis, o crítico. In: COUTINHO, Afrânio, org. Machado de Assis – *Obra completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1959, v.3.

BARRETO FILHO. Machado de Assis. In: Coutinho, Afrânio, ed. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Sul Americana, 1955. v. 2

BOSI, Alfredo. *História Concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1970.

-- et alii. *Machado de Assis: antologia e estudos*. São Paulo, Ática, 1982.

-- . *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

BRAYNER, Sonia. *Labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/MEC, 1979.

BROCA, Brito. *Machado de Assis e a política e outros estudos*. Rio de Janeiro. Org. Simões, 1957.

CALDWELL, Helen. *The Brazilian Othello of Machado de Assis: a study of Dom Casmurro*. Berkeley, University of Califórnia, 1970.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: *Vários escritos*. São Paulo, Liv. Duas Cidades, 1970.

CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Briguiet, 1919.

CASTELO, José Aderaldo. *Aspectos do romance brasileiro*. Rio de Janeiro, MEC (sf.).

-- . *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1969.

CORÇÃO, Gustavo. Machado de Assis cronista. In: COUTINHO, Afrânio, org. Machado de Assis – *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1959, v. 3.

COUTINHO, Afrânio. Machado de Assis na literatura brasileira. In: -- . org. Machado de Assis – *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1959, v. 1.

DIXON, Paul. *Os contos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Movimento, 1992.

FAORO, Raimundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1974. (Col. Brasiliana, 356).

FARIA, João Roberto. *Singular ocorrência teatral*. Revista USP (julho-agosto 1991) n. 10

FREITAS, Luiz Alberto Pinheiro. *Freud e Machado: uma intersecção entre psicanálise e literatura*. Rio de Janeiro: Mauaud, 2001.

GARBUGLIO, José Carlos. Apresentação. In: Assis, Machado de. *O alienista*. São Paulo, Ática, 1971.

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

--. *Machado de Assis: impostura e realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GOMES, Eugênio. *Machado de Assis – influências inglesas*. Rio de Janeiro, Pallas/MEC, 1976.

--. *O enigma de Capitu*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1967.

GRIECO, Agripino. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1959.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Cobra de vidro*. São Paulo, Martins, 1944.

JORNAL DE LETRAS, Rio de Janeiro, set. 1958. (número consagrado a Machado de Assis).

KAYSER, Wolfgang. A posição do narrador no Brás Cubas de Machado de Assis. In: *Análise e interpretação da obra literária*. 5.ed., Coimbra, Armênio Amado, 1970, v. 1, pp. 329-337.

LIMA, Herman. *Variações sobre o conto*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1952.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1962.

MARETTI, Maria Lídia. Isto Acaba! *Remate de Males*, Campinas, n.14. 1994, pp. 111-28.

MASSA, Jean Michel. *A juventude de Machado de Assis (1839-1870). Ensaio de biografia intelectual*. Trad. Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/Conselho Nacional de Cultura, 1971.

MATOS, Mário. O teatrólogo. In: COUTINHO, Afrânio, org. Machado de Assis – *Obra completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1959, v.2.

MAYA, Alcides. Machado de Assis. *Algumas notas sobre o "humour"*. Rio de Janeiro, Jacinto Silva, 1912.

MERQUIOR, José Guilherme. "Gênero e estilo das Memórias póstumas de Brás Cubas". *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 8: 12-20, julho de 1972.

MEYER, Augusto. *Textos críticos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MEYER, Marlyse. Estações. In: *Caminhos do imaginário no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1993.

MIGUEL PEREIRA, Lucia. *Machado de Assis (estudo crítico e biográfico)*. São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1936.

-- . *Prosa de ficção (1870-1920)*. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1950.

MONTELO, Josué. *Machado de Assis*. Rio/Lisboa, Verbo, 1972.

MOOG, Viana. *Heróis da decadência*. Rio de Janeiro, Ed. Guanabara, 1934.

OLIVEIRA LIMA. *Machado de Assis et son oeuvre litteraire*. Paris, Louis Michaud, 1909.

PAES, José Paulo. Um aprendiz de morto. In: *Gregos & baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp.13-36.

PASSOS, Cleusa Rios P. Armadilhas do saber. In: *IDE*. São Paulo, (28), 1996, pp. 30-39.

--. Freud e Machado: do sonho e suas representações literárias. In: *Insight*, junho/99, pp. 16-23.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. Machado de Assis leitor de Alexandre Dumas e Victor Hugo. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, 34, 1992, pp. 73-86.

-- . *As sugestões do conselheiro: a França em Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1996.

PEREGRINO JR. *Doença e constituição de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1938.

PEREZ, Renard. Esboço biográfico de Machado de Assis – *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1959, v. 1.

PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis*. São Paulo, Tip. Brasil, 1917.

REVISTA DO BRASIL. *Centenário de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, jun. 1939.

REVISTA DO LIVRO. Edição comemorativa do cinqüentenário da morte de Machado de Assis. Rio de Janeiro, set. 1958.

RIEDEL, Dirce Côrtes. *O tempo no romance machadiano*. Rio de Janeiro, Liv. São José, 1959.

-- . *Metáfora, o espelho de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1974.

RIO DE ASSIS: imagens machadianas do Rio de Janeiro; concepção e design Aline Carrer, introdução John Gledson. Rio de Janeiro: casa da Palavra, 1999.

RONCARI, Luiz Dagoberto Aguirra. Machado *Manifesto: o nacional e a utopia em Machado de Assis.* Dissertação de mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1980.

-- . Ficção e história: o espelho transparente de Machado de Assis. in: *Teresa*, n. 1, 1° semestre 2000, pp. 139-154.

SANTIAGO, Silviano. "Retórica da verossimilhança". In: *Uma literatura nos trópicos.* São Paulo, Perspectiva/SCCT, 1978.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas. Forma literária e o processo social nos inícios do romance brasileiro.* São Paulo, Liv. Duas Cidades, 1977.

-- . A velha pobre e o retratista. In: *Os pobres na literatura brasileira.* São Paulo, Brasiliense, 1983, pp. 46-50.

-- Complexo, moderno, nacional e negativo. In: *Novos Estudos – CEBRAP.* São Paulo, CEBRAP, v. 1, n.1, dez. 81, pp. 45-50.

-- Uma desfaçatez de classe. In: *Novos Estudos – CEBRAP.* São Paulo, CEBRAP, n. 11, jan. 85, pp. 40-48.

-- . O sentido histórico da crueldade em Machado de Assis. In: *Novos Estudos – CEBRAP.* São Paulo, CEBRAP, n.17, maio. 1987, pp. 38-44.

-- Uma prosa e suas implicações. In: *Língua e Literatura.* São Paulo, FFLCH, n. 14, 1985, pp. 105-111

-- *Que horas são?.* São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

-- *Um mestre na periferia do capitalismo.* São Paulo, Duas Cidades, 1990.

-- . *Duas meninas.* São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos.* 4. ed., Rio de Janeiro, Civ. Brasileira, 1964.

SOUZA, Gilda de Melo e. Macedo, Alencar, Machado e as roupas. In: *Novos Estudos – CEBRAP*, São Paulo, CEBRAP, n.41, março 1995, pp. 111-119.

STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

TATI, Miécio. *O mundo de Machado de Assis. O Rio de Janeiro na obra der Machado de Assis.* Rio de Janeiro, Secretaria da Educação e Cultura, 1961.

TEIXEIRA, Maria de Lourdes. *Esfinges de papel.* São Paulo, Edart, 1966.

VERÍSSIMO, José. *Estudos brasileiros II.* Rio de Janeiro, Laemmert, 1894.

– . *História da Literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1916.

VILLAÇA, Alcides. Machado de Assis, tradutor de si mesmo. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 51, julho 1998, pp. 3-14.

XAVIER, Therezinha Mucci. *A personagem feminina no romance de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Presença, 1986.

III – TEORIA SOBRE CONTOS

ANDRADE, Mário de. Contos e contistas. In: *O empalhador de passarinhos*, 3.ed. São Paulo, Martins; Brasília-INL, 1972, p. 5-8.

BATES, H. E. *The modern short story*. London, Thomaz Nelson and Sons, 1941.

BOSI, ALFREDO. "Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo". In: *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo, Cultrix, 1975, pp. 7-22.

BRÉMOND, Claude. A lógica dos possíveis narrativos. In: VÁRIOS. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, Vozes, 1972, pp. 109-35.

CAVALHEIRO, Edgar. *Evolução do conto brasileiro*. Rio de Janeiro, Serviço e Documentação, Departamento de Imprensa Nacional, MEC, 1952.

CHKLOVSKI, V. A construção da novela e do romance. In: VÁRIOS. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre, Globo, 1971, 1971, pp. 205-26.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto e do conto breve e seus arredores. In: *Valise de Cronópio*. São Paulo, Perspectiva, 1975, pp. 145-163 e pp. 227-237.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo, Ática, 1985 (série princípios)

LIMA, Herman. *Variações sobre o conto*. Rio de Janeiro, MEC/Serviço de Documentação, Departamento de Imprensa Nacional, 1977.

LIMA SOBRINHO, J. A Barbosa. Origens e evolução do conto. In: *Panorama do conto brasileiro*. v.1 – os precursores. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1960.

O'FAOLAIN, Sean. *The short story*, 3. ed. Bristol, Mercier Press, 1972.

POE, Edgar Alan. Review of Twice told tales. In: MAY, Charles E. *Short story theories*. Ohio, University Press, 1976.

-- . The philosophy of composition. In *Complete Work*, Penguin, (s.d).

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. Trad. Jaime Ferreira e Vítor Oliveira. Lisboa, Editorial Veja, 1981.

SHAW, Valerie. *The short story: a critical introduction*. Harlow: Longman, 1983.

IV –GERAL

ADORNO, Theodor. "La posición del narrador en la novela contemporánea. In: - . *Notas de Literatura*, Barcelona, Ediciones Ariel, 1962.

ANDRE, Serge. *O que quer uma mulher?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ASSOUN, Paul-Laurent. *Freud e a mulher*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

ARISTÓTELES. *Poética (*trad. Eudoro de Souza), São Paulo, Ed. Abril Cultural, 1987, v. 2 (Col. Os Pensadores).

AUERBACH, E.. *Mimesis - A representação da realidade na literatura ocidental,* São Paulo, Perspectiva, 1987.

ÁVILA NETO, Maria Inácia d'. *O autoritarismo e a mulher*. Rio de Janeiro: Artes & Contos, 1994.

BARTHES. R. La Leçon. Paris: Seuil, 1978.

BATAILLE, G. *O Erotismo*. Rio de Janeiro, LPM, s.d.

BENJAMIN, Walter . "O narrador", in: *Textos Escolhidos*, São Paulo, Abril Cultural, 1975 (Col. Os Pensadores).

BELLEMIN-NOEL, Jean. *Psicanálise e Literatura*. São Paulo, Cultrix, 1983.

BERTIN, Célia. *A mulher e Viena nos tempos de Freud*. Campinas: Papirus, 1990.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1970.

-- . *Céu, Inferno*. São Paulo: Ática, 1988.

BOOTH, Wayne *A retórica da ficção*, trad. port., Lisboa, Arcádia, 1980.

CANDIDO, Antônio. *Tese e Antítese*, São Paulo, Nacional, 1964.

--. *Vários escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.

- . *Literatura e Sociedade*, São Paulo, Nacional, 1965.

- . *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo, Ática, 1988.

CARONE, Edgar. *A república velha I – instituições e classes sociais (1889-1930)*, São Paulo: Bertrand Brasil, 1988.

CHALHOUB, Sidney & PEREIRA, Leonardo Affonso. *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

CLANCIER, Anne. Psychanalyse et critique literaire. Toulouse, Nouvelle Reserche/Provat, 1973.

COSTA LIMA, L. (org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*, Rio de Janeiro, Liv. Francisco Alves Ed., 1975, 2 vol.

DEL PRIORI, Mary. *A mulher na história do Brasil*. São Paulo: Contexto. (Col. Repensando a história), 1994.

DE MARCO, Valéria. *O império da cortesã*. São Paulo: Martins, 1986.

DUBY, George & PERROT, Michelle. *História das mulheres no ocidente*, v. 4, Trad. Claudia e Egito Gonçalves. Porto: Afrontamento, 1995.

ECO, Umberto. *Obra aberta*, São Paulo, Perspectiva, 1968.

FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de S. Freud*. Rio de Janeiro, Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1948, 2 vols.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala: formas da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978.

FRIEDMAN, N.. "Point of view in fiction: the development of a critical concept", in: FRYE, Northrop. *O caminho crítico* (trad. Antonio H. Prado), São Paulo, Perspectiva, 1973.

GARCIA-ROSA, Luiz Alfredo. *Introdução à metapsicologia freudiana*, v. 3. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

GAY, Peter. *A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud. A educação dos sentidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GINSBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOLDMANN, L. *Sociologia do Romance*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.

GREEN, André. "La déliasion". In: Littérature. Paris, Larousse, 3, 1971.

-- . Le double et le absent. In: *Critique*. Paris, Minuit, 312, mai 1973.

História das mulheres no Brasil (org. Mary Del Priori), São Paulo: Contexto, 1997.

História da vida privada no Brasil (org. Luiz Felipe Alencastro), São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 2.

História da vida privada no Brasil (org. Nicolau Sevcenco), São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 3.

HOLANDA, Sergio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KAYSER, W.. "Qui raconte le roman?", in: *Poétique*, Paris, Seuil, no. 4, pp.498-570, 1970

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

LAPLANCHE & PONTALIS. *Vocabulário de psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*, São Paulo, Ática,1987.

LEITE, Miriam Moreira (org.) *A condição feminina no Rio de Janeiro (século XIX)*. São Paulo: Edusp/Hucitec, 1984.

LUKÁCS, G. *Ensaios de Literatura*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

MENESES, Adélia Bezerra de. *O poder da palavra*. São Paulo, Duas Cidades, 1995.

-- . *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial/Boitempo Editorial, 2000.

MEZAN, Renato. *A vingança da esfinge*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

--. *A trama dos sentidos*. São Paulo, Perspectiva, 1991.

-- *Tempo de Muda: ensaios de psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle époque tropical: sociedade e cultura da elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*, São Paulo, Ática, 1988

PASSOS, Cleusa R. P. *Confluências – crítica literária e psicanálise*. São Paulo, Nova Alexandria/EDUSP, 1995.

PERROT, Michelle. *História das mulheres*, v. 4. Porto: Afrontamento, 1995.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance* (trad. Heloísa Dantes), São Paulo, Cultrix/Edusp, 1979.

PRAZ, Mário. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Unicamp, 1996.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares.* Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto,* São Paulo, Perspectiva, 1960.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século XIX.* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SPTIZER, Leo. *Lingüística e historia literária.* Madrid: Gredos, 1964.

STEVICK, Ph.. *The theory of the novel,* New York, Free Press, 1967.

STUTLEY, James and Margareth. *A dictionary of hinduism.* London: Routledge & Kegan Paul, s.d.

WANDERLEY, Márcia C. *A voz embargada: a imagem da mulher em romances ingleses e brasileiros do século XIX.* São Paulo: Edusp, 1996.

WHYTE, Lancelot. *L'inconscient avant Freud.* Paris: Payot, 1971.