



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de São José do Rio Preto

Edinaldo Flauzino de Matos

Índices de erotismo no discurso machadiano

São José do Rio Preto

2016

Edinaldo Flauzino de Matos

Índices de erotismo no discurso machadiano

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Área de Concentração – Literaturas em Língua Portuguesa pelo IBILCE – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves

São José do Rio Preto

2016

Matos, Edinaldo Flauzino de.

Índices de erotismo no discurso machadiano / Edinaldo Flauzino de Matos. -- São José do Rio Preto, 2016
277 f.

Orientador: Aguinaldo José Gonçalves

Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira - História, crítica - Teoria, etc. 2. Prosa brasileira - Séc. XIX - História, crítica - Teoria, etc. 3. Análise do discurso literário. 4. Erotismo na literatura. 5. Sedução na literatura. 6. Desejo na literatura. 7. Assis, Machado de, 1839-1908 – Crítica e interpretação. I. Gonçalves, Aguinaldo José. II. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências. Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – B869.015

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Edinaldo Flauzino de Matos

Índices de erotismo no discurso machadiano

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Área de Concentração – Literaturas em Língua Portuguesa pelo IBILCE – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta
UNESP – São José do Rio Preto

Profa. Dra. Giséle Manganelli Fernandes
UNESP – São José do Rio Preto

Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado
PUC – Goiânia

Prof. Dr. José Batista de Sales
UFMS–Três Lagoas

São José do Rio Preto

29 de janeiro de 2016

À minha esposa Maria Neres de Matos! Já se vão anos juntos e, a cada dia, me leva a compreender melhor um jargão do meio empresarial que afirma: “Se duas pessoas estão sempre de acordo sobre tudo o que se discute, uma delas não é necessária”.

À minha filha Kathlyn Paloma Neres de Matos, binômio perfeito, corpo e alma que residem na mansão do hoje e, melancolicamente, arremesso-a como flecha viva na mão do valente para o amanhã!

A Deus, pelo o dom da vida, pelo ar que respiro, liberdade de pensar e sentir e escolher...!
Debaixo de sua GRAÇA me sinto numa tenda de repouso!

Ao Orientador: Aguinaldo José Gonçalves! Sem palavras para descrevê-lo, logo
parafraseamos (Das Estampas). Grato pela confiança e liberdade que só um autêntico
observador das estamparias, em geral, consegue revelar os arabescos de uma alma em
particular. Um tecelão que mostra como se tece pela aguda agulha que penetra o avesso do
tecido no qual o lado direito não mais representa coisa alguma.

Ao prof. Dr. Sérgio Vicente Motta pela solícita e valiosa colaboração na qualificação deste
trabalho.

À professora Ma. Marisa Fernandes! Simplesmente pelo jeito Marisa
de ser!

À Coordenação do DINTER – UNESP/UNIR, em especial, à profa. Dra. Giséle
Manganelli Fernandes pela seriedade e simpatia que contagia.

À CAPS pela bolsa de estágio doutoral.

“A sedução nada mais é que a efusão das diferenças e o desfolhamento libidinal do discurso”

(BAUDRILLARD, 1992, p. 202).

“Se chamarmos de aptidão para a cultura a capacidade de um homem mudar os instintos egoístas por influência do erotismo, poderemos dizer que ela consiste de duas partes, uma inata e outra adquirida na vida, e que a relação das duas entre si e com a parte não transformada da vida instintual é bastante variável”

(FREUD, 2010, p. 165).

O ser amado é desejado porque um outro ou outros mostraram ao sujeito que ele é desejável: por mais especial que seja o desejo amoroso é descoberto por indução.

(BARTHES, 1981, p. 128).

“Até que vindo das profundezas do seu ser, jorrou de uma fonte oculta a verdade. Que logo o encheu de susto e também de um orgulho antes jamais sentido: ele se tornara homem”

(LISPECTOR, 1998, p. 159).

RESUMO

Na presente pesquisa elegemos determinados traços isotópicos que confirmam a presença dos “Índices de erotismo no discurso machadiano”. A proposta de Tese incidiu numa leitura interpretativa das vicissitudes eróticas manifestas sob profundos sentimentos de erotismo nas mais variadas formas. No recorte proposto, analisamos, na prosa machadiana, os desdobramentos dos interditos eróticos que se formam no contexto da sensualidade e do jogo da sedução. Assim, indagamos a temática erótica, no decurso dos contos e romances do *corpus* temático selecionado, através dos princípios essenciais da análise interna das narrativas. Deste modo, na leitura dos textos machadianos, buscamos sorver palavra por palavra, dita e não-dita, perscrutando seus sentidos visíveis e ocultos, sugeridos e dissimulados por meio de signos semióticos contextualizados em seus ambientes, situações e condições que incidem dos subsídios textuais apreendidos na hipótese erótica que investigamos. Os instrumentos teóricos que contribuíram na efetivação desta pesquisa estão coligados às referências bibliográficas a respeito da obra machadiana afim ao tema em análise. Acresce também que este estudo está inter-relacionado aos pensamentos de autores que defenderam pressupostos teóricos literários, ideológicos, filosóficos e psicanalíticos na busca de possíveis interpretações dos enigmas eróticos pelos quais a condição humana é confrontada. Assim, o erotismo em Machado de Assis, não escancara e, sim, insinua-se; e está constituído entre a sobriedade e a leveza até os limites da morbidez em contiguidade a uma ironia latente. A proposição erótica não é vulgarizada e nem é composta sob a conjuntura da gratuidade, pois o autor ajusta causa e efeito. O erotismo é paradoxal, pois não se mostra em plenitude e nem se esconde em sua essência. É conclusivo que os índices eróticos assumem variadas formas, por isso apreendem o corpo em conjunto às ideias, ou seja, Machado de Assis desnuda seus personagens física e psicologicamente cuja razão predominante refreia os arroubos passionais gratuitos sem o prejuízo descritivo dos fatos narrados no que diz respeito aos desejos radicados tanto ao corpo, (vertical) quanto à especulação psicológica, a consciência, (horizontal).

Palavras-chave: Desejos. Erotismo. Índices. Jogo de sedução. Paixão. Prazer. Sensualidade.

SUMMARY

This research aims to elect certain isotopic traces which confirm the presence of "Eroticism rates Machado's speech". The proposal is to point out the obvious erotic vicissitudes under deep feelings of eroticism in various forms. It is proposed to cut, analyze, in Machado's prose, the unfolding of erotic prohibitions that form in the context of sensuality and seduction game. The research proposal involves asking the erotic theme, over the short stories and novels the selected theme corpus through the basic norms of internal analysis of the narratives. Our reading of Machado's texts, in thesis, search sipping word for word, spoken and unspoken, peering into their visible senses and hidden, suggested and hidden through semiotic signs contextualized in their environments, situations and conditions that present textual subsidies seized the erotic situation that we propose to investigate. The theoretical instruments that contributed to the realization of research are protected under references about the critical Machado's fortune related to the topic at clipping. Our analysis is interrelated to the thoughts of authors who defended literary theoretical assumptions, ideological, philosophical and psychoanalytic in search of possible interpretations of erotic puzzles by which the human condition is confronted. So eroticism in Machado de Assis, not flung open and, yes, insinuates itself. It is formed between sobriety and lightness to the morbidity of limits in proximity to a latent irony. The erotic proposition is not widespread and is not made in the context of gratuity, because the author is guided by cause and effect. Eroticism is paradoxical because it does not appear fully and neither hides in its essence. Thus, the erotic indices take various forms, so seize the body together with the ideas, in other words, Machado de Assis bare their physical characters and psychologically whose predominant reason restrains the free passionate outbursts without descriptive prejudice to the facts narrated about the hopeless desires rooted both to the body, (vertically) and psychological speculation, awareness, (horizontal).

Keywords: Eroticism. Game of seduction. Passion. Pleasure. Rates. Sensuality. Wishes.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	CAPÍTULO: I – PRELIMINARES – AS MALHAS DA SEDUÇÃO EM MACHADO DE ASSIS	14
2.1	A crítica, a temática erótica proposta e a contribuição teórica-literária	15
2.1.1	A crítica da ficção machadiana pertinente ao tema	16
2.1.2	A inter-relação do texto à teoria e aos ideais filosóficos e psicanalíticos	26
2.2	O puritanismo da forma e a sensualidade mórbida	31
2.3	Erotismo, sensualidade e jogo de sedução no projeto estético machadiano	35
3	CAPÍTULO: II – EROTISMO, SENSUALIDADE E JOGO DE SEDUÇÃO NOS CASOS “UNS BRAÇOS” E “MISSA DO GALO	47
3.1	O leitor e suas facetas mediante atuação do narrador machadiano	49
3.2	O despertar como síntese entre o sonho (tese) e o estar acordado (antítese)	64
3.3	Espaço e tempo: a instância narrativa, a linguagem simbólica/metafórica	75
3.3.1	O título: falha isotópica ou signo semiótico de um novo nascimento?	87
3.4	Imaginação desenfreada de (Nogueira) ou dissimulação de (Conceição)?	91
4	CAPÍTULO: III – VARIAÇÕES DO MESMO TEMA: OS SIGNOS DO EROTISMO COMO MOTIVAÇÕES CONVERGENTES	101
4.1	Os narradores e suas vozes polifônicas que incidem no jogo da sedução	104
4.2	O espaço interno e externo: a simbologia/semiótica do signo (casa)	116
4.3	Do olhar cíclico que protagoniza o diálogo dos amantes	125
4.4	Convergências eróticas: a sintonia dos índices dos desejos	138

5	CAPÍTULO: IV – O EROTISMO E A SEDUÇÃO EM EFEITO ESPIRAL NO CONTO MACHADIANO	149
5.1	As cartas confessionais de Eugênia: Um estranho caso de sedução	152
5.2	Encontros insólitos, inconstância, fantasias e desejos malogrados	166
5.3	Os índices de erotismo homoafetivo/homoerótico na ficção machadiana	181
5.3.1	Dois misantropos: um encontro perfeito entre Estevão e Meneses	187
5.3.2	As faces da servidão: a chuva, um encontro e o guarda-chuva	194
5.3.3	O trágico à brasileira: a dessimetria dos jogos e desejos homoeróticos	199
6	CAPÍTULO: V – OS INTERSTÍCIOS ERÓTICOS E AS MALHAS DA SEDUÇÃO NO ROMANCE MACHADIANO	205
6.1	Ressurreição a Iaiá Garcia: o erotismo nos limites da fase experimental	206
6.2	Memórias Póstumas de Brás Cubas a Esaú e Jacó: fusão, síntese e reflexão	216
6.3	Memorial de Aires: um narrador narcisista	227
6.3.1	A instância do onírico: a fusão do erotismo no sonho e no devaneio	233
6.3.2	A vocação e a manifestação do oculto recalcado	237
6.3.3	Aires e Fidélia: as pulsões e os domínios de <i>Eros</i> e <i>Thanatos</i>	248
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	259
	BIBLIOGRÁFIAS	263

1 INTRODUÇÃO:

Ao pesquisarmos Machado de Assis e até mesmo quando discutimos sobre a sua produção literária, seja em meio aos estudos teóricos-literários ou em conversas informais, muitas vezes, conscientes ou não, somos reprodutores de discursos, por vezes, já ditos. A produção machadiana tem sido objeto de incontáveis estudos acerca de múltiplas temáticas, por isso, é certo que, às vezes, somos traídos em nossos juízos analíticos sobre o autor, isto ocorre por conta da extensa fortuna crítica a respeito da sua obra ficcional. É recorrente, em meio a críticos machadianos, depararmos com análises e expressões caricatas e um tanto quanto repetidas, pois qualquer pesquisador das letras (Literaturas) e até de outras áreas do conhecimento, em algum momento, se sente um pouco crítico de Machado de Assis. Desta conjuntura resultam inúmeros clichês acerca da obra machadiana que, muitas vezes, nem de longe revelam a essência de sua literatura e não faz justiça ao escritor por apresentarem abordagens que julgam, de forma conclusiva, os seus textos que, quase sempre, estão abertos às múltiplas possibilidades de interpretação. Por outro lado, há entre a crítica, estudiosos que ainda apresentam discussões menos reincidentes e um tanto quanto relevantes sobre a obra machadiana que recorrentemente apreendem novas surpresas a cada releitura.

Na realização da presente Tese, apreendemos uma leitura que privilegiou os índices eróticos flagrados no discurso machadiano, ou seja, detectamos, bem como analisamos, as relações opositivas que advêm da perspectiva erótica. Buscamos compreender os elementos que apreendem os fenômenos eróticos nas linhas e entrelinhas da prosa de Machado de Assis. Dentre os textos críticos, sobre a ficção machadiana, elegemos como base teórica/analítica imprescindível, Augusto Meyer pela clareza dos temas propostos e pela convergência de intenções como nas perquirições acerca do assunto em investigação. Para o crítico, a sensualidade em Machado de Assis, “aparentemente”, sublime, sutil e conservadora pode alcançar, em alguns momentos, os limites do mórbido, do doentio por conta das vicissitudes semânticas e disformes que monopolizam a condição humana. Assim, com base na premissa meyeriana, mapeamos os textos machadianos conforme as suas trilhas e pegadas classificando os momentos e trechos relevantes para efetivação da proposta em estudo.

Em nossa pesquisa percorremos os labirintos da prosa machadiana pelos quais os ambientes, as situações e as condições acabaram por nos fornecer subsídios textuais que

promovem a abordagem erótica que propomos investigar. Os textos, objetos de nossa análise, são os contos: “Uns Braços” e “Missa do Galo”¹ considerados imprescindíveis na proposta de pesquisa em contiguidade a outros contos que são analisados dentro da extensão temática. Assim, selecionamos também os contos: “Confissões de uma viúva moça”, “D. Paula”, “Primas de Sapucaia”, “Mariana”, “Noite de Almirante”, “A mulher de preto”, “Almas agradecidas” e “Píldes e Orestes” como textos determinantes em nossa pesquisa, por confirmarem uma espécie de diagrama marcado pelas reiterações estilísticas do tema. Esses contos podem ser considerados fenômenos cíclicos que confirmam o que se poderia denominar de obsessão retórica sobre a questão analisada. Ainda no que compete à prosa contística machadiana, dados aos movimentos interpretativos das obras núcleos, tornaram-se possíveis algumas correlações e inferências a outros contos de menor relevância de análise sobre o tema proposto, mas que estão presentes no trabalho, tais como: “Ernesto de Tal”, “A cartomante”, “A causa secreta”, “O enfermeiro”, “D. Benedita – Um retrato”.

Na prosa romanesca de Machado de Assis, no que compete flagrar e analisar os índices eróticos, fizemos um breve percurso pela sua ficção desde **Ressurreição** [1872] ao romance **Esau e Jacó** [1904], nos quais avaliamos a presença ou até a ausência do tema analisado. No entanto, discutimos com maior ênfase o último romance do autor, **Memorial de Aires** [1908], que dado aos índices eróticos flagrados no discurso do Conselheiro Marcondes Aires, nos levou a elegermos como o mais relevante objeto em leitura no que compete à abordagem erótica proposta nos romances.

O *corpus* da Tese está estruturado em 05 (cinco) capítulos, nos quais, a cada início, apresentamos uma breve introdução dos temas a serem discutidos. Assim, o primeiro capítulo, Preliminares: as malhas da sedução em Machado de Assis, está composto de três subcapítulos. No primeiro, pela natureza da pesquisa, optamos por fazer uma breve exposição do assunto e dos nomes de estudiosos/críticos que, em algum momento e de alguma forma, avaliaram total ou parcialmente o assunto que propomos discutir. Ainda, sobre o tema, discorreremos acerca de autores que, necessariamente, não pesquisaram Machado de Assis, mas que consideramos aportes teóricos básicos para o

¹ No que se refere aos títulos dos contos, pelo fato de haver divergências quanto a segunda palavra iniciar com letra maiúscula ou minúscula, optamos por eleger esta forma: “Uns Braços” e “Missa do Galo” no *corpus* da pesquisa. Todas as citações, para esta TESE, serão retiradas da coletânea: ASSIS, Machado de. **Contos de Machado de Assis: adultério e ciúme**. V. 2. João Cezar de Castro Rocha (org.). Rio de Janeiro: Record, 2008. Acrescidas, apenas, do ano e página.

desenvolvimento do projeto em pesquisa. No segundo subcapítulo, a princípio, perpetrarmos uma prévia análise que pondera algumas hipóteses conclusivas do que seria e como se construiu a questão erótica na ficção machadiana. No terceiro subcapítulo apresentamos algumas definições sobre termos e seus afins que são recorrentes no desenvolvimento da pesquisa.

Os capítulos segundo e terceiro, assim nomeados: Erotismo, sensualidade e jogo de sedução nos casos “Uns Braços” e “Missa do Galo” e Variações do mesmo tema: os signos do erotismo como motivações convergentes, apresentamos a leitura interpretativa destes dois contos perscrutando os traços determinantes dos índices de erotismo na ficção machadiana. Assim, a pretexto de interpretação fez-se necessário realizar um breve percurso descritivo acerca dos princípios essenciais da análise interna das narrativas sob os procedimentos interpretativos, aspectos teóricos a respeito do processo narrativo e das suas relações com outros elementos da composição literária. Também discutimos aspectos inerentes à conduta humana, muito em evidência na obra machadiana: a questão dos desejos e do jogo da sedução advindos do olhar, do sonho, dos sentimentos e comportamentos contraditórios em conjuntos às várias especificidades que tornaram os dois contos (núcleos) convergentes no que se refere aos enredos e à temática.

O quarto capítulo, O erotismo e a sedução em efeito espiral no conto machadiano, distribuído em três subcapítulos, nos quais analisamos os contos: “Confissões de uma viúva” no qual a questão do jogo da sedução evidencia a condição de seduzida à personagem narradora, Eugênia, e o estranho comportamento sedutor da personagem masculina, Emílio. Também recorreremos ao conto “D. Paula [1884]”, no qual será perscrutado a constância do olhar erótico e seduzido em conjunto à temática do “Ser” *versus* “Parecer” no que se refere ao prazer e à sedução que envolve a personagem principal do conto, uma senhora conhecida como D. Paula e uma personagem secundária, a sobrinha Venancinha, eleita na narrativa, apenas, como pretexto para discutir questões comportamentais mascaradas na esfera social. Ainda, em conjunto com a mesma obsessão retórica do autor, apontamos no conto: “Primas de Sapucaia [1884]”, como objeto de leitura analítica, as questões relativas à paixão e aos devaneios advindos do sentimento de paixão e erotismo envoltos numa perspectiva insólita que incide sobre a imaginação do narrador. Recorreremos também ao aspecto insólito inter-relacionado ao princípio do “Ser” *versus* “Parecer” pelo qual fechamos a discussão com a análise do conto “Mariana [1891], em que é protagonizado um diálogo amoroso e ardente entre Evaristo e a figura

fantasmagórica de Mariana. No conto “Noite de Almirante [1884]”, fizemos uma análise de um caso amoroso que distingue a personalidade forte e honesta de uma mulher, chamada Genoveva, e o sentido das paixões sob a perspectiva erótica ajustada também sob a máxima machadiana, “Ser” *versus* “Parecer”, coligada ao que se refere à personagem de Deolindo e seus desejos malogrados ao fracasso.

Ainda, consideramos como extensão do erotismo, os contos “A mulher de preto [1868]”, “Almas agradecidas [1871]” e “Pílades e Orestes [1906]”, a análise do núcleo dramático foi determinada pela semelhante e intrigante amizade entre personagens masculinas. Os três contos apresentam enredos similares, ou seja, variações sobre o mesmo tema que revelam índices de erotismo sob as atitudes/condições homoafetivas/homoeróticas em contiguidade a outros contos como: “Ernesto de tal”, “A cartomante”, “D. Benedita – Um retrato”, pois estabelecem diálogos recorrentes sob a mesma motivação composicional.

O quinto e último capítulo: Os interstícios eróticos e as malhas da sedução no romance machadiano, composto de três subcapítulos em que analisamos, nos dois primeiros, de forma bem concisa, a presença e a não-presença de índices eróticos na ficção romanesca do autor. Essa breve análise compreende o *corpus* de **Ressurreição** [1872] a **Esau e Jacó** [1904]. No último subcapítulo impetramos uma leitura mais extensiva acerca dos ensejos eróticos em **Memorial de Aires** [1908], último romance do autor, em que analisamos a instância narrativa com foco no narrador personagem narcisista e seu pungente drama diante das emoções que pulsam ajustados pela vocação defensiva e estratégica que os levam a manter ocultos os seus desejos amorosos pela jovem viúva, Fidélia. Na última parte do capítulo, fizemos a inter-relação das personagens Aires e Fidélia sob o contexto da mitologia grega com destaque para as pulsões de *Eros* e *Thanatos*.

2 CAPÍTULO: I

PRELIMINARES: AS MALHAS DO EROTISMO, DA SENSUALIDADE E SEDUÇÃO EM MACHADO DE ASSIS

A sensualidade na obra de Machado de Assis é como um rio profundo que parece muito manso, a golpe de vista panorâmico, e não obstante, possui os seus segredos de correnteza, os seus caprichos de redemoinhos, toda uma acidentação de curso longo (MEYER, 2008, p. 109).

Os interstícios eróticos na composição do jogo da sedução em Machado de Assis são recortados, pelo autor, sob aparente discrição. Conforme citação, que inaugura o capítulo, Meyer assinala que a sensualidade na obra machadiana ocorre por meio de uma superficial sutileza entranhada às contradições humanas. Essa sensualidade, submergida nas entrelinhas de sua ficção, ultrapassa a máscara aparente. Através da metáfora “rio profundo” o crítico chama a atenção para a sutil prudência envolta na escrita do autor aditada ao jogo de sedução que apreende estados mais profundos. Assim, a sensualidade machadiana encontra-se assentada no lodo, ou seja, entranhada no mais profundo do ser. Os casos eróticos narrados, “aparentemente”, podem parecer simples mediante uma leitura superficial, no entanto, sabemos que os temas controversos instaurados por Machado de Assis, para serem evidenciados em suas essências, exigem inúmeras leituras e análises dos pormenores. “Para o monstro da lucidez que se criara aos poucos dentro dele, olhos bem abertos, narinas palpitantes, poderia haver uma volúpia mais aguda do que essa alegria de caçar as essências que transparecem na obra dos moralistas [...]” (MEYER, 2008, p. 105). A subterraneidade sensual discreta advém da sua composição estética e abrange dois limites: o externo e o interno. No externo há uma descrição nítida, moderada, superficial de ilusórias clarezas e enganosos contornos que se fundem ao interno sob uma sombra erótica profunda e insondável. “Há uma outra zona de transparência em que a superfície entremostra o fundo” (MEYER, 2008, p. 109). Neste jogo cruzado entre essas duas lógicas ocorre a noção de erotismo em sua acepção mais intensa cujos efeitos do jogo de sedução, “aparentemente” frágeis e efêmeros, são flagrados na profundidade e revelam-se em discursos latentes independente do pudor e recusa do autor. É nos “segredos de correnteza”

que se configuram as ações eróticas e os jogos de sedução equacionados pela brutal força da correnteza e alicerçado no estado inerte do lodo.

Apresentamos, então, neste primeiro subcapítulo, os pensamentos de inúmeros críticos machadianos e a importância da crítica diante do que estamos analisando, no que se refere à temática, em si, e em contiguidade às suas controversas interpretações. Acresce também, neste bloco, a contribuição teórica literária, filosófica, histórica e psicanalítica invocada sob o pensamento universal. No segundo subcapítulo, discutiremos a construção ambígua da sedução machadiana que busca deslocar o sentido do discurso desviado de sua verdade pela qual o autor implica-se em apresentar circunstâncias banais que acabam por manifestar-se em um jogo de sedução latente que se revela no silêncio, ou seja, através da linguagem não-verbal. No terceiro subcapítulo, apresentamos o vocábulo “erotismo” interpretado em suas múltiplas variantes e a questão erótica em Machado de Assis.

2.1 A crítica, a temática erótica proposta e a contribuição teórica-literária

Machado de Assis é um autor canonizado e está entre um dos maiores escritores do nosso país e talvez do mundo. No Brasil o autor constitui-se no maior destaque no final do século XIX e início do século XX e tem sido, até hoje, objeto de inumeráveis estudos especializados no universo teórico-crítico. José Aderaldo Castello, há quase meio século, já afirmava o que seria uma predição atualizada acerca dos estudos sobre o autor: “Não é de estranhar que as opiniões e interpretações a que tem sido submetido sejam controvertidas, ora satisfatórias e até improcedentes. Em bom número são reincidentes” (CASTELLO, 1969, p. 15). Ante essa observação, temos consciência que a nossa proposta de pesquisa não apreende uma tarefa fácil e não é apresentada como única e exclusiva no que se refere à originalidade na pretensa tarefa de analisar uma abordagem interpretativa acerca da questão erótica na prosa machadiana.

Muitos estudiosos ganharam notoriedade em meio à crítica literária ao dedicarem várias de suas pesquisas centrados em indagações sobre a ficção de Machado de Assis, principalmente, as que se referem aos romances da chamada “segunda fase”. Entre os críticos machadianos, por excelência, ganham destaque: Afrâneo Peixoto, Afrâneo Coutinho, Alcides Maya, Alberto da Costa e Silva, Alfredo Bosi, Antonio Candido, Araripe Júnior, Astrogildo Pereira, Augusto Meyer, Dirce Cortez Riedel, Eugênio Gomes,

Helen Caldwell, John Gledson, José Aderaldo Castello, José Carlos Garbuglio, José Veríssimo, Lúcia Miguel-Pereira, Paul Dixon, Raymundo Faoro, Roberto Schwarz, Silvio Romero, Valentim Facioli, e outros.

Além do mais, na atualidade, depois de incontáveis publicações críticas sobre sua obra, Machado de Assis continua a inspirar sucessivas gerações de leitores nas mais diversas formas de enfoques interpretativos. Alguns destes estudiosos ainda mantêm a prática tradicional e conservadora na abordagem analítica da ficção machadiana. Tradição que reflete uma leitura, quase sempre, centrada nas correlações entre autor e obra. Essa vertente de estudo busca entender os aspectos da época e ambiente que viveram os autores. Nesta conjuntura instalam-se uma tríade de leituras equacionadas pelo autor, texto e contexto. Por outro lado, atualmente, há um número expressivo de estudiosos que estão rompendo com a prática da tradição crítica canônica que supervalorizou os cinco últimos romances do autor com destaque para os três primeiros. Assim, têm surgido novas abordagens acerca do Machado de Assis também cronista, contista, poeta, teatrólogo e crítico.

2.1.1. A crítica da ficção machadiana pertinente ao tema

No que consta uma leitura que, de algum modo, tem certa afinidade com o nosso recorte proposto ou porque consideramos relevantes pelas suas inter-relações críticas destacam-se alguns nomes: João Cezar de Castro Rocha que, recentemente, em **Machado de Assis – por uma poética da emulação** (2013), analisa a alteridade da ficção machadiana a partir da publicação de **Memórias Póstumas de Brás Cubas** [1889], no qual ressalta um posicionamento controverso de Machado de Assis. A sua proposição de leitura é justificada pela relação que o estudioso faz no que se refere à publicação de **O primo Basílio** [1878], de Eça de Queiroz, considerado pelo crítico, como elemento catalisador por alavancar, de forma positiva, a identidade da nossa literatura, pois obrigou os autores brasileiros a uma nova retomada e visão na literatura brasileira e, especificamente, sugere que Machado de Assis, diante do estrondoso sucesso do romance queirosiano, se vê obrigado a extrapolar todos os limites literários para sobrepor tal obra. O crítico de forma um tanto enfática aponta para certo desespero machadiano em “arriscar tudo” (ROCHA, 2013, p. 20). A referida proposição não ganha nossa adesão porque, por

mais que consideramos Eça de Queiros, usando aqui uma expressão do próprio Machado de Assis, “Um dos bons vivazes talentos” (s/d, p. 108), o autor estava anos luz à sombra do Bruxo do Cosme Velho. Há que ressaltar, no que se refere à temática erótica, que há em Eça de Queiros um jogo de sedução inscrito, na mesma proporção que a composição machadiana, isto ocorre quando o autor publica o conto “José Matias” em [1897]. Acerca deste conto, Consuelo Loureiro, em “O amor irrealizável em “José Matias” (1977), ressalta que é nesse conto que o autor lusitano afina a questão da sexualidade e do erotismo de forma intrigante e incompreensível. A estudiosa em sua análise ajuíza de forma contundente: “É, sobretudo no conto ‘José Matias’ que ele trata com maior complexidade e **originalidade** da polarização dos aspectos físico e espiritual no homem e das conseqüências do desequilíbrio resultante” (LOUREIRO, 1977, p. 17, grifo nosso). O conto em questão apresenta a incapacidade do personagem José Matias em amar uma mulher completamente, ou seja, de corpo e alma. Chamamos a atenção para a afirmativa de Loureiro que trata da produção contística queirosiana sob uma valoração de uma visão positiva ao ressaltar que:

O conto mais interessante, porém, em que Eça trata da polarização completa dos duplos aspectos humanos e das conseqüências do desequilíbrio resultante é ‘José Matias’, sem dúvida uma das obras mais complexas e mais **originais** de Eça (LOUREIRO, 1977, p. 119, grifo nosso).

A razão de grifarmos a assertiva de Loureiro que trata da originalidade no referido conto de Eça de Queiros é um pretexto para reconsiderar a afirmativa de Rocha acerca de um desespero machadiano diante da prosa queirosiana. Realmente é inegável o nível estético, narrativo e complexo do texto. No entanto, observamos que Machado de Assis publica o conto “Confissões de uma viúva moça” em [1865/1870], ou seja, trinta e cinco anos antes, no qual observamos a mesma temática erótica: situação análoga, iguais tendências, desenlace similar, mesmo estilo, a mesma complexidade narrativa no que se refere ao enunciador e enunciado. Num ato pretense de nossa parte, usamos as mesmas ressalvas que o crítico Machado de Assis fez acerca do “O crime do padre Amaro” comparado ao romance de Zola “*La faute de L’Abbe Mouret*”. “O sr. Eça de Queiros alterou naturalmente as circunstâncias” (ASSIS, s/d, p. 109). O conto machadiano, especificado nesta discussão, será analisado no quarto capítulo deste estudo.

No que compete à hipótese erótica em Machado de Assis, Rocha assinala que no caso do conto “Uns Braços” – “O erotismo da narrativa se baseia na virtual impossibilidade de algo concreto, dada a presença sempre rude e **infelizmente** constante do solicitador” (ROCHA, 2013, p. 77, grifo nosso). Enquanto que “Missa do Galo”, o crítico assegura que pode ser considerado um dos mais eróticos da vasta produção machadiana. Concordamos com o estudioso pela afirmativa sobre o conto “Missa do Galo”. No entanto, consideramos controversa quando, como muitos outros, o estudioso se rende a um julgamento fechado, ou seja, caiu nas armadilhas do narrador machadiano ao afirmar que “Parágrafo a parágrafo, a sedução da **experiente mulher** oferece mil e umas possibilidades para que o estudante arrisque sua sorte, mas nada se passa, pois ele pouco entende da situação” (ROCHA, 2013, p. 78, grifo nosso).

Os termos que destacamos, no parágrafo anterior, apreendem um julgamento fechado, principalmente, sobre Conceição que nos parece impropriedade sobre a personagem. Essa discordância estará mais bem esclarecida na nossa análise sobre os contos nos capítulos II e III. O crítico alude a um narrador adulto e pressupõe um possível desvendamento da conversa no passado. “O narrador é o envelhecido jovem que provavelmente começa a entender o diálogo que manteve com Conceição” (ROCHA, 2013, p. 78). Além de considerar um narrador único, o autor não atenta para as vozes narrativas: adulta e jovem. É justo observar que a questão erótica e o jogo da sedução não é, necessariamente, o foco de suas análises o que explica as afirmações um tanto quanto conclusivas. No entanto, no que compete à “Poética da emulação”, o autor desenvolve uma leitura que certamente ocupará lugar de destaque em meio à crítica literária pela originalidade. Acresce que Rocha já publicou diversos artigos sobre a obra machadiana e também organizou seis coletâneas de contos de Machado de Assis, sendo que a segunda, é referência constante em nossa pesquisa.

Ronaldes de Melo e Souza, em **O romance tragicômico de Machado de Assis** (2006), apresenta seus estudos acerca da forma dramática do romance machadiano equacionado pela fusão do trágico e do cômico. A leitura do crítico dá ênfase às múltiplas máscaras narrativas, metamorfoseadas em inumeráveis narradores. O que nos interessa no estudioso é o fato de consideramos procedente a sua discordância da crítica habitual e conservadora acerca do narrador tradicional. A matiz crítica de Souza promove uma visão analítica que aponta para a multiplicidade narrativa, a perspectiva realista, e um narrador intruso, multifacetado. “Desde 1897, com Sílvio Romero, a tradição crítica acerca do estilo

narrativo de Machado de Assis, não consegue definir satisfatoriamente a natureza e a função do narrador mutante” (SOUZA, 2006, p. 30). É evidente, a ênfase que pondera que toda ficção romanesca machadiana promove em suas personagens e seus narradores a visão, o comportamento e posicionamentos realistas através das reflexões dramáticas apreendidas numa ironia poética desde **Ressurreição** [1872] a **Memorial de Aires** [1908]. Souza contraria a visão canônica da maioria da crítica que chega a definir o autor pelas alcunhas de “Machadinho e Machadão” ou o “Machado da primeira fase e o Machado da segunda fase” marcando essa dualidade datada no momento em que o autor publica o seu quinto romance.

Lúcia Serrano Pereira, no livro **O conto machadiano: uma experiência de vertigem** (2008), faz uma abordagem sobre a subjetividade em alguns contos de Machado de Assis, embora haja apenas um subtítulo reservado ao conto “Missa do Galo”, em que trata da “(figura, fundo e sedução)” (p. 179). A autora faz algumas inferências que consideramos equivocadas e contraditórias quando afirma: “Quem narra o episódio é o **adolescente**, Nogueira, e [...]” (PEREIRA, 2008, p. 179, grifo nosso). Há no mínimo dois equívocos nesta assertiva, primeiro, porque no início do conto, o narrador afirma não ter entendido uma conversa que teve com uma senhora há muitos anos. Além de ignorar o narrador adulto, a estudiosa não cogita a possibilidade das vozes narrativas que se deslocam mediante a perspectiva temporal. Por outro lado, no que se refere à sedução e acerca de Conceição, Pereira faz uma coerente afirmação: “[...] no ativo da sedução ela se revela uma mulher que transborda ao estilo machadiano” (2008, p. 183). Entendemos que a referida conclusão está ajustada ao estilo machadiano pela recorrência do autor em apresentar personagens femininas ambíguas, sedutoras em analogia às personagens femininas que possuem, como diria Meyer, o veneno da sedução, a exemplos de Lina Garcia, Virgília, Sofia, Capitu, Severina, D, Paula, D. Benedita, Genoveva, Adriana, Mariana e outras.

Gabriela Kvacek Betella, em **Narradores de Machado de Assis** (2007), interpreta o narrador machadiano pela perspectiva “multiforme”, isto é, desdobrado e dual. O que consideramos inovador é o fato de a estudiosa contrariar a proposição crítica que tende a valorar, influenciada pelo cânone, as obras mais consagradas do autor. Betella chama a atenção para o fato de a crítica, na sua maioria, ajuizar que Machado de Assis alcançou sua maturidade ficcional a partir da publicação do seu quinto romance, porém são poucos estudados os dois últimos romances do autor, talvez, influenciados pela visão da crítica que os consideram menos ficcionais por estarem correlacionados como produções ajustadas em

um período de decadência do autor. A pesquisa de Betella pondera acerca dos dois últimos romances: **Esau e Jacó** [1904] e **Memorial de Aires** [1908], nos quais a crítica observa que os primeiros romances do autor apresentam o domínio, a perfeição e a técnica tanto quanto os últimos. A crítica também analisa as “aparentemente” despretensiosas crônicas machadianas.

Juracy Assmann Saraiva em: **O Circuito das Memórias em Machado de Assis**, revisita ou relê a crítica em que Machado de Assis foi alvo. Conforme Zilberman, na apresentação do livro, a originalidade da proposta de Saraiva começa quando a autora interpola um outro sujeito que rompe a unidade da tríade: indivíduo, texto e contexto. “[...] emprega-as com sabedoria, valendo-se delas, mas não se deixa dominar por uma terminologia sedutora, nem por propostas analíticas que acabam por se tornar um fim em si mesmas” (SARAIVA, 1993, p. 12). Interessa-nos a crítica da estudiosa à nossa proposta de pesquisa, porque apresenta em **Memorial de Aires** uma despretensiosa leitura acerca do erotismo advindo da personagem principal, o Conselheiro Aires. Vale ressaltar que Saraiva trata do circuito das memórias em Machado de Assis e, apresenta consideráveis apontamentos acerca do erotismo no último romance do autor. Conforme seu ponto de vista a condição de seduzido da personagem Aires surge, explicitamente, numa trama que se encontra configurada por um *eu* pretensamente centrado em si mesmo e comprometido em negar suas aspirações afetivas. Conquanto, se esconde por trás da presente condição de senilidade. Apesar de demonstrar um erotismo sensual com relação à Fidélia o narrador-personagem preserva-se através do contido recalque passando a imagem de homem narcisista excêntrico, comedido e equilibrado, isento de paixões desenfreadas. “A negação do sentimento acaba por validar-se como sua afirmação e entremostra a contrariedade do indivíduo, que não simula um sentimento ausente, mas nega a existência do verdadeiro sentimento” (SARAIVA, 1999, p. 173). Essa inferência, mesmo não sendo um estudo aprofundado na questão erótica, ao nosso conhecimento, a crítica se destaca como a primeira a observar a hipótese erótica no último romance machadiano.

Há quase meio século, Dirce Cortez Riedel em: **Tempo e metáfora em Machado de Assis** (2008), conduz sua crítica entre os [1959] e [1974], nos quais a autora integra, de modo independente, ao movimento de renovação da crítica literária dos anos 70. Suas análises ganham apreço entre os estudos teóricos em detrimento do domínio das correntes estruturalistas na época. A leitura que a Riedel fez sobre Machado de Assis interessa-nos pelas inferências que perpetra acerca do conto “Missa do Galo”. A autora não atenta para a

questão erótica, mas observa a multiplicidade e a ambiguidade de significações. As assertivas da estudiosa ressaltam a interpretação de alguns momentos do conto que nos servirão de aporte teórico. “O conto é uma metáfora, dá a chave para se aprenderem possíveis significados em tensão, no jogo das relações entre o confessado “não entender” do narrador e a construção da narrativa” (RIEDEL, 2008, p. 73, aspas da autora). Observa-se, na citação, a ponderação de que o primeiro enunciado do conto oscila entre múltiplas possibilidades de acepções.

Artur Eduardo Benevides em um artigo, **O erotismo e Machado de Assis** (s/d), trata do erotismo nos contos “Uns Braços” e “Missa do Galo”. O seu entendimento ajuíza que o erotismo no autor está ajustado numa certa classe e ponderação. “O nosso Machado de Assis é erótico no sentido clássico ou acadêmico. O seu sensualismo está contido pelo decoro, por sua prosa ética e cultura humanística” (s/d, p. 126). Concordamos em parte com a assertiva de Benevides, principalmente, no que trata de certo decoro, a ausência do mal gosto e apelação no discurso machadiano. No entanto, o estudioso parece desconhecer o enfoque de Meyer acerca do assunto, principalmente, quando se trata do erotismo mórbido no autor. Ressaltamos que Benevides faz uma interessante abordagem sobre o histórico do tema erotismo na literatura, de modo geral, porém não há um aprofundamento do erotismo machadiano conforme a proposta do artigo.

Marta Cavalcante Barros em sua Tese de doutorado, **Espirais do desejo: Uma visão da mulher nos contos de Machado de Assis** (2002), apesar de ser uma interessante leitura, a sua análise implica com destaque, nas mulheres machadianas e na sociedade e período que viveram e, não, necessariamente, no recorte temático que propomos discutir. A autora reservou um capítulo da Tese à análise dos contos “Uns Braços” e “Missa do Galo”, nos quais aponta, em sua interpretação, que houve um momento de sedução em ambos contos, mas não se detém ou aprofunda neste assunto. Barros ainda analisa os contos “D. Paula”, “Noite de Almirante” e “A cartomante”. Vale ressaltar que não é o erotismo o foco de seu trabalho, pois analisa o percurso do desejo feminino enraizado sempre na mulher delimitada no seu contexto histórico social. A estudiosa lança-se em conceitos psicanalíticos como subsídios de sua leitura e busca avaliar o discurso machadiano com predominância sob a análise contextual que representa a visão masculina que sufoca a mulher, na sociedade carioca, da segunda metade do século XIX.

O poeta e crítico Ivan Junqueira em seu artigo, **Machado de Assis e a arte do conto** (2009), ensaiou refletir sobre a sensualidade nos contos “Uns Braços” e “Missa do

Galo” no qual o enfoque analítico indica características de uma luxúria recalcada e de embaraço moral. No entanto, Junqueira é sucinto em suas proposições e não há aprofundamento no assunto e nem apresenta elementos novos, pois seus apontamentos estão coligados ao que Meyer havia pensado em seu ensaio de 1958. “E prova disso são os contos “Missa do galo” e “Uns braços”, que cristalizam a finíssima essência da arte machadiana” (JUNQUEIRA, 2009, p. 117). E, ainda, acerca de Conceição faz a seguinte ressalva: “D. Conceição desvela apenas um tímido trecho de seus braços, amostra suficiente, contudo, para que pareçam mais nus do que a inteira nudez” (JUNQUEIRA, 2009, p. 117). Também sobre “Uns Braços” ressalta para um detalhe importante. “Mas aqui, como de resto em “Uns braços”, não se registra um único abraço” (JUNQUEIRA, 2009, p. 118). É interessante observar que houve o beijo, mas o enlace dos braços não se efetivou. O poeta e crítico mostra-se um apreciador da crítica de Meyer da qual também partilhamos com o mesmo apreço.

Marli Fantini Scarpelli em seu artigo, **Entreditos e interditos**: “Missa do galo” de Machado de Assis (2001), empreende uma análise que acentua a perspectiva dupla acerca das encenações das personagens marcadas, revestidas e desdobradas em papéis desejosos. “Essa permuta abre cenas dentro de cenas, cenário dentro de cenários, procedimentos de ilusionismo escópico e teatral, para cuja eficácia o autor implícito explora estrategicamente a mudança de foco da Conceição projetada no espelho” (2001, p. 42). A análise versa acerca do espaçamento e os desdobramentos das personagens diante do espelho em correlação à própria duplicidade dos enunciados. A assertiva de Scarpelli demonstra que a estudiosa faz uma análise imparcial. Esse modo de apreender a ficção machadiana o torna coerente, pois o erotismo e o jogo de sedução são condições que monopolizam as duas personagens: Nogueira e Conceição, cada um a seu jeito. Assim, fecha a conclusão de seu artigo com uma ressalta fundamental aos leitores deste conto: “Missa do Galo” promove uma história secreta que jamais será elucidada totalmente.

Varley Matias de Souza em sua dissertação, **Literatura homoerótica**: o homoerotismo em seis narrativas brasileiras (2010), empreende um estudo comparativo das personagens Aleixo **Bom-Crioulo** [1895], de Adolfo Caminha) e “Bembem O menino do Gouveia” [1914], de Capadocio Maluco), e analisa o pecado e a transgressão através das personagens Juca do conto “Frederico Paciência” [1942], de Mário de Andrade e Riobaldo de **Grande sertão**: veredas [1956], romance de João Guimarães Rosa. Mas o que realmente nos interessa, neste trabalho, é a análise comparativa que faz entre o conto

“Pílades e Orestes” [1906] de Machado de Assis e a novela “Pela noite” [1983] de Caio Fernando Abreu. Souza focaliza a temática homoerótica machadiana ao abordar o tema no conto “Pílades e Orestes”, no entanto, não correlaciona a outros contos do autor que consideramos variantes do mesmo tema “A mulher de preto”, “Almas Agradecidas.

Entre a nova geração de críticos, destacamos o estudo de Hélio de Seixas Guimarães que em seu livro, **Os leitores de Machado de Assis** (2004), faz uma abordagem acerca de toda a ficção romanesca machadiana e ressalta: “Machado de Assis começa sua carreira de romancista com um projeto anti-romântico num momento em que o gosto pela literatura sentimental e imaginosa domina o ambiente literário brasileiro” (GUIMARÃES, 2004, p. 125). Em sua crítica, notamos uma postura menos conservadora acerca dos romances iniciais de Machado de Assis. Guimarães salienta que, em pleno meados do século XIX, o autor rompe com os anacronismos e também atrai um novo tipo de público leitor capaz compreender e fruir diante de uma nova literatura que surge com uma visão modernizadora.

Por isso, a tensão entre o gosto vigente e este projeto modernizador permeia os dois primeiros livros, nos quais as personagens formadas pela poesia de Lord Byron educados com a leitura de Werther são sistematicamente ridicularizados pelos narradores que também desafiam a expectativa de seus interlocutores (GUIMARÃES, 2004, p. 125).

O crítico será de suma importância à nossa leitura no que compete discutir a questão do leitor dual, duplicado em seus sentidos, condição que o torna desintegrado, por isso controla, quase que, de forma absoluta, a narração. “[...] é um poderoso testemunho dessa corrosão, que está ali flagrada e configurada no leitor cada vez mais mínimo, mais esfacelado e menos íntegro” (GUIMARÃES, 2004, p. 289).

Augusto Meyer, em seu ensaio: “Da sensualidade” (2008), destaca os índices de erotismo em “Uns Braços” e “Missa do Galo” e também nos romances: **Quincas Borba** [1891] e **Dom Casmurro** [1900]. Para o crítico, tais textos são exemplos fidedignos de que a hermética vital do sexo ganha visibilidade aos olhos de Machado de Assis ao apreender uma leve coloração pecaminosa. Essa simples condição encontra-se coligada, muitas vezes, por resquícios de sarcasmo que envolve um recuo involuntário do autor, quando apresenta em muitos entretchos, de sua prosa, a curiosidade e a repugnância.

O crítico também chama a atenção para o fato de que o autor quando trata dos jogos de sedução e a forma como se posiciona mediante um olhar atento ao gênero feminino,

eleito para conjecturar de forma marcante, a expressiva e contraditória condição da mulher em sua obra. “Por isso mesmo e devido esta constante preocupação pelas mulheres sensuais e pérfidas falta saúde à sensualidade machadiana, falta-lhe a harmonia que vem da plenitude carnal e espiritual” (MEYER, 2008, p. 112).

Meyer é um dos poucos estudiosos, cuja comprovação temos, que realmente escreveu algumas páginas que tematizam a sensualidade em Machado de Assis (1958). O crítico não analisa a ficção machadiana pelo conceito do termo erotismo. Todas as suas aferições ocorrem através do conceito de sensualidade mansa, recalcada e mórbida. Sobre tal texto, o teórico Alberto da Costa e Silva lembra que por mais de meio século esses estudos ficaram fora do alcance de duas ou três novas gerações de leitores. Uma 4ª edição só foi republicada no ano de 2008. Vale ressaltar que, apesar de sua parca abordagem, o autor terá grande peso em nosso estudo, pois seguiremos, com muita constância, alguns sinais indicados pelo crítico para a efetivação do recorte temático proposto.

É importante lembrar que Meyer foi um dos primeiros que definiu a obra de Machado de Assis em duas fases: primeira e segunda, ao considerar que o autor ganhou excelência ao escrever **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. É evidente a preferência do crítico pelos cinco últimos romances machadianos considerando a ausência de qualquer referência, em sua crítica, acerca dos quatro primeiros romances do autor. É certo e inegável a súbita mudança, embora não partilhemos desta visão classificatória que monopolizou alguns romances do autor em detrimento dos quatro primeiros. Entretanto, mesmo diante da fortuna crítica que elege esse mesmo princípio canônico, há críticos, atualmente, que demonstram o contraditório e apresentam elementos estéticos que merecem uma revisão a essa discrepância. O Machado escritor dos primeiros romances e de contos como “Parasita azul” e “Miss Dólar” e outros é o mesmo em excelência estética da chamada segunda fase, a madura.

Não esgotamos aqui a imensa fortuna crítica a respeito dos contos e romances em leitura e nem acreditamos na possibilidade de um ineditismo com relação à temática apreendida. Ademais, nossa intenção é apreender leituras que explorem a questão lasciva e sedutora na obra machadiana de maneira meticulosa e ordenada. Assim, ao destacarmos o considerável número de estudiosos, que se debruçaram sobre a ficção do autor, evocamos a noção que temos, quase um chavão: Sua obra foi empreendida num estilo elegantíssimo, de considerável sutileza na forma em contiguidade à mais fina ironia, considerando que há,

em Machado de Assis, uma agudeza na percepção da natureza humana e da vida. Por isso, Machado de Assis é um dos autores mais enigmáticos e sua obra continua inesgotável. De acordo a esta altivez literária inexorável, seus textos, em cumplicidade à curiosidade dos leitores ainda proporcionarão muitas leituras sob vários aspectos.

Nesta perspectiva e diante do extenso volume de estudos teóricos sobre o autor, temos consciência que, qualquer esboço crítico proposto, encontrar-se-á na iminência de um dilema: de um lado a facilidade em dispor de uma extensa referência bibliográfica, visto que a cada ano a fortuna crítica sobre autor aumenta de forma extraordinária. Mas, por outro lado, corre-se o risco de não ser original e repetir temáticas já exploradas. O ponto de vista que ajuizamos, nesta pesquisa, provavelmente não compreenda a exclusiva novidade. No entanto, em relação ao que observamos, não há, de fato, uma reflexão detalhada avaliando como ocorre essa envoltura erótica. Ressaltamos que até o presente momento não temos conhecimento de que, realmente, tenha havido algum estudo publicado totalmente relacionado aos índices de erotismo e da fruição sensual cuja circunstância esteja implicada no jogo de sedução pelo qual a composição narrativa expressa, de forma analítica, as fissuras de estados libidinais que resultam num jogo sensual, dual e ambíguo.

É importante observar que a maioria dos autores que escrevem sobre os contos e romances que apresentamos em Tese focalizam uma ideia canônica sobre o narrador tradicional e as suas personagens. Então, restringem-se, quase sempre, ao ambíguo comportamento feminino, considerando, na maioria das vezes, a personagem “Conceição” do conto “Missa do Galo” como um enigma a ser desvendado e, assim, partem de uma ideia tendenciosa. Essa postura crítica é recorrente acerca de personagens como: Severina do conto “Uns Braços” e, nos romances, com destaque para **Dom Casmurro** [1899] reproduzem, de forma recorrente, a usual retórica analítica a respeito da personagem Capitu, quase sempre coligada à hipótese narrativa, pressuposta, no romance de que a personagem é detentora dos “olhos de cigana oblíqua” ratificando a máxima cíclica de que as mulheres machadianas ou são culpadas ou têm *mea culpa* em tudo que é narrado, na maioria das vezes, por um narrador masculino.

Ao distinguirmos o extenso número de autores que elegeram Machado de Assis nas suas críticas, ressaltamos as variadas referências no sentido de esclarecer que alguns críticos sintetizam, suas análises, de forma parcimoniosa, porém, bastante produtiva no que se referem a alguns dos aspectos que pretendemos tratar em nossas perquirições. Outros

foram apontados, apenas, como distinção. Assim, os mencionamos para fazermos justiça às suas inferências sobre o presente tema no texto machadiano, no entanto, é possível que alguns não mais sejam sequer citados em nossas análises por razões como: irrelevância, ou incompatibilidade com a nossa abordagem.

2.1.2 A inter-relação do texto à teoria e aos ideais filosóficos e psicanalíticos

Essa pesquisa tem, como base teórica principal, no que compete as instâncias narrativas, o estudo formulado por Gérard Genette em **Discurso da narrativa** (s/d) que, essencialmente, analisa as relações entre narrativa e história, entre narrativa e narração, e entre história e narração. O crítico também discute as narrativas nas suas dualidades temporais, a noção do tempo (duração), as relações de frequência e os modos da narrativa. Ao conjunto de elementos acerca da análise das narrativas demarcamos também: B. Eikhenaun, V. Chklovski, B. Tomachevski, V. Propp, R. T. Todorov. Destacamos também Mikhail Bakhtin e o seu livro, **Problemas da poética de Dostoiévski** (2013), no qual analisa, avalia e discorre acerca de renomados críticos de Dostoiévski. O que nos interessa no autor são os seus argumentos acerca dos discursos polifônicos cuja a multiplicidade de vozes e consciências destacam-se e ajustam à multiplicidade de vozes plenas que instituem fenômenos fundamentados na diversidade social, psicológica e espiritual que, de algum modo, coexistem e atuam no texto literário.

Também inter-relacionamos esta análise, às proposições de Umberto Eco em seu livro: **Seis passeios pelos bosques da ficção** (1994), que trata do próprio labor ficcional, principalmente, naquilo que se refere ao texto de ficção e o que realmente ocorre quando o leitor é ajustado à troca dos papéis dentro da narrativa e a questão da narrativa apresentar-se elíptica. Há também sob a perspectiva da voz narrativa que se manifesta como estratégia discursiva mediante um conjunto de instruções pelas quais o leitor implícito prevê a presença de um receptor.

Recorremos, ainda, a obra **O prazer do texto** (1997), de Rolan Barthes, em que avalia as múltiplas implicações que um texto promove, ao tratar das dimensões em vários campos da realidade: moral, política e literária. Também no capítulo “Introdução à análise da narrativa”, do livro: **Análise estrutural da narrativa** (1973), no qual o crítico salienta que a narrativa é uma grande frase com significados originais, porém complexos.

“[...] não é mais possível conceber a literatura como arte que se desinteressa de toda relação com a linguagem, já que usa um instrumento para exprimir a idéia, a paixão, ou a beleza” (BARTHES, 1973, p. 24). Nesse sentido, o pensamento do autor será correlacionado, à medida que defende que toda narrativa, até nos menores detalhes, tem um significado e que é possível fazer variados tipos de inter-relações entre narrativa, narrador e discurso.

No que compete ao foco discursivo semiótico, nossa leitura tem com base, Jacques Fontanille com estudo intitulado: **Semiótica do discurso** (2008), no qual o autor trata da busca pelo sentido, ilimitado ao campo da linguagem, da observação dos signos e das múltiplas relações específicas aos códigos flagrados nos discursos que, por sua vez, nos ajudam a encontrar sentidos discursivos verbais e não verbais polivalentes. “[...] a análise do discurso não por objetivo especificamente, por exemplo, a compreensão e a interpretação das emoções e aquilo que há de busca e construção do sentido em sua manifestação discursiva” (FONTANILLE, 2008, p. 16). Nesse sentido, ao perscrutar palavra por palavra, dita e não-dita, nossa leitura busca, na análise semiótica, as diferentes manifestações nos planos da expressão, da dimensão do discurso e da lógica das ações.

Essas variadas leituras nos auxiliaram na identificação de possíveis interpretações dos enigmas que a ficção machadiana nos desafia. Nesta proposição, distinguimos, agora, os suportes teóricos que serão essenciais em nossas interpretações críticas. É interessante ressaltar que os textos dos autores que contribuirão como fios condutores para analisarmos a máxima dos sentidos do recorte selecionado, não teorizam Machado de Assis, ou seja, discorrem acerca de uma ideia universal. Assim, em nossa análise interpretativa faremos uma inter-relação entre esses textos referencias aos contos e romances de Machado de Assis, proposto na pesquisa, por meio de pressupostos universais: históricos, teológicos, ideológicos, filosóficos e psicanalíticos.

Interessa-nos, para discutir o tema escolhido, a inclusão reflexiva dos pensamentos filosóficos de autores como: Gaston Bachelard com o seu texto, **Poética do espaço** (1993), no qual o autor será base para a leitura acerca da dialética dos espaços cujas imagens simplificadas em contiguidade ao valor humano dos espaços apreendem forças adversas: a imaginação interior e exterior, as imagens da intimidade da casa como abrigo; a poética do efêmero e ocasional vistas como lugares inabitáveis e a valoração dos sentidos dos objetos (coisas) como imagens sugestivas. Em outro texto denominado: **A poética do devaneio** (1988), o filósofo analisa e confirma o porquê das almas solitárias terminarem por se

entregarem aos devaneios eróticos. O pensamento Bachelardiano também ressalta que as realidades das paixões, como fórmulas evanescentes das grandes latências e ardores, promovem nos apaixonados devaneios incompreensíveis. O autor nos servirá de aporte sobre a questão do sonho como o mais poderoso elemento do inconsciente. Bachelard observa que os pensamentos advindos das paixões poéticas encerram no adormecimento do inconsciente que retomam ação nos sonhos do legítimo sono para que o tratemos como uma derivação do sonho, por conseguinte o incluamos, sem discussão, na ordem dos fenômenos oníricos.

O filósofo Jean Baudrillard em seu estudo, **Da sedução** (1992), ressalta que o destino indelével da sedução, tema recorrente nos textos machadianos, nos dará suporte no que compete ao discurso, à fala, aos desejos e aos artifícios da sedução ritual e dual relativos às apostas máximas das personagens na ação de seduzir através de momentos de atração tanto por ocasião de delírio quanto por ocasião de repouso. “[...] é a sedução que detém a chave mais sibilina da própria verdade, a saber que talvez não se deseje desnudá-la porque é extremamente difícil imaginá-la nua” (1992, p. 207). Ao nosso entendimento, a citação corresponde ao que avaliamos em Machado de Assis sobre a questão da sedução.

Octávio Paz, em **A dupla chama: amor e erotismo** (1994), versa sobre o tema erótico no que se refere à ideia conceitual que envolve os vocábulos: amor, erotismo e sexo. O filósofo apreende uma relação distintiva acerca entre o sonho e o encontro do prazer erótico, e do ato erótico desprendido do ato sexual. Paz enfatiza que o erotismo só pode ser analisado como atividade de exclusividade humana por conta da imaginação. “O sentimento amoroso é uma exceção que é erotismo diante da sexualidade” (1994, p. 34). A citação corrobora no sentido de pensarmos os textos de Machado de Assis no que se referem aos encontros e desencontros das personagens e suas mútuas atrações *versus* esforços, as dificuldades exigidas pelas contradições experimentadas pelos amantes de forma um tanto voluntária quanto involuntária.

Georges Bataille, em seu estudo intitulado: **O erotismo** (1987), destaca em sua pesquisa que o erotismo tem a finalidade de apreender os mais reservados dos sentidos que atinge o ser humano. O filósofo discute a questão do desejo erótico como uma dissolução do estado normal, no qual a sua essência configura a transgressão por excelência através dos interditos. Conforme seus editores no Brasil, em um resumo de contracapa afirmam que: “Georges Bataille encontra em seu objeto – o erotismo – a chave para desvendar o aspecto fundamental e determinante da natureza humana. Aquele ponto em que o homem

é, ao mesmo tempo, social e animal, humano e desumano e define como uma experiência que permite ir além de si mesmo”. A assertiva contribui para tratarmos da sensualidade normal e anormal, ou seja, sadia e, por vezes mórbida, na ficção machadiana considerando que Bataille afirma que “[...] o erotismo deixara de ser encarado como um assunto que um ‘homem sério’ não podia tratar sem arriscar a sua reputação” (2008, p. 8). Muito antes das definições de Georges Bataille, Machado de Assis demonstra que reconhecia tais preceitos e, por isso, munido de tom irônico e niilista, abordou a temática erótica a bel-prazer em sua obra.

Immanuel Kant, no livro: **A crítica da razão pura** [1781], publicação de (2001); ao nosso entendimento, e por mais estranho que pareça, Kant é o que temos de mais genuíno para pensar o texto machadiano que se encontra ajustado de um racionalismo realista acerca da sensibilidade, do entendimento da razão, principalmente, no que se refere aos espaços, tempo e seus objetos. O pensador resume que as buscas das determinações transcendentais funcionam em cada uma das três faculdades: sensibilidade, entendimento e razão que nada mais são que determinantes do nosso senso cognitivo. O espaço e o tempo são determinações que estão presentes no objeto, mas provêm do sujeito, e não do mundo. Em conjunto à produção de Kant, destacamos, como aporte teórico, o texto intitulado: **A crítica kantiana do conhecimento** [1974-1975], publicação de (2007). Esse estudo é resultado de uma palestra do professor Leonardo Polo no curso de filosofia da Universidade de Navarra. O que nos interessa nesse autor são aspectos acerca das noções kantianas de espaço e tempo, avaliados no nível sensível. Também há a abordagem da teoria do conhecimento humano, com foco no sujeito-objeto, que Polo apreende do pensamento contemporâneo herdado da filosofia moderna: o fundamento do saber objetivo, a sensibilidade e o entendimento voltado para a dialética transcendental.

Michel Foucault, em **História da sexualidade: a vontade de saber** (1988), estabelece canais discursivos pelos quais sua abordagem observa o poder individualista e controlador no comportamento sexual humano através das proibições, recusas e bloqueios. “Um discurso obediente e atento deve, portanto, seguir, segundo todos os seus desvios, a linha da junção do corpo e da alma: ele revela sob a superfície dos pecados, a nervura ininterrupta da carne” (1988, p. 23). O filósofo quer dizer que, sob a aparência da linguagem cuidada, elaborada em um discurso falseado, o sexo é monopolizado se tornando presa de um discurso que bloqueia o anonimato e a placidez do sexo. É possível

ajuizar que o discurso erótico machadiano atenda, quase que na totalidade, às ponderações foucaultianas.

Marilena Chauí, em “Janela da alma, espelho do mundo”, da coletânea: **O olhar** (1988), analisa a questão do olhar desejoso e o fato do seduzido reclamar a sua condição de perdedor. Esse tema é constante em suas aferições, assim, no artigo intitulado, “Laços do desejo, parte da coletânea: **O Desejo** (1990), discute a questão do desejo sob o signo da carência e da falta. A filósofa ainda apreende uma correspondência desse sentimento com a memória, correlacionando-os ao tempo em que o desejo se constitui como temporalidade. Há uma assertiva de Chauí que nos parece muito coerente com o pensamento ficcional machadiano. “Há tantos desejos quantas espécies de amor e ódio, porém os mais consideráveis são os que nascem do agrado e do horror” (1990, p. 26).

Nossa análise também lançará mão da contribuição da psicanálise no que compete à busca do conhecimento que se inscreve no campo do inconsciente humano. Assim, destacamos Maria Rita Kehl, em “A paixão silenciada: A psicanálise e o domínio das paixões”, da coletânea: **Os sentidos da paixão** (2009), em que discute a questão das pulsões eróticas e autodefesa perante as ameaças que o outro pode apresentar. A psicanalítica trata da temática do prazer sob a conjuntura dual: o objeto que satisfaz é o mesmo que frustra. Também afere sobre as divergências e convergências das pulsões de *Eros e Thanatos* que, no limite, buscam a mesma coisa. O que nos parece relacioná-la no contexto da ficção machadiana, no que se refere ao recorte proposto, pelo fato de analisar as questões relativas às paixões desenfreadas na conjuntura das contenções, repressões e canalizações.

Nossa inter-relação analítica também correlaciona-se à perspectiva freudiana, como base para valorar o princípio de que o erotismo machadiano está compreendido entre a fusão do corpo e a mente. Sigmund Freud é reconhecido, no campo científico da psicanálise, pela ousada concepção acerca das questões comportamentais ligadas ao sexo, cujas ações humanas é dominada pelo inconsciente. Nesta concepção, o homem é manipulado, de forma consciente, porque refletoriza o inconsciente no qual as questões voltadas à sexualidade são vistas como força motriz da vida.

No que concorre aos autores elencados, ao serem correlacionados à ficção machadiana, confirmam a consistência de um projeto ficcional de Machado de Assis que exigem uma gama de pensadores, considerando que o pensamento machadiano está alicerçado nas configurações universalistas. Nossa intercessão temática sobre o autor,

funde-se aos pensamentos vários, por isso faremos correlações constantemente subsidiadas pelo pensamento de autores que nos permitem discorrer sobre os jogos das diferenças por meio de procedimentos importantes na construção da narrativa ficcional, dos saberes e interpretações. Nesta perspectiva, a nossa discussão pretende focalizar os textos machadianos no âmbito de múltiplos pensamentos no sentido de melhor compreendermos os trânsitos que se estabelecem através das mais diversificadas perspectivas literárias. Isto, considerando que Machado de Assis compôs uma literatura plural, logo, temos que lançar mão de pensamentos plurais para entendermos a multiplicidade de discursos que constituem a produção ficcional do autor.

2.2 O puritanismo da forma e a sensualidade mórbida

Ao analisar os caracteres dos interstícios de fruição erótica e do jogo de sedução em Machado de Assis, apreendemos que esses elementos temáticos, muitas vezes, instauram-se sutilmente, por intermédio de suas personagens tanto interior quanto exteriormente. Concomitante ao erotismo e a sensualidade, conferidos às personagens, entendemos, conforme Meyer, que há uma analogia do olhar do autor acerca do homem que se deixa flagrar em seus discursos. “[...] mesmo em livros tão policiados pelo pudor, tão controlados, ao menos na aparência, por um excêntrico puritanismo. Neste caso nunca se pode perder de vista o Machado pudico e um tanto desconfiado [...]” (MEYER, 2008, p. 106). É neste recorte, em questão, que os traços comuns entre o olhar e a fantasia licenciosa são concretizados em seus narradores compondo, assim, trechos que disseminam os sentimentos ambíguos das personagens.

As ambiguidades da narrativa machadiana propiciam interrogações múltiplas que se apresentam contraditórias ao leitor, cuja busca em interpretar e solucionar as dubiedades do texto servem de pretexto para inúmeras releituras. A propensão pelo subversivo na escrita do autor implica, mais uma vez, a inferência dos seus narradores que problematizam os fatos mediante o processo de construção textual que julgam concreto, consciente e fundamental, por isso, aceitável perante os eventos narrados. Daí, sob o ângulo subjetivo ajustado a presença dos narradores ambíguos, concorrem, muitas vezes, por trás de uma pseudo astúcia narrativa, pela qual tentam encobrir os falseamentos e, conseqüentemente, flagram-se descobertos. Mesmo assim, os narradores machadianos,

quase sempre, seduzem o leitor que se deixa arrastar diante do caráter dual dos relatos. É no contexto discursivo que a narrativa machadiana, propositalmente, parece esvaziar o sentido dos fatos, enquanto que no seu artifício de narrar, a acepção oculta da sensualidade, termina sendo desvendada nas entrelinhas dos textos. Assim, as cenas narradas que implicam a temática erótica em Machado de Assis conjugam em não revelar os sentidos, de forma gratuita. Portanto, a plenitude a ser alcançada se torna mais intrigante porque o jogo de sedução pauta-se na perspectiva de uma consciência inteligível.

É curioso observar que a ficção machadiana, ao longo deste recorte temático, no que concorre tratar da questão erótica, poderá render discutíveis estudos de inúmeras conjeturas. Isto, ponderando que o autor apresenta-se criticamente, ao menos na aparência, certo puritanismo. O conservadorismo pudico machadiano é evidenciado na crítica que o autor faz a Eça de Queiros a respeito do teor naturalista apresentado no romance **O primo Basílio** (1878), no qual o Machado de Assis, crítico literário, observa que há no romance uma vocação sensual com tom espetacular de ardores e perversões físicas. O olhar crítico machadiano considerava o romance em questão como um incidente erótico, sem relevância, repugnante e vulgar. “Ora, o tom é o espetáculo dos ardores, exigências e perversões físicas (ASSIS, s/d, p. 114). E acrescenta que há, no romance, um fenômeno animalesco destituído de qualquer razão, pois falta-lhe consciência considerando que o comportamento de Luisa está ajustado aos sentidos que acumulam toda conjuntura de sensações lascivas que ratificam as inclinações sensuais.

O autor chegue ao extremo de correr o reposteiro conjugal; que nos talhe as suas mulheres pelos aspectos e trejeitos da concupiscência; que escreva reminiscências e alusões de um erotismo, que Proudhon chamaria onisensual e onímodo; que no meio das tribulações que assaltam a heroína, não lhe infunda no coração, em relação ao espôso, as esperanças de um sentimento superior, mas somente os cálculos da sensualidade e os “ímpetos de concubina”; que nos dê as cenas repugnantes do paraíso; que não esqueça sequer os desenhos torpes de um corredor de teatro (ASSIS, s/d, p. 114).

Conforme a crítica machadiana, falta em Eça de Queiros um sentido profundo, ou seja, consciência para o comportamento de Luisa que se encontra desviado de sua verdade e de um desejo que a persegue. Não há metáforas, falta-lhe razão.

Se o Autor, visto que o Realismo total inculca vocação social e apostólica, intentou dar no seu romance algum ensinamento ou demonstrar com êle alguma tese, fôrça é confessar que não conseguiu [...] (ASSIS, s/d, p. 113).

Talvez a censura crítica de Machado de Assis seja o resultado do desvendamento erótico queirosiano apresentar-se um tanto quanto escancarado e oscilar nos limites da vulgaridade desvinculado do contexto erótico sensual e abarcando os limites da pornografia. No entanto, Meyer frisa que é ilusão pensar que o texto machadiano, por conta da sua censura a Eça de Queiros, priorize o comportamento politicamente correto, ou seja, que “[...] o pudor da forma implica necessariamente uma atitude mais casta” (2008, p. 106). Essa assertiva aplica-se ao autor de maneira específica, pois como o crítico observa, o erotismo queirosiano encontra-se totalmente desprovido de qualquer recalque e não equipara à profundidade erótica envolta na obra machadiana.

Assim, no decorrer da nossa leitura, buscamos confirmar que a timidez machadiana que ressalta uma repulsa pelo excesso de perversões do autor lusitano é a mesma que nas sombras da sua ficção promove entrecchos memoráveis de seminudez em que o olhar desnuda física e psicologicamente suas personagens. É evidente, na sua obra, momentos que contemplam o jogo dual erótico que não se revela na sua plenitude nem se encobre na sua ssência. Há, no autor, um falso ar de inocência que se mostra através de uma linguagem recalçada de perspectiva moral complexa advinda do subconsciente de seus narradores e personagens providas de recônditos pensamentos que permeiam, com certa reincidência, parte de sua produção contística e romanesca.

Em alguns de seus contos e romances, o autor deixa entrever a sensualidade nos breves momentos de erupção erótica inerentes ao instinto humano, porém freados pelos tabus convencionais cuja justificativa se concentra subjugada na moral humana. Os casos que envolvem a questão erótica na ficção machadiana são apresentados, na maioria das vezes, de forma similar. Os entrecchos narrados que agenciam a sensualidade e o jogo de sedução ocorrem, quase sempre, pautados por controversas noções de limites. Ao contrário do que ocorre com Eça de Queiros, no universo erótico machadiano não há lugar para extravasamento gratuito de encontros passionais, ou seja, paixões desenfreadas. É certo afirmar que as suas personagens não se deixam levar pelo acaso. O desfecho está ajustado à racionalização de interesses, por vezes questionáveis, em detrimento das atitudes intempestivas. Talvez por isso, as manifestações do jogo de sedução estão constituídas, na maioria das vezes, pelo quase anulamento das motivações afetivas. O autor transforma as

malhas da sedução amorosa em perspectivas, quase sempre, tolhidas ou simplesmente impedidas de se manifestarem.

A estética da prosa machadiana apresenta, através das vozes narrativas, discursos que tentam disfarçar os apelos sensuais em que as perspectivas humanas envolvem interesses sociais, políticos e econômicos, por isso suprimem a junção de instintivos estados eróticos transcritos nas emoções em detrimento de interesses coligados às variadas perspectivas de ambições. A construção ambígua da sedução machadiana desloca o sentido do discurso, desviando-se de sua verdade, implicada em circunstâncias banais que acabam por manifestar-se em um jogo de sedução latente revelado pelo silêncio do não-dito. “Na sua obra de claros contornos quase sempre sob um risco tão simples, que chega a parecer superficial, não notamos vestígios de alçapões e portas falsas” (MEYER, 2008, p. 106). Desta circunstância, as intrigas envoltas nas paixões, quase sempre, permanecem sem soluções dadas as suas ambiguidades nas quais predominam a ideia de que não há culpados e nem inocentes.

É evidente que a imaginação sensual ocupa um significativo espaço na ficção de Machado de Assis. Atento a esse enfoque, Meyer (2008), nos parece exagerado, a princípio, pois é um dos únicos críticos que faz uma ousada definição sobre esta temática, contrariando a ideia de que o autor mantém questões relacionadas ao sexo à margem da inocência. “[...] a sensualidade machadiana, aparentemente tão discreta, começa na penumbra dos seus segundos planos e vai dar numa sombra insondável. Recalcada e por isso mesmo profunda, às vezes atinge os limites da morbidez” (2008, p. 107). Dessa observação, entendemos que devemos ficar atentos aos sinais sutis evocados na ficção machadiana. Os mínimos detalhes podem ser considerados elementos simples de uma imaginação policiada, às vezes, construída sob palavras que sugerem e não declaram, mostram-se, mas não se exibem. Se nada de anormal acontece de forma clara e objetiva é sinal de que tudo pode estar acontecendo subjetivamente. Além do mais, surgem na narrativa, eufemismos propositais que, interpretados à luz do envolvimento amoroso, podem ser hiperbólicos e representativos, isto é, apresentar muito mais do que parecem ser.

A sensualidade e a sedução interpretadas na obra de Machado de Assis, por Meyer, são reveladas através das ideias e mediadas por olhares subjetivos dos narradores que resgatam, nas recordações, memórias de momentos específicos. Sob esse ponto de vista, os narradores versam sobre acontecimentos que sugerem o fetichismo visual, tátil por meio de vocábulos que se ajustam aos apelos eróticos, sexuais e sensuais.

[...] diante da mulher a outra metade que nos completa e reproduz, o Machado escritor – o verdadeiro Machado – parece não saber despojar-se de seus preconceitos de homem, animal que pensa, fica na defensiva como observador curioso de um espetáculo absurdo, e de toda fecunda complexidade feminina apenas resta, ao fim da experiência que nos transmite através de seus livros, a cabra-cega dos instintos em luta, a comédia do amor no sentido mais triste do termo: como uma contradança de desejos (MEYER, 2008, p. 112-113).

É evidente nas ponderações de Meyer o quanto considera Machado de Assis emblemático, controverso e, às vezes, falseável. O crítico, como já anunciamos, é enfático ao dizer que a discreta sensualidade apreendida pelo autor é inventiva. O recalque machadiano é falacioso considerando que o autor, diante de suas personagens, deleita-se em deixar fluir o seu lado sombrio exibindo, de forma inteligível, espetáculos de ardores eróticos implicados em perversões físicas que vão além do seu falso recalque e ares de inocente, mas que precisam ser descobertos e ponderados na sua acepção contextual. A não opção pelo escancaramento explícito demarca que o autor prima, em seus textos, por um erotismo artificioso, engenhoso e ritualizado quando promove as perspectivas eróticas dos signos da sedução.

2.3 Erotismo, sensualidade e jogo de sedução no projeto estético machadiano

Para explorar as questões eróticas que permeiam, recorrentemente, nossa pesquisa, descrevemos algumas reflexões, de natureza literária, que nos conduzirá à compreensão do recorte temático em estudo. Determinar o conceito de erotismo não é tarefa fácil, pois, conforme Bataille, em **O erotismo** (1997), esse assunto sempre esteve imerso numa obscuridade. O filósofo destaca a possibilidade de uma acepção simples que certamente teríamos que apreender seu valor primitivo na atividade sexual voltada à reprodução. Sob esse ponto de vista, o erotismo ganha uma forma particularizada, considerando que a atividade sexual para reprodução é comum nos animais sexuais incluindo, nesse conjunto, também os homens. No entanto, os humanos por conta do domínio da consciência fizeram da atividade sexual uma atividade erótica. O caráter humano diferencia-se da sexualidade erótica animal sob a ótica da racionalidade e da procura psicológica que difere da naturalidade encontrada na proposição puramente para a procriação.

O que torna a concepção de erotismo subjetiva é o fato de o comportamento ou estado erótico humano ter sido, por vezes, confundido com o sentimento amoroso e, assim, ter por finalidade o mais íntimo do ser. Conseqüentemente, as afeições do coração se apresentam distintas e não preenchem as necessidades das atividades incididas dos corpos. Acerca da distinção erótica entre essas duas formas de projetar-se nos desejos eróticos Bataille assinala:

O erotismo dos corpos tem de qualquer maneira algo de pesado, de sinistro. Ele guarda a descontinuidade individual, e isto é sempre um pouco no sentido de um egoísmo cínico. O erotismo dos corações é mais livre. Ele se separa, na aparência, da materialidade do erotismo dos corpos, mas dele procede, não passando, com frequência, de seu aspecto estabilizado pela afeição recíproca dos amantes. Ele pode se desligar inteiramente daquele, mas isto são exceções, justificadas pela grande diversidade dos seres humanos. Em sua origem, a paixão dos amantes prolonga no campo da simpatia moral a fusão dos corpos entre si. Ela a prolonga ou lhe serve de introdução. Mas, para aquele que a sente, a paixão pode ter um sentido mais violento que o desejo dos corpos. Nunca devemos esquecer que, apesar das promessas de felicidade que a acompanham, ela introduz inicialmente a confusão e a desordem. (BATAILLE, 1987, p. 18-19).

De forma convergente, a crítica concorda que o erotismo humano advém da exuberância da vida pela qual é, sistematicamente, objeto de uma junção psicológica que falta aos animais. Há um paradoxo entre a sexualidade e a noção de erotismo em sua completude. Mas, mesmo diante deste contra-senso o filósofo observa que o erotismo se define pela independência do prazer erótico e pode ocorrer de três formas: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado. As primeiras duas formas seriam as fusões de dois seres que chegam, ao final, juntos ao mesmo ponto de dissolução. O ato erótico só se concretiza por conta de um ato falho da sexualidade que nada mais é que a destruição de uma estrutura fechada, ou seja, de algo constituído de forma estável que poderíamos, então, chamar de ser único que se junta a outro ser e se tornam, assim, parceiros do jogo. Enquanto que o erotismo sagrado confunde-se com uma busca maior que seria a extensão e continuidade do ser.

[...] é fácil perceber que o erotismo dos corpos ou o dos corações designa, mas a ideia de erotismo sagrado nos é menos familiar. A expressão é, aliás, ambígua, na medida em que todo erotismo é sagrado, mas nos encontramos os corpos e os corações sem entrar na esfera sagrada propriamente dita (BATAILLE, 1997, p. 15).

Considerando a citação, é evidente que a atividade erótica efetiva-se quando há dois ou mais participantes. O pensamento de Bataille acerca do erotismo está em concordância ao pensamento de Octávio Paz, pois para este o erotismo é metáfora da sexualidade e, é uma exclusividade humana. Por conseguinte, a sexualidade advém da imaginação e vontade dos homens. Uma das características fundamentais do erotismo se dá pela sua função cultural que nada mais é que conter o sexo natural para inseri-lo na sociedade. “É um fenômeno que se manifesta dentro de uma sociedade e que consiste, essencialmente em desviar ou mudar o impulso sexual reprodutor e transformá-lo numa representação” (PAZ, 1994, p. 17). O autor faz uma diferenciação entre erotismo e sexualidade: o primeiro assume infinitas variedades em que se manifestam: repressão, aceitação, permissão, sublimação e perversão, enquanto que a atividade sexual, entenda aqui, o sexo propriamente dito, está subjugado à reprodução, ou necessidade de procriação. “O protagonista do ato erótico é o sexo, ou mais exatamente, os sexos. O plural é obrigatório, porque incluindo os chamados prazeres solitários, o desejo sexual inventa sempre um parceiro imaginário...ou muitos” (PAZ, 1994, p. 16). Assim, o erotismo é uma extensão sensível à sexualidade; é algo que só a consciência e a imaginação humana podem transformar o sujeito do livre-arbítrio em objeto erótico.

No que se refere à sedução, vista como uma extensão do erotismo, Baudrillard acentua que essa vertente surge na forma original, por isso está ligada ao estado de “fantasma originário” e, é tratada segundo uma lógica que não é mais sua. Para o pensador: “Um destino indelével pesa sobre a sedução” (1992, p. 5). O processo de sedução envolve discurso, fala e desejo. Nesse sentido, a sedução envolve artifício, engenhosidade, ritualização do corpo em que há uma transformação do sexo em signos. A sedução é inteligível e opõe-se radicalmente à anatomia do destino e vai além do desejo por conta do jogo e do desafio que precede a figura da anti-sedução que é o poder.

A lei da sedução é primeiro a de uma troca ritual ininterrupta, de um lance maior, onde os jogos nunca são feitos, de quem seduz e de quem é seduzido, e em virtude disso, a linha divisória que definiria a vitória de um e a derrota de outro [...] (BAUDRILLARD, 1992, p. 29).

É manifesta, na sedução, a superficialidade envolta numa organização discursiva profunda e pode ser consciente ou inconsciente dependendo daquilo que realmente o sedutor projeta no ato de seduzir, ou seja, nas aparências como armadilha para encantar o

outro. As aparências têm, nesse caso, certa frivolidade ao estar a serviço de um jogo que seduz os próprios signos em detrimento de qualquer verdade.

O pensamento baudrillardiano sublinha que a estratégia da sedução é a do engano. Ela espreita todas as coisas e termina por confundir a própria realidade. A sedução, como ideia base, pode ser vista na proposição de um jogo que promove, através de recursos fabulosos de poder, a produção de objetos, signos reais que lhes confere o domínio do outro sob um engano fundamental configurado em signos elípticos vazios e absortos.

Assim, toda a ciência, toda realidade e toda produção nada mais fazem que dilatar o prazo da sedução, que brilha como um não-sentido, como forma sensual e inteligível do não-sentido, no céu do seu próprio desejo (BAUDRILLARD, 1992, p. 80).

O sentido vazio está ligado à insignificância do ritual e encantamento que sempre será arbitrário pelo seu caráter que assume várias formas e enigmas a resolver. A sedução, então, não está a serviço da verdade dos signos e, sim, no desvio que contempla a soma entre o segredo e o engano correspondente às regras do próprio jogo inerente à sedução.

Num sentido mais acentuado, o erotismo, a sensualidade e a sedução são definidos pelos estudos morfológicos como substantivos abstratos. Por isso, tornam-se complexos para um entendimento conclusivo. Qualquer possibilidade interpretativa apreende a aferição do presumível. Trata-se de sentimentos e condições intrínsecas, ou seja, inerentes ao ser humano, portanto, subjetivos, inalcançáveis. Conforme o gramático Evanildo Bechara, estes tipos de substantivos (sentimentos) estão relacionados às emoções cuja existência depende do ser que os apresenta. Erotismo é um substantivo que expressa o caráter ou tendência do que é erótico. Assim é uma representação de um modo ou condição inerente à sexualidade e, na maioria das vezes, está coligado a uma compreensão extensiva à lascívia, ao amor e ao sexo.

Horácio de Almeida, em **Dicionário de termos eróticos e afins** (1981), define de forma mais acentuada cada um dos termos em questão:

Erotismo – s. Amor lúbrico, cabritismo.

Erotismo labial – loc. subs. Sensação erótica produzida pelo contato dos lábios no beijo. Quando os lábios de cima colam, os de baixo abrem.

Erotismo olfativo – loc. subs. Exitação sexual provocada pelos odores do corpo humano.

Erotógeno – adj. Que produz ou suscita amor.

Erotomania – s. Delírio erótico, produzido pelo amor excessivo. (ALMEIDA, 1981, p. 110-111).

Dos termos citados, acerca do erotismo e seus extensivos, nos chamam a atenção os dois últimos vocábulos: “Erotógeno” e “Erotomania” considerando que o significado empreendido, no dicionário em questão, está ligado ao que analisaremos nos contos “Uns Braços” e “Missa do Galo”, nos capítulos II, III, em que há um excessivo desejo erótico por parte das personagens. A definição de Almeida nos parece díspar, comparado ao que pensa Bataille e Baudrillard, pois o autor mistura, ao mesmo nível, o sentimento amoroso e erótico, o que torna suas aferições confusas.

Ainda, no que define as extensões do erotismo, Almeida discorre sob os termos:

Secura – s. Grande desejo sexual.

Sedutor – adj. Indivíduo que fascina a mulher por seus dons pessoais.

Seduzir – v. Induzir ao erro, desencabeçar.

Segredo – s.1.Vulva. 2. Clitóris.

Segredo de alcova – loc. subs. Atos de amor não revelados (ALMEIDA, p. 239);

Sensual – adj. Voluptuoso, Lascivo.

Sensualidade – s. 1. Volúpia, Lascívia. 2. Apetite sexual. 3. Inclinação aos prazeres dos sentidos.

Sensualismo – s. doutrina que subordina todos os prazeres da vida aos sentidos.

Sensualizar – v. Exercitar os prazeres dos sentidos.

Sentidos – s. Conjunto das cinco funções orgânicas ligadas ao prazer sensual: visão, olfato, audição, gosto e tato (ALMEIDA, 1981, p. 241).

Sex-appeal - s. 1. Apelo do sexo. 2. Desejo de copular. 3. Qualidades femininas que exercem atração erótica sobre o homem.

Sexualidade – s. 1. Conjunto de qualidades relativas ao sexo. 2. Vida sexual. 3. Maneira de ser de quem tem sexo. 4. Sensualidade, Volúpia.

Sexualizado – adj. 1. Que tem sexo. 2. Que já experimentou as sensações do sexo (ALMEIDA, 1981, p. 242-243).

É interessante observar que as definições de Almeida apresentam algumas implicâncias de ordem machista quando delimita a função de “Sedutor”, apenas, ao gênero masculino, não há um tópico para o sexo feminino em que conste o vocábulo “Sedutora”. A exemplificar a definição não pode ser apreendida na leitura dos contos “Uns Braços” e “Missa do Galo” porque em ambos os textos o papel de sedutora está, a princípio, a cargo de duas personagens do gênero feminino (Severina e Conceição). Por outro lado, os termos extensivos à sensualidade nos parecem interessante porque acrescem os sentimentos, ao sensualismo, como funções orgânicas ligadas ao prazer sexual. Nesta acepção, a questão

erótica envolve, conforme analisamos, o extravasamento dos sentidos muito mais que o ato sexual propriamente dito.

É certo que o erotismo apreende a manifestação da sexualidade, cujas características variam segundo a compreensão dos padrões e valores de cada sociedade. Embora definido, a princípio, como “paixão de amor”, é imperativo observar o seu caráter no contexto da sexualidade, tanto na vida pessoal quanto na social, cuja importância sempre estará associada às manifestações culturais de cada povo. “O espírito humano está exposto às mais surpreendentes injunções. Constantemente ele teme a si mesmo. Seus movimentos eróticos o apavoram” (BATAILLE, 1987, p. 4). Quanto à sensualidade e à sedução, vocábulos análogos e sinônimos de erotismo são definidos pela maioria dos dicionários comuns, como: “1. Qualidade de quem é sensual”, “2. Propensão para os prazeres materiais” e “3. Lascívia, lubricidade, luxúria” (KURY, 2001, p. 722). Também o vocábulo “sedução” é definido como: “1. Ato ou efeito de seduzir ou de ser seduzido”; “2. Qualidade de quem é sedutor” e “3. Encanto, atração” (KURY, 2001, p. 717).

Ainda, acerca da definição e entendimento de palavras extensivas ao erotismo, Baudrillard observa que não há um tempo definido da sedução nem tempo para que ocorra a sedução, mas é certo que ela tem o seu ritmo. A sedução nunca se detém na verdade dos signos, mas sim no engano e no segredo. É uma espécie de iniciação erótica imediata que só obedece à regra do seu próprio jogo. “Ser seduzido é ser desviado de sua verdade. Seduzir é desviar os outros de sua verdade” (1992, p. 92).

Diante dos conceitos que discorremos, com o objetivo de esclarecer nossa análise, acerca destes fenômenos em alguns contos e romances de Machado de Assis, recorreremos, ao pensamento de Meyer que trata da cíclica representação do teor erótico/sensual na literatura do autor. Reafirmamos que o crítico, se destaca como um dos únicos que realmente descreve criticamente e, com certa autoridade, sobre o recalcado erotismo em Machado de Assis. Se há exagero de nossa parte em mencioná-lo, neste estudo, amparamo-nos no que a própria crítica, de modo geral, concorda que ele foi o teórico que melhor entendeu a obra e a alma machadiana. Quem sabe pela proximidade do seu tempo ou porque de repente ocorreu um daqueles casos de alma gêmea. O crítico consegue entender a essência daquilo que Machado de Assis, ao escrever, o fez discretamente, ou seja, apreendeu aquilo que “Machado jogou às escondidas com o leitor” (MEYER, 2008, p. 11). E acrescenta que o erotismo machadiano ocorre, de fato, de modos distintos. Então, enfatiza que o erotismo predominante no projeto estético do autor nada mais é que uma

sucessão de cenas elaboradas, cuidadosamente, que alcançam certa extravagância. “Sensualidade imaginativa muito policiada, apenas de vez em quando [...]” (2008, p. 107). O “apenas de vez em quando” nos parece um eufemismo, pois para o crítico a “sensualidade está nele, antes de tudo, uma curiosidade insaciável a desnudar todas as cousas, a despir as ideias e os corpos, revelando a nudez essencial sob a roupagem mentirosa” (2008, p. 107). Essa proximidade de Meyer com a escrita machadiana se torna ainda mais legítima se considerarmos o que afirma Alberto da Costa e Silva na apresentação e introdução do seu livro de ensaios: **Machado de Assis, 1935-1958**.

Deu-se entre Machado de Assis e Augusto Meyer um desses encontros perfeitos entre autor e leitor, nos quais são desafios de entendimento até as pausas e os silêncios. E, se Machado pudesse sair de seus livros e olhar por cima dos ombros de Meyer para o que este punha no papel, não hesitaria em reconhecer a sensibilidade, o apuro, a clareza, a elegância, a sobriedade, a graça e – acima de tudo – a amorosa admiração com que comentava a sua obra e, a partir dela, lhe traçava o retrato, um retrato que não correspondia à imagem que de si próprio tinha, quando diante do espelho ajustava o pincenê (MEYER, 2008, p. 10).

Quanto a ficar explícito em alguns contos e romances de Machado de Assis o estado sórdido das suas personagens advindas, no tocante, de fatores de ordem amorosa e sexual. Pode-se apreender que isto se dá num enfoque em que a sensualidade, de forma impulsiva, aflora o desejo de adultério que, conseqüentemente, incita o desejo de transgressão que, por sua vez, desestabiliza as normas sociais pré-estabelecidas. Assim, podemos, então, inferir que o autor torna-se incomparável devido à singular forma com que as personagens são expostas no âmbito das narrativas.

No decorrer de nossa leitura, observamos que Machado de Assis sempre deixa um ponto de interrogação acerca do comportamento de suas personagens. Meyer salienta que, o autor, ao criar seus textos com ênfase às personagens femininas recalcadas, sérias, providas da conduta moral e bons costumes, inerentes à época, concebia uma literatura sem grandes enigmas, sem grandes surpresas. Essas circunstâncias de personagens planas, ínfimas, pesam sobre mulheres como: D. Úrsula de **Helena**, D. Túnica e D. Fernanda de **Quincas Borba**, D. Glória de **Dom Casmurro**, Natividade e Perpétua de **Esau e Jacó**, D. Carmo, D. Rita irmã do conselheiro Aires de **Memorial de Aires**. Por outro lado, quando fala das mulheres em que a sensualidade e a perfídia entram em cena, sua literatura muda de nuança. Vejamos o que ele assinala:

A impressão que deixa a obra da última fase é que o verdadeiro Machado não se divertia muito na companhia das mulheres generosas ou equilibradas. Ao lado de Capitu e de Sofia, mesmo ao lado de Virgília, travesseiro de Brás Cubas, como são pálidas e apagadas uma Fernanda, uma D. Carmo! Flora, puro espírito, não vem ao caso, pois não era deste mundo. Quando entram em cena os bons sentimentos, Machado cochila, boceja (MEYER, 2008, p. 113).

Observamos, na citação, o quanto o crítico demonstra coerência nas suas perquirições. Realmente Machado de Assis se torna conhecido, muito lido e criticado pela criação de inúmeras personagens femininas que vão além das três mulheres mencionadas. Quem mais prática e realista que Livia de **Ressurreição**? Quem mais autêntica e insidiosa que Guiomar de **A mão e a luva**? O que dizer do espírito e da índole de Helena que nomeia o terceiro romance machadiano? Há também a ardilosa e mimada Lina Garcia que ocupa o papel principal do romance **Iaiá Garcia**. Além dos romances, há também as personagens dos contos: Conceição de “Missa do Galo”, Severina de “Uns Braços”, D. Paula, D. Benedita e Mariana que dão nomes aos próprios contos, Genoveva de “Noite de Almirante”, Rosina de “Ernesto de Tal”, e Eugênia de “Confissões de uma viúva moça” e a pérfida Adriana de “As primas de Sapucaia” e a Rita de “A cartomante”. Como podemos ver há uma galeria de mulheres que ocupam papéis de destaque na ficção do autor.

Por conta destas personagens elencadas e outras mais, há uma temática instaurada na ficção machadiana em que a oposição entre os gêneros, masculino e o feminino, ganha considerável espaço. No entanto, a mulher sobressai com personalidade determinante, e são valoradas por seus comportamentos dominadores que afrontam as personagens masculinas fazendo com que permaneçam, quase sempre, ridicularizadas, em detrimento da época em que a obra foi escrita. Para o sexo masculino, submergido à astúcia feminina, resta alcançar notoriedade estabelecida como narradores, quase sempre, representados pela figura masculina que têm o objetivo de se afirmarem, nas narrativas, através de um discurso ambíguo. Se não fosse assim, suas *performances* e representação, nos textos, ficariam à margem da total insignificância.

Diante desta premissa, de que Machado de Assis foi exímio em criar personagens femininas de personalidades fortes e, por outro lado, alheio ao criar personagens masculinas sem expressividade, Meyer metaforiza-o coligando analogicamente à personagem Flora que no romance, **Esaú e Jacó** [1904], apresenta-se como uma personagem indecisa entre o amor dos gêmeos: Pedro e Paulo, pois oscila entre o bem e o bem x o mal e o mal e morre sem desfrutar de nenhuma de suas pretensões. Desta forma, o

crítico afirma que o Machado de Assis egocêntrico revela-se nas entrelinhas através da criação da personagem Flora que seria a sua própria metáfora. Conforme citação meyeriana:

Flora, o pensamento de Machado de Assis, é uma virgem estéril que não aceitou o sacrifício indispensável à renovação da vida. Ficou na sala de espelhos, prisioneira da fantasmagoria, debruçada sobre a cegueira do narcisismo. Inviolável e distante (MEYER, 2008, p. 35).

É certo que, no conjunto de erotização em que as personagens machadianas encontram-se envoltas, as mulheres protagonizam a força de sedução. Assim aparecem como elementos recorrentes que podem, de algum modo, indiciar ideologicamente o alter ego do autor Machado de Assis.

No Machado retratista de mulheres, há uma curiosidade um tanto perversa pela Eva primitiva que mantém os direitos do instinto e as manhas do egoísmo, ainda quando freada pelos tabus e as tramas convencionais em que os homens, exímios fabricantes de códigos, integram pouco a pouco a sua condição gregária, feita do equilíbrio instável entre a solidariedade e o estômago (MEYER, 2008, p. 111).

Diante desta afirmativa, observamos que o autor, ao deixar vir à tona a força das personagens femininas em contraste com a quase mediocridade masculina, revela sua perspicácia, em relação ao ser humano e às diferenças que regem parâmetros contrários entre os sexos.

Sem dúvida, na obra machadiana, a mulher, na maioria das vezes, torna-se senhora de seu espaço e se configura como instrumento valoroso que detém os atrativos da sedução. Então, pode ser vista como um ser perspicaz que através das tintas machadianas é incriminada a representar a óbvia e controversa diferença entre homem e mulher. Porém, como já aferimos, Machado de Assis, estrategicamente, para não comprometer na sua totalidade a insignificância masculina, lança mão de narradores totalmente masculinos que ganham o direito à voz narrativa para assim buscar alcançar, nessa tarefa, qualidade literária e estética, avaliando a forma como as palavras são utilizadas.

Assim, o erotismo encontrou em textos machadianos um espaço propício aos equívocos. O contexto sensual e sedutor que, na escrita, traduz uma forma de arte como outra qualquer. O autor, por meio das palavras lapidadas, cuidadosamente bem empregadas, proporciona imagens que pela leveza e sensualidade conferidas às

personagens instauram ambiguidades, suscitam muitas perguntas, por parte do leitor, que também é seduzido a percorrer os labirintos do texto numa tentativa de entender os matizes dos problemas instaurados. Além do mais, podemos qualificar as mulheres machadianas como precursoras de uma transgressão intensa e leviana que apesar de criarem em torno de si um clima de desejo e volúpia, contrastam também sob as barreiras sociais e racionais, no que se referem à exultação de seus desejos:

Machado mal deixa entrever a sua sensualidade, mais ou menos como a Conceição da “Missa do Galo”: D. Conceição mostra apenas a metade dos braços, metade, porém, mais nua do que a inteira nudez. Os braços de D. Severina, bem à mostra, não terão a febre contida que adivinhamos na rede azul daquelas veias (MEYER, 2008, p. 110).

Não podemos deixar de considerar nos textos em estudo, com destaque para os contos “Uns Braços” e “Missa do Galo”, os impedimentos sociais e pessoais, porque não dizer humanos, entre o avançar e o recuar das personagens em contos e romances machadianos. Mesmo com a audácia em querer dar vazão aos desejos mais inconfessáveis, as personagens, em questão, têm a noção de mundo (realidade) e tempo em que vivem. Esse aspecto explica a descontinuidade das pretensas intenções lascivas que permeiam os momentos das paixões. As personagens, nesse caso, dos contos citados, estão conscientes que, apesar das promessas de felicidade que advêm de uma eloquente paixão, não poderiam deixar-se levar simplesmente por tal pretensão avaliando os transtornos que enfrentariam. A conscientização implícita das personagens demonstra que sempre haveria, por parte delas, certo pudor, ou noção de realidade (realismo) na tinta machadiana, lembrando que, se consumados os desejos na totalidade, teriam que pagarem o preço por tal comportamento, de alguma forma.

Portanto, em muitos dos textos analisados nesta pesquisa, está implicada uma realidade social, enraizada de parâmetros que julgam os limites das relações conjugais e torna a fusão entre os desejos e os corações inacessíveis. Assim, os envolvidos num sobressalto egoísta, com objetivo de permanecerem em suas zonas de conforto, abrem mão do fatídico adultério declarado, ou seja, do extravasamento dos desejos e as possibilidades amorosas de serem vivenciadas na sua completude. Assim, permanecem sujeitos passivos da própria culpa que lhes conferem e da realidade social do século XIX.

Como podemos perceber, erotismo e literatura, muitas vezes, andam juntos. Evocam o jogo deleitável através do erotismo sadio, mas também promovem obscenidades. Conforme Alexandrian em **História da literatura erótica**:

É muito mais importante fazer a distinção entre erótico e obsceno. Nesse caso, considera-se que o erotismo é tudo aquilo que se torna desejável a carne, que a mostra no seu brilho ou na sua flor, que desperta uma impressão de saúde, de beleza, de jogo deleitável; enquanto a obscenidade avilta a carne, associa-lhe a torpeza, as enfermidades, as facécias escatológicas, as palavras indecentes (1991, p. 6).

A história da literatura demonstra que há muito tempo tanto a prosa quanto a poesia promovem o erotismo e a sensualidade cuja representação pode ser apenas sugestiva ou revelada na sua essência. De Sade a Flaubert; quem seria mais excitante que Madame Bovary? De Bocage a José de Alencar, quem mais excitante que Iracema? A virgem dos lábios de mel que seduz e é seduzida pelo estrangeiro. E Gregório de Matos, “O boca do inferno”, com sua lira maldizente? De Zola, e seu culto ao erotismo dos corpos, ao Aluizio Azevedo que promove na sua ficção naturalista uma afluência sexualidade do corpo animalizado, apresentando uma sensualidade à brasileira, a exemplo de Rita Baiana. Quem mais ambíguo, por conta de uma série de equívocos eróticos que permeiam as personagens de Guimarães Rosa, a exemplo de Riobaldo e Diadorim, de **Grande sertão**: veredas (2001)? Quem mais poético do que o erotismo de Clarice Lispector, sentido e vivido em profundidade de Lori/Loreley, no romance **Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres** (1988)? E, ainda, o que dizer do erotismo efêmero e até grotesco que surpreende por instantes as personagens (a menina ruiva e o cão *basset*) do conto “Tentação”? Quem mais mórbido e grotesco que a mulher que flerta com um animal no conto “Búfalo”? E, também, o conto “O primeiro beijo” no qual podemos analisar o quão significativo é, para o amadurecimento de um menino, o encontro com um chafariz de pedra em forma feminina cuja promoção de um autoerotismo, no garoto, que culmina no primeiro ato masturbatório seguido de gozo, no momento em que seus lábios tocavam os lábios inertes da mulher pedra/estátua.

O que dizer do erotismo sem pudor e transgressor de Caio Fernando Abreu, cuja criação ficcional apresenta uma literatura homoerótica flagrada em momentos latentes, a exemplo dos contos “aqueles dois”, que não se revelam em plenitude e “Terça-feira gorda”, de ardores eróticos e consequências brutais, ambos da coletânea **Morangos**

mofados (1995)? E os textos de Hilda Hilst, manifestos em uma literatura híbrida que funde erotismo, pornografia e uma ironia grotesca que leva muitos de seus críticos a considerá-la “obscena demais”, a exemplo do encontro de Crasso e Josete da coletânea **Contos D’escárnio/Textos grotescos** (1990). E o que dizer da produção do pesquisador científico em hipnose e autor de contos, André Carneiro, que afirma: “A chave da nossa transcendência está em todos os delírios e do corpo sensível”? Sua literatura, como ele mesmo dizia, transita entre o grotesco e o sublime, a exemplos dos contos: “Não matar animais” e o “Minha filha pelo amor de Deus”, ambos da coletânea **A máquina de Hyerónimus** (1997). E Dalton Trevisan? O autor apresenta um erotismo transgressor que flagra sexualidade, sexo e poder em **Novos contos eróticos** (2013), cuja alcunha de vampiro lhe cabe muito bem. Acrescentamos, ainda, o contemporâneo Luis Vilela, com um erotismo que explora o limite da violência e parece sobrepor o sentimento amoroso a exemplo dos contos “Cadela” e “Em dezembro” em **Contos eróticos** (2008).

Diante do que apresentamos, Machado de Assis é simplesmente único, seu erotismo não se deixa comparar a qualquer outro autor e, pelo que discurremos até agora, podemos observar que a ideia preliminar acerca do erotismo pode ser contradita quando o leitor se fundamenta simplesmente no universal entendimento da palavra “erótica”. Em Machado de Assis esse conceito precisa ser interpretado. E, se o leitor machadiano espera encontrar, na sua obra, o sexo extravasado e gratuito, encontrará reticências. O que temos no autor é, como já foi dito, erotismo, sensualidade e jogo de sedução. O que seduz é a encenação do aparecimento e desaparecimento, não a nudez na amplitude total. Nesse contexto, concordamos que, diante de tantas produções eróticas e concepções a respeito do erotismo, aludimos reconhecer o quão subjetivo é o jogo erótico na literatura machadiana. “O caráter incapturável do fenômeno erótico não cabe em definições precisas e cristalinas – os domínios de Eros são nebulosos e movediços” (BRANCO, 1984, p. 07).

3 CAPÍTULO: II

EROTISMO, SENSUALIDADE E JOGO DE SEDUÇÃO NOS CASOS “UNS BRAÇOS” E “MISSA DO GALO”

Seduzir é fazer figuras jogar entre si, fazer jogar entre si signos roubados a sua própria armadilha. A sedução jamais é o resultado de uma força de atração dos corpos, de uma conjunção de afetos, de uma economia de desejos; é preciso que intervenha o engano e misture as imagens, é preciso que uma tirada de repente junte coisas desunidas, como num sonho, ou de repente separe coisas indivisíveis [...]. Jogos sem fim ao qual os signos se prestam espontaneamente por uma ironia sempre disponível. Talvez eles queiram ser seduzidos, talvez mais profundamente [...], desejem seduzir e ser seduzidos.

(BAUDRILLARD, 1992, p. 118)

Os contos “Uns Braços²” e “Missa do Galo³” apresentam elementos temáticos que flagram índices de erotismo envoltos num jogo de sedução cuja sensualidade aflorada incide, nas narrativas, sob a fusão de situações variáveis: reais, imaginárias e oníricas que culminam em ações sensoriais, tanto visuais quanto táteis, em meio à contradança dos desejos. As personagens Inácio, Severina, Nogueira e Conceição encontram-se evadidas por múltiplos sintomas que perpassam um misto de fascinação, atração, entrega e negação. As forças eróticas instauradas nas narrativas surgem através de narradores desdobrados em vozes narrativas que se alternam através de arbitrarias proposições constituídas, quase sempre, em um discurso ambíguo.

No primeiro subcapítulo, analisamos no conto “Uns Braços” a condição do leitor assentado num conjunto estético ficcional, isto é, no qual o leitor machadiano é enredado pelas vozes narrativas em suas variadas condições que, por conseguinte, o torna duplo através das várias funções que lhe são relegadas. O leitor, em Machado de Assis, tem seu caráter subjugado mediante propósito do narrador que solicita sua cumplicidade na

² Publicado, na *Gazeta de Notícias*, em 5 de novembro de [1885] e, posteriormente, depois de onze (11) anos, passa a fazer parte da coletânea: **Várias histórias** em [1896].

³ Publicado, em *A semana*, em 12 de maio de 1894 e, reunido, pelo autor, na coletânea **Páginas recolhidas** em [1900].

comunicação narrativa para, diante dos eventos narrados, demarcar, significar e comunicar. A materialização objetiva do leitor, na configuração textual, compreende as seguintes formas: real/empírico, ficcional/narratário. Assim, o leitor machadiano é convocado pelo narrador a cooperar na narrativa como pretensos cúmplices dos eventos. Nossa análise acerca do leitor busca compreender o intermediário entre esses múltiplos leitores implicados, na obra do autor, sob a estratégia persuasiva dos narradores que esperam a concordância incondicional desse leitor.

O segundo subcapítulo, trata da inserção machadiana, em sua obra, da perspectiva onírica como meio eficaz para tornar dúbios, os acontecimentos narrados, pois é notório que o sonho é o responsável pela iniciação e projeção de algo desejado. Nesta hipótese, apreendemos que no conto “Uns Braços”, o sonho promove um encontro erótico amoroso entre Inácio e Severina, mas não leva as personagens à efetivação do caso sonhado e nem compromete a integridade dos envolvidos. No conto em destaque, quando se trata da questão onírica, há a projeção de uma consciência equívoca, considerando que a interferência do ato de sonhar efetiva-se na consciência da personagem masculina implicando-o, na narrativa, diante da objetividade do real e a conjectura subjetiva do imaginário. Assim, o sonho, no caso de Inácio e Severina, é ilustrado pela figura do jovem sonhador implicado na dubiedade, dos fatos narrados, por conta do seu caráter subjetivo. Desse modo, o desfecho do encontro amoroso que promove o beijo é falseado porque a hipótese de sonho conduz o *eu* sonhador (Inácio) a dúvidas que monopolizam o espaço/tempo.

No terceiro subcapítulo, analisamos o plano simbólico e metafórico em “Missa do Galo”, no qual destacamos que as personagens Nogueira e Conceição são ajuizadas como metáforas que alternam o eixo central da narrativa, ou seja, observamos o jogo de sedução inscrito tanto objetiva quanto subjetiva, considerando que o jogo de linguagem, manifestado nas várias consciências das vozes que narram, implica a noção de espaço e tempo de seus interditos. A fronteira entre o real e irreal, interior e exterior compõe os fundos das cenas e apreendem instâncias opostas em conjunto ao que chamamos de senso e não-senso. Os encadeamentos dos paradoxos se realizam através de enunciados e também das personagens principais (Nogueira e Conceição) que se movem sob a direção cênica das vozes narrantes. “A conotação é submetida à denotação, numa projeção lógica que confirma o conceito aristotélico de metáfora, baseado na analogia e na substituição, por contiguidade, na associação relativa a um real exterior” (REIDEL, 2008, p. 41). A

linguagem machadiana configura formas, gestos, elementos linguísticos articulados sob a manipulação irônica do narrador que a torna entranhada em seu discurso. Dessa perspectiva, a ironia machadiana surge, de forma intensa, através da habilidade de Machado de Assis em constituir-se no campo abstrato como posicionador dos movimentos de seus narradores e personagens rumo à concretização das suas teorias um tanto singulares no que refere ao comportamento humano.

No último subcapítulo, avaliamos em “Missa do Galo”, as hipóteses: imaginação desenfreada em Nogueira ou a dissimulação por parte de Conceição. Analisamos o que há de comum entre a confusão apreendida pela personagem seduzida como fato real ou produto da imaginação do jovem estudante passionalmente envolvido. As metáforas são imaginadas e percebidas segundo a sua concepção. Nossa leitura prévia pressupõe que o jovem Nogueira privilegia, de forma exclusiva, a imaginação desenfreada como paradigma chave de todo o jogo de sedução descrito. Assim, numa outra extremidade, o próprio narrador-personagem alude a uma possível dissimulação da personagem Conceição. Mas isto não é tudo: as oposições precedem o jogo de sedução entre as duas personagens que permanecem contidas através das imagens sugestivas e interditas evocadas no texto. Em nossa análise fazemos uma intercessão entre a imaginação, enquanto produção de imagens ou dissimulação, que por vezes, é inserida como simples vestígio e, no limite, pode ser, um resíduo da realidade. A imaginação desenfreada é pressuposta como hipótese principal enquanto que a dissimulação de Conceição implica, considerar como concretizados os eventos narrados. As implicações são múltiplas e por isso nos parece impróprio desconsiderar como fator relevante a imaginação licenciosa do *eu* narrador. Estabelecemos relação de contiguidade, em ângulo analítico, observando que os enunciados, por vezes metafóricos, que operam para a imposição do desvio psicológico da personagem considerada sedutora. O desfecho marca o sentido duplo da narrativa advindo do discurso falacioso de um narrador que, de forma ambígua, organiza os prólogos dos próprios desejos eróticos.

3.1 O leitor e suas facetas mediante atuação do narrador machadiano

A eclosão dos desejos que advêm da atração física de um adolescente e uma mulher casada constituem a temática do conto “Uns Braços”. A narrativa apresenta a

história do menino Inácio, na fase da puberdade, e a sua atração pelos braços de D. Severina que, de forma recíproca, apresenta uma admiração luxuriosa pela jovialidade do menino. O caso de sedução é contado através de vozes narrativas que conduzem a história repleta de devaneios de Inácio, jovem de 15 anos, o seduzido, e divagações de D. Severina, mulher de 27 anos, a princípio, sedutora, que vivia maritalmente com o solicitador Borges. Ambas as personagens se percebem atormentadas por uma possível paixão.

Sem posses, Inácio é encaminhado pelo pai, um barbeiro da cidade nova, à casa do solicitador Borges para com ele trabalhar porque parecia, ao pai do garoto, que os procuradores de causas eram bem remunerados. A convivência com o casal, em poucas semanas, leva o jovem moço a se apaixonar por D. Severina, ou melhor, de forma metonímica, pelos braços dela. A mulher é esposa de Borges, o homem que acolhe Inácio em sua casa numa espécie de apadrinhamento. Em pouco tempo a mulher desconfia dos sentimentos que o jovem moço sentia por ela e também se sente aliciada pela jovialidade do rapaz. Como consequência, diante de um irrefreável e envolvente arroubamento erótico, Severina, de forma impulsiva, sob o entendimento da voz que narra, rouba um beijo do garoto enquanto ele dormia. No outro dia, a Senhora Borges cobre os braços com um xale e, poucos dias depois, sem nenhuma explicação, o jovem é despedido pelo marido, fato que promove no texto e, por extensão, no leitor, a suposição que Inácio foi mandado embora a pedido de D. Severina.

Conforme antecipamos, no resumo do conto, o leitor na obra de Machado de Assis é incluído, questionado e convidado a participar da trama, de forma recorrente, sob variadas proposições. Basta observar que o autor o insere em suas tramas através de relações supostamente corrompidas, ou seja, pela manipulação do narrador cuja intenção, é, às vezes, ambígua, irônica, maliciosa. O leitor, muitas vezes, é convidado a tomar parte da história narrada e outras vezes é abruptamente inserido na narrativa como co-participante da história que está sendo narrada. Assim, observa-se que o leitor machadiano adquire, no texto, funções duplas que os caracteriza em leitor real ou ficcional.

Hélio de Seixas Guimarães (2004), ao tratar dos leitores de Machado de Assis, salienta que o leitor assume diversas funções na obra machadiana apresentando percepções e expectativas tanto na conjuntura de um plano histórico quanto no plano ficcional. Além disso, o estudioso alude à possível relação entre a percepção que o próprio Machado de

Assis tinha do seu público leitor que, às vezes, é ficcionalizado através de seus narradores que refratam projeções do escritor/narrador acerca do seu interlocutor.

Sem perder de vista que o trânsito entre o mundo empírico e ficcional está sempre mediado pela imaginação do autor, os elementos extraliterários [...] ajudam a compreender a significação atribuída a um texto em dado momento e revelam a percepção e o posicionamento do autor diante de fatores decisivos para a consumação do processo literário (GUIMARÃES, 2004, p. 30).

Sob o caráter do leitor real e ficcional, pressuposto por Guimarães, pode-se observar que há no conto “Uns Braços” as recorrentes invocações do narrador ao leitor pelas quais ambiciona variadas proposições: persuadi-lo, incluí-lo, ficcioná-lo. Nestas investidas, as inferências do narrador, no que compete ao leitor, atribui-lhe uma consciência empírica e ficcional. Assim, são evidentes as artimanhas dos narradores machadianos em manipular a narrativa com pretexto de contrastar situações de aparente irrelevância diante de questões ideologicamente profundas. A exemplificar, o momento em que o narrador antecipa o final do texto que, a princípio, comprometeria o interesse do interlocutor em continuar lendo a história. No entanto, ocorre o oposto, pois o modo enunciativo acaba por prender o leitor empírico à curiosidade de querer entender como se deu o desfecho. “Afinal, porém, teve que sair, e para nunca mais; eis aqui como e por quê” (2008, p. 181).

Apesar de o narrador machadiano, aparentemente, apresentar-se na narrativa sob o pretexto de controle absoluto e autodenominando senhor da verdade, muitas vezes é flagrado por atos falhos que o tornam incompleto e dependente da adesão do leitor para realmente se legitimar. “A insistência na capacidade do interlocutor de compreender, interpretar, interferir e até colaborar na narração acabou sendo mais um recurso do narrador para dirigir e comandar sua interpretação [...]” (GUIMARÃES, 2004, p. 254).

Conforme antecipamos, no final do parágrafo 24, do conto, o narrador revela o futuro de Inácio e instiga o leitor a inteirar-se das razões que ocasionaram tal desfecho. Nesta proposição, o narrador se dirige ao leitor real que, de fato, está perfazendo o percurso dos acontecimentos no momento da leitura e revela o desfecho que, normalmente, é uma surpresa ao final da narrativa. O narrador apresenta o resultado para depois revelar as causas. Essas atitudes são recorrentes em “Uns Braços”, desde as primeiras linhas, nas quais o narrador inicia o caso dos braços pelo efeito e não pela causa. Por outro lado, no

quinto parágrafo do conto “Uns Braços”, observamos a primeira interpolação do narrador ao dizer que o senhor Borges ficou em “paz com Deus e com os homens” (2008, p. 175). E acrescenta: “Não digo que ficou em paz com os meninos, porque o **nosso** Inácio já não era propriamente um menino” (2008, p. 176, grifo nosso). Através do pronome **nosso**, proposto, sintaticamente, no uso do plural, o narrador automatiza a inclusão do leitor na história sem possibilidades de escolha. O leitor, neste trecho, pode também ser analisado como uma espécie de personagem ficcional que difere do leitor real porque faz parte da trama narrada.

Em “Uns Braços” o narrador mostra-se atuante, à medida que fala com autonomia e assegura que registrou tudo e, ainda, pondera diante dos fatos narrados. A voz narrativa autointitula influente e assim promove desdobramento do leitor real em ficcional quando implica a promoção de intimidade desse leitor com tudo o que é narrado. O leitor, então, diante dos eventos narrados, precisa repensar, avaliar, ressignificar os relatos para, de algum modo, entender os destinos das personagens.

Aliás, a inserção do leitor em duplo desdobramento: real e ficcional, no texto, faz com que o conto se torne dinâmico cuja originalidade promove traços precursores dos textos modernistas. Então, o narrador conta o que ocorreu com Inácio de uma forma que implica um discurso parcial, pois promove uma autodenúncia do quanto trata o garoto com privilégios em detrimento do leitor e das outras personagens. O discurso evidentemente privilegia, de forma imponente, o personagem masculino, neste caso, o menino Inácio. No entanto, o apreço, no sentido comportamental, às vezes, de forma irônica e depreciativa se estende à figura da mulher, representada por D. Severina. Neste conto, as ressalvas que o narrador lança, ou sobre a condição íntima de cada personagem, ou sobre um atributo referente à atuação delas, implica circunstâncias ambíguas na composição da sensualidade instaurada e no enamoramento das personagens.

É evidente, certa preferência de quem conta, mediante expressões pelas quais o narrador promove a admiração pelo seduzido (Inácio) e o delicado limite acusatório para ajuizá-la, (D. Severina), como sedutora. Nesse ponto de vista, é notório que a cumplicidade que o narrador promove com o interlocutor, permite-nos, como leitor, apreender a cumplicidade, na trama, dois indivíduos que concordam com a mesma ideia, ou seja, o narrador e o leitor ficcional, estão postos diante dos fatos de forma proporcional. Mesmo sabendo que o leitor, na maioria das vezes, apreende a conjuntura do real e que as personagens estão no âmbito ficcional.

Conforme esta perspectiva, a narrativa machadiana provoca o leitor de modo a transformá-lo em presa fácil, envolvendo-o no texto como se tivesse participado dos acontecimentos. Assim, instaura um processo comunicativo que permite o envolvimento e a ativa co-participação do leitor com o texto. Wolfgang Iser em “A interação do texto com o leitor” observa: “Como atividade comandada pelo texto, a leitura une o processamento do texto ao efeito sobre o leitor. Essa influência recíproca é descrita como a interação” (1979, p. 83). Essa ressalva deve levar em conta as condições que geram diálogo entre texto e leitor. “Esta necessidade de interpretação deriva da estrutura da experiência interpessoal. Temos experiência do outro à medida que conhecemos a conduta do outro” (1979, p. 86). O fato é que o leitor, ao deparar-se com o que é narrado, forma uma ideia (imagem) inter-relacionada à concepção de suas próprias experiências. E assim, o leitor, através do ato de ler, promove o preenchimento das pressupostas lacunas textuais atribuindo-lhe uma possível veracidade. Essa verdade, então, passa a ser julgada pelo que representa sob uma perspectiva que é alicerçada no universo de possibilidades interpretativas de cada leitor. Observe o que assinala Iser: “O leitor, contudo nunca retirará do texto a certeza explícita de que a sua compreensão é a justa” (1979, p. 87). Para que flua esse diálogo entre texto e leitor deve-se levar em conta a relevância estética do texto, e nesse caso, especialmente, o texto de Machado de Assis provoca uma multiplicidade de representações para o seu leitor, seja empírico/real ou ficcional.

Pode-se verificar que ao refletirmos pelo contexto conceitual acerca do leitor, lemos um Machado de Assis que sabe aguçar a atenção do seu leitor, procedimento que, segundo John Gledson, em **Machado de Assis: Impostura e realismo**, confirma que o autor, por meio do texto e das personagens, termina por realizar suas aspirações: “[...] pretende pôr o leitor de sobreaviso para alguns perigos que o esperam na leitura e releitura de seus textos” (1991, p. 19). Então, o leitor está no iminente perigo de cometer falhas diante das possíveis verdades impostas pelos narradores e, ao julgar qualquer situação, deve estar consciente do quanto é perigosa essa influência mútua que pode levar às leituras diversas e inusitadas. O narrador machadiano não só enlaça o leitor, como, também confere-lhe o caráter paradoxal da narrativa. “O leitor das minhas entranhas cometeria erros. Claro que se trata de um perigo relativo – *existe* uma verdade a ser adivinhada pelo leitor cuidadoso e perspicaz” (GLEDSON, 1991, p. 19, grifo do autor).

Em “Uns Braços” o plano narrativo é empreendido através de um arranjo linguístico, no qual as palavras e as imagens são visualizadas e descritas pelo narrador

conforme seu ponto de vista. Então, à medida que o leitor se envolve com a narrativa, se vê indiretamente testemunha dos fatos sem ter certeza de quase nada. Para esse leitor, os fatos narrados são paradoxais, pois tem diante de si uma narrativa que afirma e depois nega, oscila entre a dúvida que subjetiva a noção entre o real e o imaginário.

Segundo Bosi:

O maior problema do leitor está em avaliar o grau de distanciamento que o narrador crítico (embora, na aparência, concessivo) guarda em relação a cada personagem e a cada situação. Um narrador que mesmo quando parece culpar, parece desculpar, pois sabe o quanto é imperioso o aguilhão do instinto ou do interesse. De todo modo, o que confirma a generalidade da regra são as exceções (2000, p. 49).

O jogo duplo do narrador no conto “Uns Braços”, sequencialmente, termina por promover a compreensão do leitor diante dos eventos narrados. Logo no final do sétimo parágrafo, revela-se ao leitor o motivo (a causa) pelo qual Inácio andava alheio a tudo e suas falhas nas atividades que desenvolvia para o solicitador Borges, ou seja, o (efeito) pressuposto no enunciado que inaugura o texto. “Inácio estremeceu ouvindo os gritos do solicitador [...]” (2008, p. 175). Na sequência do conto: “– Onde anda que nunca ouve o que lhe digo?” (2008, p. 175). O narrador ao introduzir a fala do senhor Borges, no primeiro parágrafo do conto, demonstra o poder que Borges mantém sobre as demais personagens. Ainda no início do texto, a voz que narra compromete D. Severina culpando-a pelos devaneios de Inácio. Estas atitudes são apreendidas mediante a habilidade do narrador em manipular os fatos com o intuito de impor culpa a alguém, muitas vezes, com tom irônico e jocoso com a intenção de ludibriar e criar cumplicidade com o leitor.

Essa cumplicidade, quando consumada, faz com que o leitor ao invés de apenas ler passivamente, termine por participar do próprio ato de narrar e indiretamente tornar-se conivente ao servir de confidente do narrador, possivelmente, enganoso que conduz a história filtrada por ele mesmo, transcendendo o texto. Assim que o leitor é induzido à confiabilidade do que é narrado. Diante do trânsito discursivo, o próprio narrador, às vezes, retrocede num jogo psicológico pelo qual justifica o comportamento de D. Severina. Ela não trazia os braços nus por ser faceira, mas porque havia gasto todos os vestidos de mangas. Nesse jogo acusatório, o narrador apresenta, indiretamente, outro culpado pelo envolvimento de Inácio e D. Severina: o próprio solicitador Borges que provavelmente andava sobrecarregado. Conforme o texto, Borges trabalhava muito, conseqüentemente

não dava a atenção devida à esposa. A falta de cuidados do marido refletia até nas vestimentas de sua mulher. Cogita-se a falta de cuidados, considerando, no texto, que a situação financeira do solicitador não era das piores e, por isso, havia por parte do pai de Inácio apreço à sua situação financeira.

No decorrer da leitura, o narrador fornece aos leitores pistas sobre a história que conta, por isso, a probabilidade de que o narrador conhecesse tudo, se reafirma no momento em que são expostos minuciosamente os pensamentos mais íntimos de Inácio pelos braços de D. Severina: “– Deixe estar, – pensou ele um dia – fujo daqui e não volto mais” (p. 178). Nesse pequeno trecho, o narrador revela que Inácio só pensava e não havia falado nada a ninguém. Na própria narrativa há, a evidência de que Inácio perdera o controle da situação, quando no 26º parágrafo, o narrador descreve o seu comportamento:

A agitação de Inácio ia crescendo, sem que ele pudesse acalmar-se nem entender-se. Não estava bem em parte nenhuma. Acordava de noite pensando em D. Severina. Na rua trocava de esquinas, errava as portas, muito mais que dantes, e não via mulher, ao longe ou ao perto, que lhe não trouxesse à memória (2008, p. 181).

Como já constatamos, há momentos em que o narrador do conto “Uns Braços” não participa da história, considerando a condição de personagem. Isto se confirma quando há um distanciamento ou deslocamento de sua posição para assim falar indiretamente pelas personagens. Todavia, nos exemplos citados, anteriormente, podemos ponderar a presença de vozes diversas, incluindo o discurso direto tanto de Inácio como de D. Severina. O narrador mediante sua onisciência viu, ouviu e registrou. A onisciência desse narrador encontra-se na amplitude do que é narrado, pois, como testemunha, focaliza as personagens e com uma postura crítica promove a descontinuidade do tempo cronológico com as suas intervenções reflexivas.

A narrativa é marcada pelo caráter crítico do narrador, por mais uma interpolação que, de modo incisivo, universaliza o comportamento feminino através do uso da expressão “capciosa natureza”, na qual instaura a descontinuidade natural do relato. No Dicionário Aurélio, a palavra “capciosa” relaciona-se à natureza ardilosa, manhosa que usa de ardis, maneira hábil de enganar (2001, p. 128). Assim, o narrador julga as mulheres por atribuir-lhes essa característica. Em vários de seus textos, Machado de Assis discute as singularidades, às vezes positivas e também, em outros momentos, negativas, sobre a figura feminina tratando-a sob o prisma de um comportamento ambíguo e

psicologicamente astuto e conturbado. A pausa faz com que o cenário da trama pareça estático.

A pausa no texto emite sinais de suspense que, por contiguidade, faz com que o tempo narrativo, nesse momento do conto, torne o discurso mais lento e o leitor real/empírico termina por retroceder com o objetivo de encontrar possibilidades que o ajudem a ressignificar a inferência da intromissão do narrador que corrobora para que o texto adquira formas múltiplas no que compete ao tempo narrativo: o modo (lento), ocorre quando o leitor permite-se a necessidade de diminuir o ritmo, já o modo (imóvel) ocorre quando o leitor pode parar e tentar visualizar, sob a perspectiva de imagens, o trecho narrado, enquanto que o modo (cíclico) permite ao leitor retomar a leitura já feita na busca de pistas que possivelmente passaram imperceptíveis na leitura anterior. Eco observa que:

[...] um texto é uma máquina preguiçosa que pede ao leitor para fazer parte de seu trabalho, por que um texto poderia demorar-se, diminuir a velocidade, não se apressar? Uma obra de ficção, podemos supor, descreve pessoas em ação, e o leitor quer saber como essas ações se desenvolvem (1994, p. 55)

Este processo de reflexão, pode-se observar que a intervenção do narrador nas interpolações de episódios, nas recordações ou reflexões, corrobora para que as vozes narrativas desviem, por momentos, da linha central da história e dê palpites à parte. A introdução desses elementos promove uma pausa ou retardamento na narrativa, isto é, do conflito que constitui o núcleo primário do texto. Tais procedimentos são comuns em Machado de Assis, porém, com maior intensidade nos seus romances. Embora, nos contos também haja a inserção destas digressões, em escala menor, pois a brevidade do texto não permite os constantes retardamentos da narrativa e, por conseguinte, as inferências digressivas permitem ao narrador-construtor da história refletir com o leitor sobre a obra que está escrevendo.

A exemplificar, não com a mesma elasticidade que há nos romances, há em “Uns Braços” outros momentos de divagações que caracterizam, no narrador, o tom irônico que solicita do leitor a inclusão ou a aproximação no julgamento e entendimento dos fatos narrados sob o seu ponto de vista. Vejamos: “Tinha quinze anos feitos e bem feitos” (2008, p. 176), “[...] ainda que mal vestido” (2008, p. 176) e “Mas há ideias que são da família das moscas teimosas: por mais que **a gente** as sacuda, elas tornam e pousam” (2008, p. 178, grifo nosso). Além do termo coloquial (a gente) denunciar o próprio Inácio como possível

narrador também faz com que essas intromissões, um tanto quanto sarcásticas, estruturem-se como um desafio ideológico ao posicionamento crítico do leitor, sejam ele, empírico e ficcional, que por sua vez terminam por centrarem-se no modo como os episódios são referidos e no sujeito que os articula, muitas vezes, sem apreender a óbvia ironia. Essa relação entre leitor, narrador e texto harmoniza-se também com a violação sistemática das normas estruturais das narrativas. É através das reflexões, com tom afirmativo do narrador intruso, que a narrativa é interrompida, para que possa dialogar com o leitor a própria descrição dos eventos narrados, fazendo-o, muitas vezes, com tom impositivo, participar da construção ficcional.

Genette enfatiza que podemos considerar essa cumplicidade como um caso de invasão do leitor no texto, mas é interessante entender, a princípio, a possibilidade mais aceitável que seria a de um leitor ficcional e não real. “Nós leitores, não podemos identificar-nos mais com esses narratários fictícios do que esses narradores intradieéticos se nos podem dirigir, ou, sequer supor a nossa existência” (1976, p. 258). Com efeito, essa relação de interação narrador/leitor promove a identificação e substituição que se interpõem entre o narrador e leitor suscitando um movimento circular que nos escapa de interpretá-los de forma impessoal. “Na realidade cada leitor é, quando lê, leitor de si mesmo” (GENETTE, 1976, p. 260).

Em consonância ao que estamos discutindo, acerca do projeto discursivo do narrador machadiano em requerer a ruptura na sequência da narrativa, permite-nos observar que Machado de Assis promove a multiplicidade de princípios ideológicos que, conseqüentemente, atribuem ao texto a repetição de ideias e circunstâncias, por vezes, validada pelas malhas da linguagem. Essa proposição faz com que o pensamento não dissocie da linguagem ficcional, até porque o narrador lança-se no texto com suas inferências para aliciar o leitor ficcional diante do que é narrado. A intervenção se institui e se desenvolve no texto através da transgressão das formas estruturais e, assim, permite o desequilíbrio das partes real (leitor) e imaginário (narrador e leitor como personagens ficcionais). Por conta disto, o caráter erótico do conto “Uns Braços”, no que se refere à interpretação, é ampliado.

O modo metaficcional surge em virtude do reconhecimento das circunstâncias pessoais de quem narra e interpreta a vida através da ficção e, assim, não fica em dívida com o texto. Vejamos no conto em interpretação o momento em que o narrador se refere ao menino Inácio declarando que este tinha: “Cabeça inculta, mas bela, olhos de rapaz que

sonha, que adivinha, que indaga, quer saber e não acaba de saber nada” (2008, p. 176). Inácio, neste trecho, é descrito como a metáfora de si mesmo e, ainda, é caracterizado pelas recorrentes antíteses que lhe inclui em uma configuração duvidosa.

O caráter oscilante e questionável de Inácio se confirma através da busca do narrador em elucidar a integração entre leitor, narrador e seu discurso filosófico: “Vá que disfarçasse com S. João, cuja cabeça moça alegra as imaginações católicas; mas como o austero S. Pedro era demais” (2008, p. 177). Neste trecho, a voz que narra, faz um julgamento de valor acerca do disfarce do rapaz ao fingir que estava observando os quadros dos santos e, ao mesmo tempo, esse narrador despista como figura distanciada do personagem dialogando com o leitor apontando para certo disparate em tal atitude como uma (desculpa inaceitável). O equívoco seria uma reflexão do Inácio adulto sobre tal atitude, enquanto que a voz do narrante (*ele*) descarta esta hipótese.

Também há a inclusão das figuras divinas que podem ter levado Inácio a um paradoxo entre o mundo das coisas transgressoras em contraste com a esfera sagrada que se estabelece entre o olhar puro (santo) e o olhar impuro que, nestas circunstâncias, profana o elemento sagrado. Pode ser uma tentativa do moço que intenta, através do elemento religioso, expurgar o caráter erótico que o conduzia. Assim, o jovem moço perde a batalha entre o sagrado e o profano, pois o menino nada vê, “Via só os braços de D. Severina, – ou porque sorratamente olhasse para eles, ou porque andasse com eles impressos na memória” (2008, p. 177). Tanto Inácio encarava os braços de D. Severina que, conforme opinião do narrador, a cada vez que os olhava ia descobrindo-os e em três semanas eram os braços dela, (metaforizados), sua tenda de repouso.

Não foi; sentiu-se agarrado e acorrentado pelos braços de D. Severina. Nunca vira outros tão bonitos e tão frescos. A educação que tivera não lhe permitia encará-los logo abertamente, parece até que a princípio afastava os olhos, vexado. Encarou-os pouco a pouco, ao ver que eles não tinham outras mangas, e assim os foi descobrindo, mirando e amando. No fim de três semanas eram eles, moralmente falando, as suas tendas de repouso (2008, p. 178).

Em conformidade com a citação, num sentido figurado (metafórico), ocorre uma representação ao contrário, pois há uma transformação do ser humano real em objeto. Dessa feita, o narrador cria uma tenda de repouso para Inácio, por meio do viés da imaginação. À medida que os dias passam a adjetivação vai intensificando e,

concomitante, o teor erótico também se acentua cada vez mais, através da narrativa, pela abrangência espacial e o sequenciamento temporal contínuo (semanas).

Os efeitos que se tem, por conta da forma como os fatos são narrados, podem ser analisados em “Uns Braços” pela inferência enunciativa e pelo princípio de ordenação interna do texto, dado ao privilégio que o narrador requer com a intervenção das vozes múltiplas na narrativa. Mas, ao mesmo tempo em que o narrador atua no enunciado como sujeito que apreende todo o conhecimento dos eventos; constata-se a convergência desses efeitos mútuos que revira as personagens às avessas pela transposição do discurso indireto livre ao discurso direto: “Ele mesmo exclama às vezes, sem saber que se engana: – E foi um sonho! Um simples sonho! ” (2008, p. 175). Assim, as posições dos discursos diretos ajustam-se aos ângulos da percepção do leitor que se deixa conduzir diante da dupla possibilidade do foco narrativo, permitindo ao narrador não apenas narrar, mas também transpor as palavras dos sujeitos da trama, exibindo-as, então, diluídas.

Em enunciados curtos como: “Capiciosa natureza” e “– Uma criança! ” (2008, p. 183), pode-se observar que ambos os discursos ou diálogos diretos e indiretos livres ocorrem quando o narrador utiliza os pensamentos de suas personagens e os reproduzem nas falas. Em outras palavras, o narrador que estruturalmente devia ser o portador dos diálogos e dos pensamentos das personagens abre mão dessa tarefa, ou seja, do discurso indireto livre para motivar a especulação de suas próprias reflexões, fato que explica o gosto pela análise dos olhares, palavras e atitudes dos sujeitos transcritos na narração, além de enunciar a presença do próprio Inácio como personagem principal e, talvez, narrador dos fatos.

Um fator importante a ser considerado no conto “Uns Braços” é a noção de tempo, daí, um pouco confusa a apreensão analítica, no texto, pelo fato de o narrador contar os fatos como se fosse refém de um passado distante promovendo, na narrativa, a impressão que acontecem no momento em que são narrados. Somente no final do sétimo parágrafo é que o leitor tem a informação plausível que promove a noção do tempo e do tipo de narrador. “Nunca *ele* pôs os olhos nos braços de D. Severina que se não esquecesse de si e de tudo” (2008, p. 176, grifo nosso). O narrador enquadra-se na perspectiva tradicional em relação à onisciência que domina o saber e os pensamentos das personagens, ou seja, principalmente os pensamentos lascivos do Inácio adolescente e também do Inácio adulto. Por isso, justificam-se as inferências de falas diretas do personagem Inácio na fase da adolescência.

Ainda, considerando os posicionamentos intrusos do narrador que revela as artimanhas machadianas e buscam alcançar seu interlocutor, notamos que o narrador realiza essa façanha ao jogar com os recursos retóricos do discurso impetrados por certos objetivos que podem ser desde elementos totalmente ficcionais até o forjamento dos conceitos ideológicos. Diante disto, o leitor termina por ser forjado a repensar os fatos pelo mérito das reavaliações de quem conta, por isso, hesita ao se posicionar (ajuizar) diante do texto narrado e, por conseguinte, quando se posiciona, termina por preencher de algum modo, as lacunas do texto ficcional cuja possibilidades ocorrem por conta dos vazios do discurso narrativo.

O caráter de intrusão do narrador machadiano continua a ser flagrado, de forma recorrente, no que compete tratar do comportamento de D. Severina em virtude de ela ter descoberto que era amada por Inácio. Pode-se inferir que a ação do narrador ocorre sob variadas formas: onisciente, onipresente, irônica e, muitas vezes, concentrado em um discurso direto. Estas características, no conto em discussão, são evidentes nos trechos em que a voz narrativa domina não só os pensamentos de Inácio, mas também os de D. Severina:

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-a bonito, muito mais bonito que acordado, e uma dessas ideias corrigia ou corrompia a outra. De repente estremeceu e recusou assustada: ouvira um ruído ao pé, na saleta do engomado; foi ver, era um gato que deitara uma tigela ao chão (2008, p. 183).

Essa condição onisciente do narrador induz o leitor a migrar do domínio amplo, distanciado dos fatos, próprio da perspectiva desse tipo de narrador e termina por conduzir o leitor a aproximar-se da intimidade das personagens. Para a senhora Borges, essa situação se agrava ainda mais, se avaliado um fator relevante, no exercício de interpretação, considerando que o narrador afirma que D. Severina vivia maritalmente com Borges. Diante desta afirmativa, fica propensa à ideia que ela não era, necessariamente, casada religiosa e civilmente e, sim, viveria num regime de concubinato. Tal hipótese a compromete no enredo e deixa ao entendimento do leitor possíveis suposições que em nenhum momento estão claras na trama. Em que condições D. Severina realmente vivia com seu cônjuge? Historicamente este caso não era de todo alheio, mesmo para uma sociedade patriarcal e conservadora do final do século XIX. Stein lembra que essa situação ainda era resquício de um costume europeu, pois no início da colonização os portugueses

deixavam suas esposas em Portugal e mantinham relações com índias e escravas no Brasil, sem, necessariamente, legalizá-las perante a lei e a Igreja. A ironia fica por conta do narrador que, como em muitas das vezes, deixa no ar mais um enigma a ser desvendado.

A voz que narra focada na personagem de D. Severina descreve-a, minuciosamente, apresentando detalhes dos aspectos relacionados à aparência. A mulher usava vestidos de manga curta, em casa, para ser mais assimétrico, meio palmo abaixo do ombro. Daí em diante, os braços ficavam à mostra. Ao falar dos braços dessa dona, o narrador desloca-se através de outra voz narrativa que adianta uma observação do menino dizendo que eram belos, cheios, embora D. Severina fosse antes gorda que magra. O narrador salienta que estavam em harmonia com a dona, não perdendo a cor e nem a maciez por estarem descobertos.

Ao perceber-se observada e amada por Inácio, D. Severina não faz jus ao próprio nome, pois não fica severa, mas fica apreensiva e é levada a ter pensamentos proibidos que lhe traziam complicação moral, por isso, reluta em acreditar que era capaz de despertar paixão em um rapazola, quase uma criança. Pode-se perceber essa suspeita no trecho: “D. Severina na sala da frente, recapitulava o episódio do jantar e, pela primeira vez, desconfiou alguma coisa. Rejeitou a ideia logo, uma criança!” (2008, p. 178). Observe que esta citação difere de uma outra anterior, pois neste caso o enunciado, de forma indireta, implica a força da onisciência que advinda do narrador. Daí em diante, D. Severina passa olhar frequentemente para Inácio e admirá-lo e depois tenta fugir. Essa atitude não passa despercebida por Inácio, além do mais, a senhora Borges também torna-se um tanto quanto impaciente pelo fato de, em alguns momentos, tratar o próprio marido de forma áspera.

O interesse de D. Severina por Inácio e vice-versa apresenta também, sob o ponto de vista religioso, outro fator de possível complicação moral considerando que o menino estava na casa do casal e era, de alguma forma, visto como filho, principalmente, pelo fato de o casal não os ter. O triângulo amoroso entre Inácio, D. Severina e Borges, além de configurar uma indicação de relação incestuosa, assevera-se no complexo edípiano no sentido em que o texto promove essa relação familiar.

A noção de relação edípica entre pai-mãe-filho foi analisada por Barros (2002). O senhor Borges indiretamente assume a posição de pai. Vejamos, no texto: “Hei de contar tudo a seu pai, para que lhe sacuda a preguiça do corpo com uma boa vara de marmelo, ou um pau; sim ainda pode apanhar, não pense que não” (2008, p. 175). Até aqui a

personagem Borges atribui, ao pai, o direito de punir Inácio, porém, na sequência, ele mesmo elege-se pai de Inácio. “É o tal sono pesado e contínuo. De manhã é o que se vê; primeiro que lhe acorde é preciso quebrar-lhe os ossos... Deixe; amanhã hei de acordá-lo a pau de vassoura! (2008, p. 175). Uma cena típica de um relacionamento familiar em que a mãe indiretamente protege o filho. Basta lembrar que D. Severina tenta acalmar os ânimos tocando no pé do marido pedindo que acabasse. A narrativa, no parágrafo vinte e cinco, confere à D. Severina a condição de mãe. Por vezes, ela tratava o garoto com afeição, havia desvelo e amabilidade. “Um dia recomendava-lhe que não apanhasse ar, outro que não bebesse água fria depois do café quente, lembranças, cuidados de amiga e mãe, que lhe lançaram na alma ainda maior inquietação e confusão (2008, p. 181). Esse teor maternal desaparece quando ela descobre admirada pelo jovem.

É compreensível, dentro de circunstâncias tão ímpares, um jogo de sedução estritamente erótico e desigual, no qual D. Severina ficasse com a alma inquieta e confusa. Essas excitações, no que se refere aos incômodos, que relativiza relações tão estreitas como a relação de cunho familiar entre os três, consideramos o que Bataille afirma como perspectivas ameaçadoras. “Haveria assim, no horror ao incesto um elemento que nos distingue enquanto homens, e o problema que daí decorre seria o do próprio homem na medida em que este acrescenta à animalidade algo de humano” (1987, p. 187).

O conto “Uns Braços” realiza-se mediante uma estrutura textual impregnada de vazantes eróticas. O jogo de sedução machadiano inserido na prosa está invadido de uma linguagem metafórica e de imagens semióticas advindas de um ambiente propício às projeções eróticas que coexistem, pelas descrições, através do (narrador) que observa e revela o interstício erótico enfabulado pelo uso dos vocábulos ambíguos. Desse modo, o que existe de subjetivo numa narrativa, aparentemente comum, são elementos que insurgem do cotidiano trivial para depois se tornarem pretextos para o caso de sedução narrado. Até porque, uma vez inserido no universo da fantasia, o nosso mundo se torna fruto de interpretações de cada um, principalmente do leitor real/empírico. No entanto, consideramos a visão psicanalítica de que uma fantasia erótica, pelo significado que implica, está quase sempre atrelada a um delírio. Assim, o conto trata da ambiguidade dos sentimentos eróticos, pelos quais Inácio deseja, por razões possivelmente oriundas da explosão de testosteronas, uma mulher idealizada pela confusão edipiana dos afetos, que por sua vez, são inclinações confusas, próprias da idade. Já D. Severina fica indignada, apreensiva e desconfortável, e, por conseguinte, ao saber que é objeto de sedução, se deixa

atrair por tal desejo a ponto de realizá-lo (ainda que de modo t \hat{e} nue) as intenções que a princípio não era dela e, sim, de Inácio.

No ato duplo de realizações eróticas de ambos os protagonistas, mediante à dualidade de desejos, não se pode deixar de ressaltar que os efeitos que o narrador capta das sensações coexistentes nas personagens envolvidas no “jogo de sedução”, deste conto, são oriundos, por vezes, do olhar de quem narra incluso no olhar de quem vive o sentimento de paixão. O paradoxo entre o eixo da objetividade da função testemunhal do narrador heterodiegético em contiguidade com a subjetividade dos múltiplos narradores-personagens permite que afirmem objetivamente, diante dos eventos narrados, salvaguardados pelas vozes dissimuladas e disfarçadas na pretensa postura neutra do *eu* que conta. Uma vez que é o narrador quem elege os acontecimentos relevantes e manifesta-os mediante a forma com que os narra.

É interessante observar, no plano metalinguístico, que o menino é contemplado na narrativa sob a condição de leitor real/empírico de outras narrativas. Inácio estaria enquadrado no tipo de leitor que se deixa envolver pela instância da ficção que lê. O moço em momentos de folga lia alguns folhetos que trouxera consigo. Eram contos de outros tempos que havia comprado a tostão debaixo do passadiço do Largo do Passo. Assim, Inácio, ao ler o folheto, vislumbrou em meio ao cochilo, a transmutação da heroína desse livro de origem medieval e de todas as outras histórias antigas para a figura de D. Severina. Há uma inversão dos papéis, que pode ser explicado pela conjuntura do sonho, ao invés do príncipe/herói surge a princesa/heroína. Nesta miragem do sonho, Inácio representava a personagem da princesa Magalona, enquanto que, por circunstâncias do beijo, o leitor elege o ato heróico ao mais forte, considerando, nesse caso, que D. Severina é transformada real e ficcional no bravo herói, cavaleiro ou príncipe que se aproxima para salvá-lo do sono mais profundo com um beijo apaixonado. No entanto, as perspectivas realistas frustraram o final feliz e romântico. O jovem não foi salvo, ponderando que quando lúcido ou acordado, além de ser ignorado por Severina, ainda, é mandado embora sem um argumento convincente da parte de Borges.

Na perspectiva do leitor real, o componente emocional que se encontra na obra, não é inserido pelo leitor. Este se deixa levar pelo que há no texto e que às vezes faz sentido e proporciona uma relação emocional advinda do que se sente no momento da leitura do romance. O narrador justifica que Inácio lia tal folhetim influenciado pelo momento vivido e revela os pensamentos do moço em suas leituras. Logo, retomando o trecho do conto

“Uns Braços”, “Nunca pôde entender por que é que todas as heroínas dessas velhas histórias tinham a mesma cara e talhe de D. Severina, mas a verdade é que os tinham” (2008, p. 182). A citação evidencia a imagem da feminilidade, beleza e pureza, além de comprovar o envolvimento do garoto por uma mulher mais adulta. As referências às leituras românticas funcionam como uma espécie de elemento de inclusão que sugere outras possibilidades de entender o caso de paixão promovido no conto. “[...] a discrepância está imbuída na narrativa, em que a figuração do leitor se alarga de modo a acolher os mais variados tipos de leitores, até mesmo de outros livros [...]” (GUIMARÃES, 2004, p. 229).

O desenvolvimento da intriga, proporcionado pelo jogo de sedução, encontra-se em organizado, em seu desfecho, de forma a não resolver-se ao final da narrativa. E, assim, novos conflitos são criados, pois o impasse, neste caso, suscita no leitor uma condição dramática, porque a não compreensão exata dos fatos narrados promove a coexistência de dois princípios opostos: a compreensão suscitada pelo viés do narrador ou a perspectiva de desconfiança do leitor em relação a quem narra. Os conflitos caracterizam-se em circunstâncias complexas pela dualidade de interesses das personagens principais, que nada mais são que desejos comuns em busca do reconhecimento do outro, ou seja, ser percebido pelo outro. A tensão dramática aumenta à medida que aproxima o desfecho do patético “caso amoroso”. A exposição narrativa é promovida mediante uma junção de antíteses, com as possíveis combinações: um simples sonho, a realidade nua e crua ou o engano de não saber que se engana. As perspectivas são propostas pelo narrador que supõe saber todas as respostas, enquanto que a personagem seduzida Inácio, enquanto jovem, não sabe, e o leitor, por sua vez, oscila entre o saber do narrador e a dubiedade do que é narrado.

3.2 O despertar como síntese entre o sonho (tese) e o estar acordado (antítese)

Nietzsche, em **A origem da tragédia** (2004), considera que os instintos impulsivos, cujo contraste é análogo ao espírito apolíneo e dionisíaco, são partes do “sonho” e da “embriaguês”, que por sua vez, está por trás da aparência do sonho. No mundo dos sonhos qualquer homem é um artista perfeito mediante uma compreensão imediata das formas. No entanto, quando o sonho é posto em confronto com a realidade nos causa a confusa

impressão de que somos não mais que uma aparência. “[...] atrás da realidade em que existimos e vivemos, se esconde outra muito diferente que, por consequência, a primeira não passa de uma aparição da segunda” (NIETZSCHE, 2004, p. 20). É nessa circunstância, que analisamos os interstícios eróticos no conto “Uns Braços” que tem seu desfecho inconcluso. O estado onírico em que Inácio é envolvido, no arremate do caso de sedução, determina uma consciência um tanto confusa pela qual o narrador, por sua vez, nega a perspectiva do sonho, como verdade aparente, sob a tese dominante de que o estado de sonolência e a possibilidade de o jovem ter sonhado seja um equívoco mediante o que realmente aconteceu. “Ele mesmo exclama, às vezes, sem saber que se engana” (2008, p. 185). Se considerarmos a acepção freudiana, a afirmativa que fecha o conto é falaciosa, e a certeza advém de uma atitude pretensiva da voz que narra. “Um sonho nos mostra que sucedeu algo que tendia a perturbar o sono, e nos permite vislumbrar o modo como essa perturbação pôde ser rechaçada”. (FREUD, 2010, p. 115). O narrador afirma que, no momento do beijo, o sonho coincidiu com a realidade. Assim, Inácio ao deitar-se tinha como desejo uma exigência interna que o perturbava, por isso sonhou que beijava D. Severina, por conseguinte, o narrador insere uma experiência externa, a presença de D. Severina como figura real. “A diferença é que a visão não recuou, e a pessoa real [...]” (2008, p. 184). Há duas assertivas que se intercalam, o rapaz sonhava que beijava Severina enquanto que a mulher real o beija no mesmo instante do sonho. “Aqui o sonho coincidiu com a realidade” (2008, p. 184). O desfecho do conto não encerra o conflito, pois está assentado sob o trânsito que compreende dois sistemas trinos díspares: sonho/irracional/interno e realidade/racional/externo nos quais uma hipótese enfraquece a outra.

As vicissitudes passionais que antecedem o desfecho do conto e pelas quais as personagens atuaram no seu processo primário funcionam como um conjunto de particularidades que os envolvem na projeção do sonho. A narrativa de “Uns Braços” é composta por estágios que vão se aglomerando e dando ênfase ao clima de desejos: a observação, a descoberta, a dúvida, o delírio ou o sonho, o beijo e a negação. Inicialmente, no conto, surge a paixão de Inácio pelos braços de D. Severina. O rapaz que olhava fixamente para os braços da senhora Borges é descoberto por ela. Diante da suspeita de que era observada, à senhora Borges, é envolta e condicionada a uma confusão de sentimentos. Os dois dialogam-se por meio dos olhares, logo D. Severina confirma suas dúvidas e conclui que era realmente amada pelo moço. O clima de desejos começa a ser recíproco, de

tal forma, que ocorre o beijo prenunciador de um jogo de sedução que não é encerrado de forma objetiva. Conforme Junqueira: “[...], na trama de “Uns braços” como as coisas surdamente se encaminham, [...], esses braços de D. Severina jamais se fecham em torno de Inácio. Mas quem sabe um beijo, um beijo dado em quem dorme e que não sabe que está sendo beijado? ” (2009, p. 118). Observe que na interpretação do crítico, o jovem Inácio dormia, o que desautoriza qualquer assertiva fechada sobre esse famigerado beijo. “E eis aqui como Machado de Assis engendra aquela situação em que o sonho tangencia a realidade” (JUNQUEIRA, 2009. p. 118).

Sobre a mesma condição de sono e sonho ou realidade, como perspectivas, no conto “Uns Braços”, Bosi assinala que: “Embora o enredo encadeie paixões, o tema do conto não é a paixão, mas o seu necessário ocultamento” (2000, p. 116). O conto realmente chama a atenção pela não revelação verbal dos sentimentos das personagens, pois o diálogo entre os amantes só foi efetivado através do olhar.

O jovem Inácio não pode deixar evidente o seu arrebatamento por D. Severina, ou melhor, pelos braços de D. Severina; nem ela, nem o marido devem sabê-lo. A Senhora Borges por sua vez não pode expor o que desconfia, nem a Inácio, nem, naturalmente, ao marido (BOSI, 2000, p. 116).

Os conflitos pessoais que envolvem as duas personagens, a diferença de idade, condição social, o fato de D. Severina ter um marido. Todos esses elementos contribuem para a crescente tensão constituída na trama. O olhar revela muito, mas mantém os sentimentos de paixão no interno de cada um, promovendo sentimentos confusos que oscilam entre certezas e incertezas. Mesmo quando ocorre o beijo, há no conto um estado de sonolência, em Inácio, que desautoriza factualmente a legitimidade da ação de D. Severina. Daí a dificuldade do moço em confirmar a autenticidade do beijo. A nulidade de um diálogo formal confere a Machado de Assis o uso do “despistamento”:

O despistamento é perfeito porque acaba envolvendo os próprios enamorados. A cena do beijo, que daria a ambos a revelação do sentimento mútuo, passa-se ao mesmo tempo, no sonho de Inácio (ele sonha que a beija) e fora do sonho (ela o beija enquanto ele dorme); mas, como ela foge incontinenti e ele continua dormindo, nem um, nem outro saberá que foi beijado. A paixão não extravasará da vida secreta dos amantes impossíveis: “ele mesmo exclama às vezes, sem saber que se engana: - E foi um sonho! Um simples sonho!” O medo colocou em ambos a máscara da inocência; protegeu-os do marido e protegeu-os um do outro (BOSI, 2000, p.116).

Na sequência narrativa, é relatado que, num domingo, o rapazola estava só, no quarto, e a dona dos braços que o deixava completamente obcecado, divertia-se a olhar para as gaivotas voando no céu. Logo depois, Inácio começa a ler alguns folhetos e confundia as heroínas das histórias dando-lhes a fisionomia e o talhe de D. Severina. Em seguida dorme e começa a sonhar com seu objeto de desejo. A senhora olha-o dormindo, começa a ter pensamentos reflexivos, tentadores. Nesta circunstância, a despeito de tudo, lembrava que nas madrugadas a figura do mocinho andava por seus olhos como uma “tentação diabólica” (2008, p. 183). Observe que esta afirmativa é um pressuposto do narrador. Nem D. Severina escapa à sua onisciência que descreve o olhar erótico desejoso que ela lançava a Inácio.

E mirou lentamente, fartou-se de vê-lo, com a cabeça inclinada, o braço caído; mas, ao mesmo tempo em que o achava criança, achava-o bonito, muito mais bonito que acordado, e uma dessas ideias corrigia ou corrompia a outra (2008, p. 183).

Neste momento a onisciência do narrador revela os pensamentos de D. Severina que, concomitante, o mesmo ser que narra, revela os sonhos do jovem Inácio num tom filosófico de advertências e insinuações de que o rapazola naquele exato momento sonhava com a dama de seus desejos. O trecho abaixo confirma essa assertiva:

Que não possamos ver os sonhos uns dos outros! D. Severina, ter-se-ia visto a si mesma na imaginação do rapaz, ter-se-ia visto diante da rede, risonha e parada; depois inclinar-se, pegar-lhe as mãos, levá-las ao peito, cruzando ali os braços, os famosos braços (2008, p. 183-184).

A hipótese do narrador está embasada numa suposição. A prerrogativa atribuída ao sonho pode ser entendida através do pensamento de Octávio Paz:

O que acontece no sonho e no encontro erótico? Tanto nos sonhos como no ato sexual abraçamos fantasmas. Nosso parceiro tem corpo, rosto e nome, mas sua realidade, precisamente no momento mais intenso do abraço, dispersa-se em uma cascata de sensações que, por sua vez, dissipam-se (PAZ, 1984, p. 07 - 08).

A trecho citado discute a inter-relação entre o sonho e o erotismo. Se considerarmos o beijo de Severina, pelas circunstâncias, no mínimo licenciosa, pode-se apreender que o

pensamento de Paz contribui para entendermos porque Inácio acha que o beijo não aconteceu no viés da realidade. O jovem Inácio ao ter consciência de que estava sonolento ou sonhando, anula a verdade dos fatos, que por extensão, se dissipa juntamente com o sonho. Enquanto, no conto, o narrador descreve D. Severina, como uma personagem conturbada diante da paixão do garoto, conseqüentemente, não resiste e se deixa levar pelo ardor de ser desejada.

A voz que narra relata por meio do garoto que viveu tal momento, uma das cenas mais intrigantes do conto: “E tornando, inclinava-se, pegava-lhe outra vez das mãos e cruzava ao peito os braços, até que, inclinando-se, ainda mais muito mais, abrochou os lábios e deixou-lhe um beijo na boca” (2008, p. 184). O clima passional tem seu desfecho quando D. Severina, num descontrole emocional, aproxima-se de Inácio enquanto este cochila. Ocorre aí o beijo, pressuposto como real para D. Severina e, apenas, a sensação do beijo para Inácio. Nesse ínterim, pode-se observar que a senhora Borges é vencida pela tentação do desejo. Ademais, “A tentação é o desejo de enfraquecer e gastar as reservas disponíveis no limite próximo à perda do controle de si” (BATAILLE, 1987, p. 224). O autocontrole é vencido quando Inácio e D. Severina se beijam. Assim, os sentimentos são recíprocos, os movimentos da imaginação e do sonho se ligam aos movimentos dos órgãos sensoriais e táteis.

O erotismo em conluio ao jogo da sedução emerge através do sentimento de atração erótica. As palavras das personagens envolvidas são “ocultadas” de uma forma perturbadora. As vozes das personagens são abafadas enquanto sons e diálogos no que se refere a uma possível conjunção amorosa. Não há palavras pronunciadas para nomear os movimentos do corpo no sucessivo deslocamento de D. Severina que, excepcionalmente, é descrita pelo narrador como audaciosa, medrosa e dissimulada. Esses adjetivos estão ajustados na versão do narrador que descreve Severina fugindo apressada logo que concretiza seus impulsos lascivos. As advertências de controle dentro dos meandros do comportamento social aceitável admitem para si o descontrole. Então, quando os desejos não podem mais ser contidos, por poucos segundos, há, na narração, uma consumação dos desejos que, satisfeitos, mediante um beijo apressado, retomam ao controle emocional de antes. Observamos o trecho: “[...] as mesmas bocas uniram-se na imaginação e fora dela. A diferença é que a visão não recuou, e a pessoa real tão depressa cumprira o gesto, como fugiu até à porta, vexada e medrosa (2008, p. 184). É evidente, neste trecho, que D. Severina altera as circunstâncias, pois usa o desejo para vencer o desejo. A atitude drástica

era a de satisfação momentânea, avançar e depois recuar. O real e o imaginário inseridos no jogo da enunciação implicam afirmações desacreditadas pelo discurso do narrador que descreve uma cena sensual, comprometedora, conferido às dúvidas, análogas ao fator onírico, para em seguida, de forma objetiva, afirmar que as ações também ocorrem no viés da realidade.

A dúvida entre sonhar ou estar acordado é durante muito tempo algo não concreto na alma de Inácio. De repente, a voz que narra afirma que tudo foi real. Essa transposição de imagens enunciativas que se negam e se afirmam pode ser entendida através do pensamento de Nietzsche sobre os instintos impulsivos no contexto da arte, pois quando os dois instintos: Apolíneo e Dionisíaco se encontram e se juntam gera uma obra superior. O estonteamento do sentimento da paixão é distinto da embriaguez fisiológica. Para Nietzsche: “Foi no sonho que, na expressão de Lucrecio, pela primeira vez se manifestaram as esplêndidas imagens dos deuses às almas dos homens; foi no sonho que o grande escultor percebeu as proporções divinas das criaturas sobre-humanas” (2004, p. 20). Dessa assertiva, podemos conjecturar que também com Inácio a intensidade do beijo lhe parece o resultado da sua própria fixação pelos braços de D. Severina. Porém, a ideia do sonho deixa apenas uma verdade aparente, mas confusa, considerando que o beijo ocorreu de forma fugidia em que a sombra de Severina é percebida, porém não excede os limites imaginários de seus sonhos. Então, o fato ocorrido permanece para o moço como: “[...] a consciência profunda da natureza reparadora e salutar do sono e do sonho” (NIETZSCHE, 2004, p. 22).

O ato do beijo, no ponto de vista da realidade, obedece ao encadeamento espaço-temporal: a observação, o aproximar, o contato tátil, o afastar. Leonardo Polo, numa perspectiva Kantiana, no livro: **A crítica Kantiana do conhecimento** (2007), ressalta que espaço e tempo estão distintamente modulados segundo cada um dos sentidos. Observamos nas antíteses do texto:

E mirou-os 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 ideias corrigia ou corrompia a outra” (2008, p. 183).

Neste trecho e, em outros seguintes, os sentidos da visão estão profundamente ligados ao espaço visual e à imaginação. “O espaço visual tem o sentido do aberto, da perspectiva da profundidade” (POLO, 2007, p. 43). Em analogia ao que aponta Polo,

observa-se que há, em outro fragmento de “Uns Braços”, uma sequência em que o espaço, no sentido sonoro, surge através do pensamento flagrado subjetivamente no oculto, ou seja, no interno da imaginação de Inácio:

Que não possamos ver os sonhos uns dos outros! D. Severina ter-se-ia visto a si mesma na imaginação do rapaz, ter-se-ia visto diante da rede, risonha e parada; depois inclinar-se, pegar-lhe as mãos, levá-las ao peito, cruzando ali os braços, os famosos braços. Inácio namorado deles, ainda assim ouvia as palavras dela, que eram lindas, cálidas e principalmente novas, – ou pelo menos, pertenciam a algum idioma que ele não conhecia, posto que o entendesse. Duas, três e quatro vezes a figura esvaia-se, para tornar logo, vindo do mar ou de outra parte, entre gaivotas, ou atravessando o corredor com toda graça robusta de que era capaz (2008, p. 183-184).

Neste trecho, os sentidos visuais e sonoros se entrelaçam. A imaginação romântica descrita se concretiza através do onírico. A face romantizada da cena destacada emerge das entranhas de Inácio e mesmo sendo possibilidades subjetivas, o narrador, através de sua onisciência, revela-a ao leitor e não a D. Severina que seria a maior interessada. Polo, ao interpretar o pensamento Kantiano, destaca:

O espaço sonoro, ou a objetivação do espaço, implica o intermediário. Quando se ouve algo se estima a distância de que se ouve; mas este estimar a distância do que se ouviu não é visual. Para o ouvido, o que soa é uma fonte oculta (2007, p. 43-44).

Logo depois da efetivação do sentido visual e sonoro, o narrador acrescenta no espaço o envolvimento tátil. “E tornando, inclinava-se, pegava-lhe outra vez das mãos e cruzava ao peito os braços, até que, inclinando-se, ainda mais, abrochou os lábios e deixou-lhe um beijo na boca” (2008, p. 184). É através da cena do beijo que se caracteriza a espacialidade tátil pela qual Kant também define o atrelamento momentâneo entre a percepção de dureza e espacialidade. “No tato, a extensão se aproxima de um espaço abarcante e fechado. E isso porque o espaço no tato é por contato – conheço-o percorrendo-o – e na visão e por intermediação transparente” (POLO, 2007, p. 43). Neste sentido, o espaço se fecha para os amantes e, por isso, D. Severina logo que beija Inácio foge mortificada e com medo, considerando que a sensação tátil é suscetível de término, porém a permanência da visão continua quando não há mais o “beijo”. Então, o olhar protagoniza na imaginação através de uma sequência lógica distinta do ato onírico, que vai

desde a observação, contato e fuga. Mesmo cessando o contato físico, o visual gravado na memória permanece inalterável.

O processo de sedução que combina o antes e o depois do beijo são perturbadores. O beijo se deu num domingo, acontecimento que se tornou especial por se tratar de um dia diferente dos outros. “Não era só um momento cristão, era um imenso domingo universal” (2008, p. 182). Ao falar desse dia cristão, o narrador refere-se ao costumeiro dia em que a maioria das famílias se juntam para irem à igreja praticarem orações e cultos de ação de graças. Também descansam das atividades cotidianas que ocorrem de segunda a sábado. No entanto, naquele domingo, Inácio pratica sua habitual leitura, vem o sono e adormece; enquanto que D. Severina aproveita-se do momento para beijá-lo. A partir desse dia, ela afasta-se do garoto e cobre os braços com um xale. Numa perspectiva semiótica, o xale funciona como um elemento reparador que desfaz as aparências, considerando que sob o domínio de D. Severina institui dois pólos: a estratégia de sedução, ou seja, ao manter os braços nus ela dá vazão ao instinto sedutor enquanto que quando os mantém cobertos configura o domínio das aparências, no entanto, através dessa ação permanece seduzindo por meio do gesto indivisível gesto da feminilidade, agora, não revelada. Mesmo diante do adorno que cobre os braços da Senhora Borges e sem ter certeza de que o beijo ocorreu de verdade, Inácio, acredita ter tido um sonho. A voz que narra, mediante à consciência de outras experiências vividas, assegura que a sensação que o jovem teve, naquele domingo, não se compara a nenhuma outra que viesse a ter através dos amores que possivelmente tivera no decorrer dos anos.

É possível concluir que a certeza do beijo mudaria a concepção daquele domingo especial. Se Inácio estivesse acordado e concretizasse a veracidade daquele beijo, provavelmente, o encanto daquele dia marcante teria se esvaído. O inatingível só é significativo pelo grau de utopia em que prevalece a ideia do incomum, o não realizável. Disto apreende-se que em “Uns Braços”, o autor opta, na narrativa, pela imprecisão, recurso possível que o torna um tanto criativo ao introduzir a falaciosa ilusão de um sonho pela realização dos desejos incautos.

É perceptível, no conto em leitura, o limite que transcende realidade e fantasia em que o Machado de Assis contista usa para apontar, desmascarar e pensar as atitudes humanas nas suas internas configurações. Neste caso, para enunciar o conflito apóia-se no contexto familiar: marido (o solicitador Borges) e esposa (D. Severina) e, habilmente, o autor insere num contexto padrão familiar, aparentemente estável, um jovem adolescente,

(Inácio) que propositalmente é o elemento desencadeador que promove a alteração da harmonia instaurada. A presença do garoto, por conseguinte, coloca em xeque a união consolidada de um casal típico para os padrões da época. Fator que explica o comportamento machista do narrador, mediante a forma discursiva, generalizada, pela qual atribui à mulher a simples natureza de armar e enganar. A voz que narra pretende fazer com que o leitor desconfie de D. Severina que poderia ter cortado ou tirado de propósito as mangas de seus vestidos, de repente, não com a intenção de seduzir Inácio, mas por uma questão de vaidade. A lógica nos leva a ponderar que seria pouco provável que as mangas em um vestido sejam as primeiras a se gastarem. Esse discurso nos parece mais uma das tiradas irônicas do narrador machadiano.

A possibilidade de D. Severina ter incentivado o marido a mandar Inácio embora se justifica se levarmos em conta que a permanência do garoto na casa após o beijo, caso fosse descoberta, poderia comprometê-la e, conseqüentemente, proporcionar transtornos no seu relacionamento com Borges. Também, fica evidente no texto que não era o garoto que significava risco naquela casa, pois D. Severina agora era uma ameaça para si própria. Que garantia ela tinha de que não teria uma recaída, caso fosse arrastada pelo mesmo surto de paixão? Então, apesar dos arroubos sensuais tudo teria que permanecer como era até então, porque as personagens tinham plena consciência do lugar que ocupavam na escala social vigente. A constância de Inácio no mesmo ambiente o colocaria em uma situação desconfortável.

Retomando nossa discussão acerca da pressuposição do sonho referimo-nos ao pensamento de Bachelard quando ressalta que os sonhos não nos pertencem. O narrador machadiano inutiliza a certeza de Inácio através da obscuridade metafórica do sonho e o transforma em um símbolo fálico dos fatos. O que acontece nos sonhos, no que diz respeito à temporalidade, não caracteriza o passado, nem o presente e, conseqüentemente, não promove o futuro.

No Nada ou na Água estão os sonhos sem história, sonhos que só poderiam iluminar-se numa perspectiva de aniquilamento. Segue-se, pois, que em tais sonhos o sonhador nunca encontrará uma garantia de sua existência. Esses sonhos noturnos, esses sonhos de extrema noite, não podem ser experiências onde se formula um cogito. O sujeito perde neles o seu ser em sonhos sem sujeito (BACHELARD, 1988, p. 141).

O filósofo, nesta ressalva, nos leva a pressupor que o conto “Uns Braços” tem seu desfecho pendente por conta da artimanha onírica concebida pelo narrador machadiano, de forma estratégica, na alma do sonhador (Inácio) proporcionando, ao mesmo tempo, uma “tese” e uma “antítese”, pois mesmo que o narrador afirme a realidade do beijo, a ilogicidade do trecho narrativo nega a veracidade dos fatos. “Sonho” ou “devaneio”? Ambas as possibilidades implicam falta de racionalidade. Tanto os acessos dos devaneios quanto dos sonhos implicam asfixiamento que confundem o psiquismo. Há uma sequência de eventos implicados na cena do beijo entre Inácio e Severina, pois o devaneio torna-se sonolência, pelo fato de o moço adormecer e sonhar. Há uma continuidade do devaneio até o provável sonho. Resta saber se Inácio realmente reclama a incerteza desse envolvimento erótico como demanda a voz que narra? “Sonhar os devaneios e pensar os pensamentos, eis, não há dúvida, duas disciplinas difíceis de equilibrar” (BACHELARD, 1998, p. 169).

O filósofo Leandro Konder, ao analisar a proposição do sonho em Walter Benjamin, assinala que o sonho pode ser revelador. A conclusão, no entanto, seria a de que o sonho deveria ser concretizado logo que ocorresse o despertar. No caso do conto “Uns Braços” as certezas permaneceram na esfera do sonho. “A compreensão do sonho exigia que o sujeito saísse dele, mas não se afastasse demais, a ponto de esquecê-lo” (KONDER, 1999, p. 93). O despertar em Inácio não se constituiu numa zona privilegiada, pois o sonho ainda prevalece e, no entanto, continuava próximo, mesmo que a narrativa compreenda uma longa passagem de tempo. Assim, qualquer conclusão que busque, neste caso, extrair uma interpretação objetiva, se perderá em seguida, assim que forem retomadas às experiências propriamente ditas. Inácio, ao acordar, sofre as consequências do estado de vigília.

O “despertar” é uma vigorosa experiência dialética: ele cria condições para que a razão - astuciosamente - se renove e amplie seus horizontes. “O novo método dialético” na história se apresenta como a arte de compreender o presente como o mundo no despertar, um mundo ao qual se liga, verdadeiramente, esse sonho que nos chamamos de passado. Benjamin chegou a especular se o “despertar” não seria uma “síntese” entre o sonho (tese) e o estar acordado (antítese) (KONDER, 1999, p. 94, aspas do autor).

Diante do pensamento de Konder apreendemos que no desfecho do conto “Uns Braços” há uma presentificação do sonho que confirma a tese da dúvida, pelo fato de o sonho, de repente, ter ocorrido na realidade. O que seria uma antítese que conforme

pensamento de Benjamin, o despertar de Inácio seria, então, a síntese do passado. O despertar, nesse caso, pode ser avaliado como a metáfora da descoberta, ou seja, das novas experiências que advém do narrador. Essa fusão do espaço onírico com o real coloca em choque o inconsciente (sonho) e o consciente (acordado):

Aqui o sonho coincidiu com a realidade, e as mesmas bocas uniram-se na imaginação e fora dela. A diferença é que a visão não recuou, e a pessoa real tão depressa cumprira o gesto, como fugiu até à porta, vexada e medrosa. Dalí passou à sala da frente, aturdida do que fizera, sem olhar fixamente para nada. Afiava o ouvido, até o fim do corredor, a ver se escutava algum rumor que lhe dissesse que ele acordara, e só depois de muito tempo é que o medo foi passando (2008, p. 184, grifos nosso).

Há que ponderarmos que a verdade pode ser encontrada no meio termo, na linha tênue da junção das duas verdades que ocorrem dentro e fora do ficcional. No entanto, é nesse vazio, nessa ausência de uma certeza absoluta que o desejo consumado na evocação do sonho é revogado ao acordar. A questão das certezas ao mesmo tempo que se afirmam se desfazem. O espaço de refração entre dormir, sonhar e estar acordado em estágio de sonolência mantém a ambiguidade que configura a célula dramática do conto, na qual a imaginação inter-relacionada ao onírico promove relações abstratas. Esses elementos, na verdade, encerram o conto dentro das restrições que a natureza do sonho lhe impõe sob a máxima freudiana: “um sonho é também uma *projeção*, uma exteriorização de um processo interior” (FREUD, 2010, p. 115, grifo do autor).

O fenômeno onírico e os estados reais abordados no desfecho do conto “Uns Braços” representa o encadeamento dos estados afetivos de enamoramento silencioso que resultam no desnudamento das pretensões desejosas entre Inácio e D. Severina. A realização do beijo enquanto Inácio dorme e, por outro lado, Severina encontra-se acordada são situações duplas que refratam a duas vertentes de seres opostos. Assim, concluímos que a hipótese do sonho permaneceu em Inácio, enquanto jovem, considerando que na fase da puberdade ainda não alcançou o domínio do “*eu*”. Enquanto que o Inácio adulto, por conta da maturidade, consegue desvincular-se da ideia delirante e a censura da consciência de que a satisfação libidinosa não se efetivaria. Nesse caso, cria um mecanismo discursivo, mesmo que ambíguo, que o ajudasse a distinguir a percepção oriunda dos desejos para uma real satisfação que implica o desejo de outrem, no caso de D. Severina.

Assim, de forma excepcional, a voz que narra lança-se em enunciados que promovem as percepções sensoriais verbais e gestuais pelas quais pondera com veemente certeza o ato do beijo como reconhecidamente real em detrimento da ambiguidade instaurada. A perspectiva do sonho perde sua consciência sob o domínio da censura do *eu* adulto que anula a proposição do onírico. A censura à objetividade do sonho surge para designar o lado das tendências repressoras que dominam o ideal do *Eu* (Inácio adulto) e nas exteriorizações dinâmicas da consciência que nulifica o sonho.

3.3 Espaço e tempo: a instância narrativa, a linguagem simbólica/metafórica

“Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos [...]” (2008, p. 199). O enunciado que inaugura o conto “Missa do Galo”, advindo do advérbio de negação, não se deixa interpretar de forma efetiva, ou seja, o termo negativo interfere numa pretensa e exata compreensão dos fatos. O aforismo machadiano acerca da história que será contada, a princípio, anuncia que os acontecimentos narrados serão um tanto quanto ambíguos. O falseamento em conjunto com as proposições, sobre o teor erótico, no conto, está implicado no jogo de sedução que surge pelo viés das vozes narrativas análogas ao contexto temporal. As vozes, no texto, são circunstanciadas através da duplicidade do *eu* narrante e do *eu* narrado que envolve Nogueira, personagem principal do conto. Os tempos passado e presente são distintos nas descrições de quem conta. Assim, os princípios essenciais da análise interna das narrativas estão dispostos, em “Missa do Galo”, de forma a permitir que à instância narrativa possa eleger, como significante, a presença oscilante do narrador diante dos possíveis fatos que conta. As categorias das vozes narrativas que o narrador apresenta em conjunto às suas consciências temporais são relativas aos sujeitos narrados, tanto do Nogueira jovem, (no passado), quanto do Nogueira adulto, (no presente). Essa dualidade corrobora para os aspectos incongruentes na dialética do texto.

Os pressupostos genettianos, que correlacionamos a análise ao conto, são apreendidos sob a subjetividade dos enunciados e de suas instâncias análogas à enunciação, pois consideramos que é no plano da enunciação que Nogueira titubeia, através da consciência, ou seja, do seu ponto de vista sobre o jogo de sedução em que foi envolvido. Esse conjunto de relações que envolvem um texto é fator primordial na análise de “Missa do Galo”:

Uma situação narrativa, como qualquer outra, é um conjunto complexo no qual a análise, ou simplesmente a descrição, só pode distinguir retalhando-o um tecido de relações estreitas entre o acto narrativo, os seus protagonistas, as suas determinações espaço-temporais, a sua relação com as outras situações narrativas implicadas na mesma narrativa, etc. (s/d, p. 214).

Conforme a citação, pode-se destacar que o conto “Missa do Galo” é composto por elementos que se definem mediante as relações entre o narrador e suas vozes coligadas à categoria do tempo, pessoa, espaço e a história contada.

A conversação é exposta, minuciosamente, através do excessivo interesse de quem narra. Apesar de as lembranças serem truncadas nada escapa ao narrador, pois o texto e o espaço que o compõe são preenchidos pelo poder da imaginação memorialística conjugada aos signos verbais (diálogos de vozes) e não-verbais (gestos e movimentos). O narrador-personagem, através da própria voz narrante, se faz presença intensa. O texto apresenta, no plano simbólico, alguns elementos cuja conduta social é flagrada de forma recorrente, por isso as metáforas se exibem através dos vocábulos e dos gestos apresentados mediante sensações do narrador.

O espaço da conversação protagonizada por Nogueira e D. Conceição é similar à uma cena teatral em que a representação cênica dos acontecimentos narrados faz jus à simbologia de cada palavra. Um exemplo que acentua, o que ressaltamos como metafórico, é o termo “teatro” que simbolicamente alude a múltiplas proposições. “Mais tarde é que eu soube que o teatro era um eufemismo em ação” (2008, p. 200).

O caso narrado envolve um elevado índice de erotismo, em conjunto a um suposto jogo de sedução, que se deu quando o jovem Nogueira, aos dezessete anos, encontrava-se agregado na casa do escrivão Meneses com o objetivo de fazer os estudos preparatórios, (seria hoje, uma espécie de preparação para o vestibular). Meneses vivia com Conceição, uma meiga senhora que o narrador considera “uma santa”, esposa traída que aceitava com resignação a infidelidade do seu cônjuge. Era noite de Natal do ano de 1861 ou 1862 e Nogueira combinou com um amigo que iria à missa do galo na Corte.

Conforme Dirce Cortes Riedel, no livro **O tempo e metáfora em Machado de Assis** (2008), as formas simbólicas, na obra machadiana, surgem como produto da carnavalização da linguagem. “Transgressão de interditos combinatórios” (2008, p. 27). Assim, no conto “Missa do Galo”, desde as primeiras linhas, a transgressão isotópica e a linguagem figurada se faz presente; basta lembrar que na casa todos sabiam do adultério

declarado de Meneses. Assim, ao dizer que ia ao teatro, Nogueira por sua ingenuidade propõe ao dono da casa que gostaria também de ir. A sogra e as escravas riram com desdém da inocência do rapaz. Neste momento da narrativa, o narrador adulto admite a sua inexperiência, quando jovem, aos códigos sociais masculinos do século XIX. No plano da linguagem, o jovem Nogueira lê/vê o mundo pelo referencial denotativo, sem malícias, enquanto que as demais pessoas se comunicam no plano conotativo. Essa fresta linguística abre uma oposição entre a ingenuidade e a esperteza que por sua vez gera ironia. A metáfora que se forma através do termo teatro remete à representação envolta nas perspectivas das aparências implicadas no argumento machadiano “Ser” *versus* “Parecer” de retórica recorrente acerca da vida social familiar e sua real feição caricata.

Conforme Cherubim: “[...] a metáfora é de natureza tão genérica que é tida como o princípio onipresente da linguagem” (1989, p. 4). Nesse sentido, sendo a metáfora a substituição da significação natural das palavras, por outras, em virtude da sua relação de semelhança subentendida. Dessa compreensão, podemos apreender que, no conto em análise, predominam as metáforas sinestésicas que invocam os sentidos muito aguçados na trama como alguns dos muitos exemplos: “Sendo magra tinha um ar de visão romântica” (2008, p. 201); “Tal foi o calor da minha palavra [...]” (2008, p. 202); “As veias eram tão azuis que apesar da pouca claridade, podia contá-las do meu lugar” (2008, p. 203); conforme trecho, é nas metáforas e nas antíteses que o narrador transforma experiências abstratas em atividades concretas como: “Chamavam-lhe ‘a santa’ e fazia jus ao título” (2008, p. 200) e “penso que cheguei a abrir a boca, mas logo a fechei para ouvir o que ela contava [...]” (2008, p. 206). A linguagem figurada flagrada no conto “Missa do Galo” está estruturada como referencial (conotativo) por isso, subjetivo. Assim, quando organizada de forma explícita pelo narrador-personagem, condicionado na vida adulta, à essa forma, equivale ao plano conotativo pelo qual os sentidos são ampliados e perdem a objetividade e, conseqüentemente, se tornam vagos.

O narrador, no momento que conta os fatos, oscila em cumplicidade com sua jovial inocência, apossa-se dos elementos figurados para, na condição de adulto, dar sentidos supostamente objetivos, porém se compromete e se deixa flagrar na subjetividade. Como já observamos, um exemplo dessa linguagem (conotativa) é a palavra “teatro” (2008, p. 1999), representante fidedigna do simulacro cênico, cujo desvendamento requer a assimilação fiel da história contada. Disto podemos entrever que as vozes que narram, para instituírem de forma reflexiva, se lançam numa linguagem figurada que promove uma

dupla analogia, ou seja, tanto conotativa quanto denotativa. Lembrando que, mesmo no plano conotativo, a palavra “teatro” pauta pela representação, no entanto, ao ser lida sob a égide denotativa apreendem múltiplas simbologias no contexto da história narrada.

Sob a forma singular que o conto é narrado, podemos observar que o estatuto do narrador, conforme assinala Juracy Assmann Saraiva:

A auto-referencialidade implícita, o narrador coloca em jogo o dualismo da linguagem, fazendo do segmento referencial ou reflexivo o depositário de um sentido primeiro, literal e óbvio que, por sua vez, tem um sentido segundo e figurado (1993, p. 123, grifos da autora).

Com base na citação, é certo que a postura dúbia do narrador contribui para que o clima de expectativas instaurado não se resolva. Neste mesmo ponto de vista, Nádya Batella Gotlib também define o narrador machadiano, no que compete ao seu comprometimento, próprio de sua forma de narrar, mais ou menos execrável, mais ou menos justificáveis, ou seja, não há um posicionamento convincente, por conta da sua conduta duvidosa, que nunca será revelada nos seus recônditos mistérios e intentos. “Os contos de Machado exprimem astutas apreensões da índole humana, das mais atroztes às mais benevolentes, porém nunca simples” (GOTLIB, 2004, p. 77).

Também Sousa assinala que, além da interação dialética do narrador, o sentido figurado na composição de Machado de Assis ocorre coligado a perspectiva dual da conjuntura cênica do ator/narrador diante dos fatos narrados:

Como ator, irrompe no palco da representação dramática. Singularizado como mediador que se põe ironicamente em ação como dramaturgo que não se mantém nos bastidores e como ator que submete a atuação dos personagens a uma crítica corrosiva, o mediador ou narrador machadiano assume o estatuto metateatral de quem se representa em tudo que se apresenta. O aparecimento ostensivo do mediador crítico à cena dramática transforma o narrador machadiano no personagem [...] (2006, p. 76).

O comprometimento do narrador machadiano surge mediante o expressar diretivo no espaço contextual em que se encontram as personagens. A narrativa de “Missa do Galo, como um todo, pressupõe a encenação. Deste aspecto, o texto comporta uma representação dramática implicada ideologicamente na metassignificação, permitindo assim, sua recontextualização e ressignificação.

Na perspectiva cênica, pode-se observar que todos foram dormir cedo e o rapaz permaneceu na sala aguardando a proximidade da meia-noite quando, de repente, Conceição entra no ambiente vestindo um roupão branco pelo qual Nogueira deixa-se enlevar por uma imagem nova. Para Bachelard, em **A poética do espaço**, “Ao recebermos uma imagem poética nova, sentimos seu valor de intersubjetividade. Sabemos que a repetiremos para comunicar nosso entusiasmo” (1993, p. 8). Assim, naquele momento Nogueira, ao deparar-se com aquela figura fantasmagórica, vinda do corredor, apresenta indícios da transformação dialética de Conceição em detrimento da forma que ele a via até então. Naquele cenário propício inicia-se o interstício erótico e Conceição passa a aparentar, ao jovem estudante, um ar de visão romântica comparando-a ao livro de aventuras que lia. É interessante observar que Nogueira lia **Os Três Mosqueteiros** [1844], mas abdica-se da leitura diante da presença da senhora Meneses. Ambos conversam sobre leituras, missa do galo na roça. E, durante os diálogos, supostamente ocorre um possível jogo de sedução.

No plano metalinguístico, o narrador-personagem ficcional, Nogueira, e a personagem Conceição também constituída pelo plano ficcional do texto são também leitores reais porque liam no contexto da história narrada. O moço lia romances de aventuras que implicam a ideia do herói: forte, valente, o oposto da princesa. Nogueira com dezessete anos, vivia a estudar preparatórios, tranquilo naquela casa assobradada na rua do senado, tinha poucos amigos, gostava de ler, apesar do pouco tempo. Naquela noite o rapaz lia o romance de aventuras. Mas na conversa que teve com D. Conceição revelara que havia comprado e lido o romance **A Moreninha** [1844], de Joaquim Manoel de Macedo, e uma lista de outros mais publicados naquela época. Machado de Assis, consciente do seu público leitor, usa essas vertentes literárias que ganhara gosto do público, considerando que os textos literários históricos, por vezes, apropriam-se da realidade, envolvendo o leitor, de forma que se reconheça na trama. Isto resulta num dimensionamento ainda maior do papel do escritor na transmissão da cultura. Seixas estabelece que:

Suponho ser possível traçar relações entre a percepção que Machado de Assis tinha do seu público, expressa na produção crítica, na correspondência e, em certa medida, na crônica, e a relação entre os narradores e as figurações do leitor nos romances (2004, p. 27).

Conforme o crítico, as mudanças de percepção e expectativas do autor Machado de Assis implicaria na forma como os narradores conduzem a narrativa diante dos seus interlocutores. Diante da conjuntura do narrador-personagem, Nogueira, e da personagem Conceição estarem inseridos no plano ficcional do texto há que ponderar, além da informação contextual e histórica, a perspectiva de se deixarem influenciar por tais leituras. Ambos são leitores reais porque liam no contexto da história narrada. Basta considerar que o moço lia romances de aventuras que implicavam a ideia do herói: forte, valente que salva a princesa ou é escolhido por ela pela sua valentia. Nogueira com dezessete anos, vivia a estudar preparatórios, tranquilo naquela casa assobradada na rua do senado, tinha poucos amigos, gostava de ler, apesar do pouco tempo. O que realmente o autor queria apresentar ao incluir um romance histórico e outro romântico? Em relação ao romance **A Moreninha** [1844], que a personagem Conceição lia, salientamos o que dissemos, anteriormente, que Machado de Assis preocupava-se com o público leitor. O autor, provavelmente, reconhecia que no advento do Romantismo, no Brasil, e com o crescente desenvolvimento de alguns núcleos urbanos, o público jovem ganhava interesse pela Literatura. Então, era do agrado desse público leitor, o acesso aos romances que tivessem, em seu núcleo, uma história sentimental com algum suspense e, quase sempre, com final feliz.

Conforme Seixas:

Os primeiros romances brasileiros – de Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar e do **primeiro** Machado de Assis – são de fato povoados por mulheres e estudantes, personagens com os quais o público leitor de então, em sua maioria composto destes extratos, tinha possibilidade de se identificar (2008, p. 48, grifo nosso)

Atemo-nos também ao fato que Nogueira lia uma tradução de **Os Três Mosqueteiros** [1844], publicada n'O jornal do comércio. A veracidade da trama ganha mais autenticidade, considerando que o leitor, provavelmente, conseguiu fazer a correlação, pois possivelmente reconhece, ao menos pelo título, o que realmente se tratava a leitura do moço. O romance histórico que Nogueira lia apresenta uma particularidade, considerando que os três mosqueteiros que eram quatro ao ser incorporado o jovem d'Artagnan. O romance histórico, então, inflamava a imaginação dos leitores com suas aventuras de capa e espada, com amores incontáveis, escapadelas audaciosas e duelos empolgantes.

Nesse ambiente/cenário propício à sedução, se dá o encontro, sob a presunção de ter sido premeditado por Conceição, lembrando que quem sugere essa hipótese é o narrador adulto em consonância com a memória de um tempo e de um evento remoto ocorrido ao Nogueira jovem. O “olhar” saudosista começa a ganhar a dimensão que a presença de Conceição implicava naquela hora da noite. Bachelard ao ponderar sobre a perspectiva isotópica das imagens assinala que: [...] a nostalgia da juventude, que seria vulgar, mas a nostalgia das expressões da juventude. Oferece-nos imagens como deveríamos associá-las no *impulso inicial* da juventude (1993, p. 50, grifo nosso). Baseados no que infere o filósofo, entendemos que o jovem Nogueira, por simplicidade e inexperiência, ou talvez, malícia, tenta captar e entender exatamente as intenções da pacífica, mas traída Conceição. Já que aos olhos do jovem, a forma como ela se vestia, os gestos, as atitudes, o andar e as frases, pretensamente ambíguas, lhes permitem acreditar que estava disposta a seduzi-lo.

Mediante ao momento de completa sedução, Conceição cresce olhos de Nogueira. “Não estando abotoadas, as mangas, caíram naturalmente, e eu vi-lhe metade dos braços, muito claros, e menos magros do que se poderiam supor” (2008, p. 203). Novamente, no conto, os braços entram em cena. Esse fetiche por tal parte do corpo da mulher se faz presente em vários textos machadianos, sem no momento considerarmos os seus romances. Basta retrocedermos ao conto “Uns Braços” e relembrarmos o fascínio do jovem Inácio seduzido pelos braços de D. Severina. O estado erótico instaurado é resultante do ambiente e clima propícios, ao agenciamento da proximidade entre Nogueira e Conceição a ponto de ele descrever com detalhes a cor e a quantidade de veias de seus braços. “Naquele momento, porém, a impressão que tive foi grande. As veias eram tão azuis, que apesar da pouca claridade, podia contá-las do meu lugar” (2008, p. 203). O clima de envolvimento erótico, no momento da conversação, era tão forte que ambas as personagens confundem um lugar social de conversas amenas e cotidianas e migram para o espaço simbólico de forma que metaforizam a sala em quarto. Isso ocorre uma vez que a proximidade e a sedução erótica que as envolviam não se adequava àquele lugar.

Bachelard alude:

A consciência de estar em paz no seu canto propaga, por assim dizer, uma imobilidade. A imobilidade irradia-se. Um quarto imaginário se constrói ao redor do nosso corpo que acreditamos estar bem escondido quando nos refugiamos num canto (1993, p. 146).

Ambos se deixaram levar pelo eventual clima de sedução e, assim, não atinaram que esse evento erótico era apropriado para outro canto e idealizaram, mesmo que inconsciente, o quarto na sala. “A intimidade do quarto torna-se a nossa intimidade” (BACHELARD, 1993, p. 228). A descrição detalhada do cenário demonstra que há um silêncio aterrador na casa. “Sentei-me à mesa que havia no centro da sala, e à luz de um candeeiro de querosene, enquanto **a casa dormia**, trepei ainda uma vez ao cavalo magro de D’Artagnan e fui-me às aventuras” (2008, p. 200, grifos nosso). Além da personificação da casa, Nogueira confessa estar inebriado pelo clima de aventuras. Nisto, envolto nas contradições, o narrador relembra e retoma o que necessariamente não sabe com veemência. Por isso, se contradiz diante daquilo que afirma e, ao mesmo tempo desmente, pois se encontra incriminado na cena e só consegue reconstituir as supostas impressões daquela noite remota através da busca pelo tempo perdido, isto, avaliando que: “Há impressões dessa noite, que me parecem truncadas ou confusas” (2008, p. 206). O enunciado confirma a negação inferida no início do conto.

A busca do tempo perdido, como busca da verdade, deixa o narrador perplexo: são impressões “truncadas ou confusas”. O que faz Nogueira “contradizer-se” e “atrapalhar-se” é a memória das sensações, aquela que intervém somente em função dos signos que a solicitam (RIEDEL, 2008, p. 74).

Conforme citação, a busca de Nogueira por algo perdido no tempo é, de alguma forma, algo excepcional e efêmero. A contradição que envolve o *eu* que narra torna legítima a composição ilógica de tudo aquilo que se conta. Conceição é a metáfora de uma santidade que nos leva a pensar que o narrador pode estar realmente a insinuar algo concreto principalmente quando diz que Conceição era “a santa” (2008, p. 200). Ao considerar este aspecto metafórico, o leitor encontra-se entre dois dramas: se concorda ou não com o que o personagem-narrador sugere mediante o jogo com a linguagem organizado pela sua consciência; e, se tal suposição tem algum fundo de verdade. Conceição, a santa adjetivada por quem narra, é apreçada durante toda a narrativa pela possível intenção de seduzi-lo. A contradição é ainda maior quando o narrador aposta assentar-se na autenticidade do que narra, mediante outra comparação figurada: “Em verdade, era um temperamento moderado, sem extremos, nem grandes lágrimas, nem grandes risos” (2008, p. 200). O tempo todo, a construção da narrativa se estabelece como metáfora que afirma e, ao mesmo tempo, interroga o caráter figurativo do próprio discurso.

O narrador munido do recurso de rememorar as lembranças voluntárias, despista, mascarando-as. Essa eventual figura de linguagem polarizada em antíteses, reafirma, através de uma voz irônica e ambígua, a incongruência do relato.

A narrativa assenta-se nas contradições, a exemplo do trecho: “No capítulo de que trato, dava para maometana; aceitaria um harém com as palavras salvas” (2008, p. 209). Essa afirmativa do narrador, considerando a comparação a uma mulher maometana; uma seguidora da doutrina pregada pelo profeta Maomé, o islamismo, na qual as mulheres têm direitos limitados e os homens podem ser poligâmicos. Por conseguinte, se considerarmos sua sujeição diante da insubordinação do marido Meneses, a afirmativa pode ser aceitável, mas não resolve a ambiguidade instalada no texto, principalmente porque na narração há uma série de outras afirmações, que sobrepõem no texto, antíteses por antíteses. Há, em muitas outras, supostas afirmações, a proeminência do jogo dos contrários: “Não sabia odiar; pode ser até que não soubesse amar” (2008, p. 200) e “Duas outras vezes parecia que a via dormir; mas os olhos, cerrados por um instante, abriam-se logo sem sono nem fadiga, como se ela os houvesse fechados para me ver melhor” (2008, p. 205). Nesse ínterim, a ideia de fechar os olhos para ver melhor, parece jocosa e cômica, pois fica a cargo de Nogueira que elege Conceição, por meio de enunciados que a insinuam, como um ser desprovido de qualquer sentimento. A ausência de sentido corrobora para a relação de senso e não-senso advindo da consciência particularizada de Nogueira.

Em meio ao jogo de oposições, o que torna o texto conflitante é o que se narra depois. Nogueira, primeiramente, apresenta Conceição com adjetivos de uma mulher virtuosa, porém, ao mesmo tempo, torna tais adjetivos contraditórios, considerando que infere, nesse contexto, um confronto de ideias quando a promove como sedutora e de intenções maliciosas, principalmente pelos atenuantes de, no outro dia, dissimular o que pretendia.

Os personagens são construídos como metáforas – impressões, metáforas sensações de seres “reais” na matéria narrada. O discurso do narrador os faz imagens. Os bastidores a descoberto não permitiram ao leitor do texto machadiano, preterir os personagens pelas pessoas na vida (RIEDEL, 2008, p. 75).

Conforme a citação, em se tratando de Machado de Assis até a linguagem aparentemente simples pode ganhar *status* simbólico. Os elementos narrativos que

promovem no texto as possíveis metáforas são fatores relevantes para que o leitor faça uma retomada na leitura em busca de significação.

A condição memorialística em que o conto “Missa do Galo” é construído está ajustada pela consonância aos signos das palavras, gestos e movimentos capazes de transformá-las em possíveis verdades advindas do eu-protagonista sob a conjuntura de monólogo. Assim, através do personagem, supostamente, seduzido, tudo que é dito ganha força simbólica quando intenta inspirar e conspirar com o leitor mediante as perspicazes sensações insurgidas:

No emergir das sensações, a narrativa se constitui das impressões que “aparecem” porque permanecem. Por isso, pode ser lida, poeticamente, no sentido dado por Apolinare à poesia: prática de uma conversação, monólogo exterior – acidentes de uma realidade que está se transformando em supra-realidade, carregando cada particular, por mais banal que seja, de uma massa de significantes que não são menos verdadeiros (RIEDEL, 2008, p. 79, aspas da autora).

Outro elemento da narrativa que chama a atenção, no conto “Missa do Galo”, é o diálogo entre Nogueira e Conceição quando discorrem sobre gravuras que pendiam na parede. Os quadros representavam o principal negócio de Francisco Meneses (Chiquinho). É possível que a figura de Cleópatra, inserida nos diálogos, seja para assegurar, na atmosfera espacial, o caráter erótico que permeia o ambiente familiar; considerando que a luxúria sobrepõe e acentua certa lógica ao momento. Ao falar das imagens, Conceição desenvolve uma dialética do interdito advindo da circunstância moral permitida dentro do seu contexto social. Ela reconhece a discrepância dos objetos decorativos. “– Bonitos são; mas estão manchados. E depois francamente, eu preferia duas imagens, duas santas. Estas são mais próprias para sala de rapaz ou de barbeiro” (2008, p. 205). As imagens, com misto de luxúria, inserida no espaço são oportunas para configurar o rompimento de padrões e recalques, pensamentos e emoções, que de certo ponto, encontram-se armazenados no inconsciente das personagens.

A representação da luxúria é uma porta aberta para desestruturar a personagem Conceição que emocionalmente vivia uma relação não muito feliz. O sagrado e o profano se constituem em situações existenciais assumidas pelo homem ao longo da história porque a manifestação das imagens santas e das profanas como objetos, que diferem no seu efeito, são partes integrantes do misticismo humano. As imagens das santas equivalem à comunhão com o sagrado. Enquanto que as imagens consideradas pecaminosas aludem a

junção da luxúria. Com efeito, o homem, como sujeito da cultura, vê-se inserido nessa rede de relações que ultrapassa as razões de viver e se inscreve no espaço de transcrição simbólica da vida, num sistema de representações. É nesse contexto que Conceição invoca o elemento sagrado como uma forma de resgate da condição simbólica, ou seja, da permanência de valores morais e de normas de organização social, sendo a religião o elemento doador do sentido por excelência.

As figuras (os quadros) serviram como desmotivação do interstício erótico daquela memorável data. Conforme o texto: “E com o mesmo balanço do corpo, Conceição entrou pelo corredor dentro, pisando mansinho” (2008, p. 207). A voz, lembrando a missa, permite à Conceição fugir antes de ser tragada pelos desejos. As imagens são inseridas na construção da história como memória e consciência do perigo iminente. Isto, de alguma forma, faz com que a senhora Meneses invoque as imagens de conotação oposta, que por sua vez, podem ser a linguagem do inconsciente que lança mão da palavra numa luta licenciosa para readquirir a linguagem do consciente. Ela sabia disso! Basta considerarmos a afirmação: “[...] eu preferia duas imagens, duas santas” (2008, p. 205).

No entanto, o contrário também pode ser uma possibilidade, se considerarmos a insistência do narrador adulto em delongas acerca da representatividade das imagens como indicativo de que Conceição estava demarcando suas reais intenções em seduzir o inocente Nogueira. Polo afirma que: “A prolongação do sentir se desvanece na ausência de estímulo externo” (2007, p. 50). Nesse caso, o seu oposto se consumiria através da prolongação do sentir e do imaginar que se realizam através de frestas eróticas entrepostas na intenção sedutora da senhora Meneses.

Sob o plano ficcional e cênico, do Nogueira adulto, os diálogos cedem a outras ocorrências sensoriais acrescidos de elementos míticos. Conversa vai, conversa vem e Conceição domina as ações sob a ótica da ingenuidade de Nogueira, enquanto ele embebido de sua presença faz com que a senhora adquira a estatura de Deusa “[...] em certa ocasião, ela, que era apenas simpática, ficou linda, ficou lindíssima” (2008, p. 205). Polo, numa interpretação kantiana afirma: “Uma vez que a imaginação é gradual, o órgão da imaginação será uma pluralidade de circuitos e conexões, uma organização fisiológica progressiva” (2007, p. 52). Concomitante, a imaginação aliada ao jogo de sedução pluraliza na fantasia de Nogueira sob a beleza subjetiva de Conceição. A imaginação compõe juntamente com a articulação do corpo, um prolongamento da atitude funcional e da excitabilidade que a situação implicava.

O sentimento erótico, análogo ao jogo da sedução, acentua-se mais por se tratar de um *eu* que se mostra confuso, truncado e subjetivo. Temos aí momentos de devaneios imbuídos da subjetividade de alguém totalmente seduzido. Vejamos: “Tal foi o calor da minha palavra que a fez sorrir” (2008, p. 202). O calor da palavra está no sentido figurativo. O que seria a noção exata desse fenômeno vocabular que conseguiu arrancar um sorriso de Monalisa da Senhora Conceição? Que dimensão ganha a palavra “calor” em um diálogo entre o jovem Nogueira e D. Conceição numa sala, sozinhos, a conversar, na segunda vigília da noite? Calor esse que tem sua reciprocidade, uma vez que Nogueira fica completamente encantado pela figura imagética da Senhora Meneses. E se considerarmos o que realmente representa “o sorriso de Monalisa” que, por séculos, desafia os apreciadores das artes plásticas. Há muito tempo se discute o enigma, ou seja, uma espécie de esfinge que permanece entranhada no semblante da Monalisa. É um sorriso enigmático, o ar de suspense, cujas inúmeras especulações continuam a serem feitas em torno desta pintura. Tal como a ficção machadiana a tela apreende os contrastes: enigmática, misteriosa, dúbia, inocente e até lasciva.

Também no enunciado: “Havia umas pausas. Duas outras vezes, pareceu-me que a via dormir; mas os olhos, cerrados por um instante, abriam-se logo sem sono nem fadiga, como os houvesse fechado para me ver melhor” (2008, p. 205). Há por parte de narrador-personagem a pressuposta ideia de que se trata de um misto de dissimulação que afiança a intenção de Conceição em seduzi-lo.

As descrições detalhadas, acima, são desacreditadas pela falácia do próprio Nogueira:

Uma dessas vezes creio que deu por mim **embebido** na sua pessoa, e lembra que os tornou a fechar, não sei se apressada ou vagarosamente. Há impressões dessa noite que me aparecem truncadas e confusas. Contradigo-me atrapalho-me (2008, p. 205, grifo nosso).

A autodenúncia implicada na palavra “embebido” demonstra que os sentidos do moço encontram-se alterados como se fosse um estado de embriaguês que, por si só, é comprometedor. Imagina, então, ocasionado por um momento de afloramento erótico e sedutor! A antítese *apressada* ou *vagarosamente* contradiz as certezas e coloca em xeque qualquer veracidade implícita. As impressões truncadas, confusas, que expressam a sensação do *eu* que viu, sentiu e com base nessas imagens promove a inconsistência dos fatos que permanecem inertes na promoção da ambiguidade instaurada.

Conforme o texto, na efusão do estado dionisíaco de Nogueira, Conceição cresce aos seus olhos. Ela que era simpática foi crescendo ficou linda, mais que linda. A senhora Meneses, de forma transversal, reflete o que a imaginação erótica do moço alegoriza. Houve momentos que ela subjetivamente conquistou o posto de “Deusa”. A fascinação e o diálogo recíproco entre o rapaz e a senhora ultrapassam a sedução das palavras. A tensão que aquela conversação provocou. As evidências de uma intenção sedutora instauram-se na ambígua verdade proveniente do estado fantasmagórico pressuposto naquela hora da noite. No momento em que ouviram as batidas e a voz que avisava da missa. Nogueira supõe através desta falácia que: “Conceição parecia estar devaneando” (2008, p. 25). Neste entrecho, a personagem de Nogueira, está assentada numa cegueira emocional que o torna insensível e o faz não compreender que as ações de Conceição possam, apenas, demonstrar que ela estava sendo seduzida por ele, por conseguinte, os papéis de sedutor e seduzido se invertem.

Conforme o pensamento de Baudrillard, essa inversão nada mais é que uma simples troca de condições. “Ele é sedutor por ser seduzido, por conseguinte o ser-seduzido é que é sedutor. Em outros termos, a pessoa sedutora é aquela na qual o ser seduzido reencontra-se” (1992, p. 78). Neste sentido, a personagem seduzida (Nogueira) encontra em Conceição o seu espelho, logo permite-se conquistar o objeto que a seduziu. Nesta perspectiva o jogo de sedução equivale ao jogo de inversão dos papéis.

3.3.1 O título: falha isotópica ou signo semiótico de um novo nascimento?

No sentido isotópico e metafórico, Riedel, no conto “Missa do Galo”, chama a atenção para o conjunto de ideias que abrange a palavra e a significação propriamente ligada à celebração da missa do galo que é, no mínimo, intrigante e contraditória. Apesar da palavra “Missa” nomear o conto, a ideia da cerimônia religiosa no plano denotativo configura-se em uma presença inexistente, quando relacionamos ao seu efetivo significado. Para a estudiosa, o que é proposto pelo título do conto não é, necessariamente, o que o encerra. O narrador e personagem Nogueira propõe a um vizinho acordá-lo à meia noite para irem à missa do galo. Conforme o texto: “Havendo ajustado com um vizinho irmos à missa do galo, preferi não dormir; combinei que *eu* iria acordá-lo à meia-noite” (2008, p. 199, grifo nosso). Aqui, as antíteses ganham espaços em meio às forças contrárias,

mudando o curso do conto. É só observarmos que o inverso ocorre. Quem o acorda é o vizinho e não de um sono real, já que pelo relato ele mesmo diz estar embebedado pela pessoa de Conceição. “Subitamente, ouvi uma pancada na janela, do lado de fora, e uma voz que bradava: “Missa do galo”! missa do galo!” (2008, p. 207). Se o vizinho não executasse a determinada tarefa, a missa teria sido descartada na condição objetiva. Nogueira, no estado de sonolência em que se encontrava, teria perdido a noção do tempo e, provavelmente, ao dar-se conta da missa já teria há muito tempo perdido o horário. Assim, nessa expectativa, a missa do galo é uma ideia simbólica/metaforizada que não corresponde integralmente ao contexto tradicional, pois surge, conforme análise de Riedel, esvaziada de sentido prático. No entanto, em detrimento ao que aponta a estudiosa, o título “Missa do Galo” pode ter a função isotópica de conduzir o enredo ao momento erótico e o jogo de sedução pelo prisma da religiosidade. A dissociação acaba por gerar mais ironia no conto.

O conto, como metáfora, dá a chave para se apreenderem possíveis significados em tensão, no jogo de relações entre o confessado “não entender” do narrador e a construção da narrativa, que tem a sua leitura interrompida pela senhora com quem ele conversa até que o chamem para a missa – é um enredo que, como ação, poderia ser de uma simplicidade sem complexidade (RIEDEL, 2008, p. 73, aspas da autora).

Entre a missa do galo que Nogueira ansiava assistir e a expectativa de uma missa diferente da Corte, há um distanciamento de descrição, do ambiente em que se encontravam, no que se refere à data. Mesmo sendo incluída na conversa de ambos, dura o tempo de um final de conversa na concretização de um parágrafo. Pois, a missa propriamente dita perde em expectativa comemorativa pelo prévio envolvimento de sedução em que os dois se encontram.

Há uma situação de humor construída pela relação (que é uma não-relação) entre o título do conto – “Missa do galo” – e a inexistência das tradicionais imagens natalinas, que são recusadas como base de emoções nobres (RIEDEL, 2008, p. 73, aspas da autora).

Portanto, a ideia da cerimônia religiosa, no contexto do conto, é evidenciada pelo oportuno pretexto de um momento de espera, que ocasionalmente, desencadeia a cena de conversação com um misto de intenções lascivas que se opõem à configuração sacra. A missa do galo, simbolicamente, inaugura a transição do tempo da não inocência e ingenuidade. Por isso, quando Nogueira assiste à missa não é envolvido pela homilia

discursiva da celebração, considerando que ele mesmo revela uma confusão de sentidos ao substituir parte do sermão pela fantasmagórica imagem de Conceição: “Durante a missa, a figura de Conceição interpôs-se mais de uma vez, entre mim e o padre; fique isto à conta dos meus dezessete anos” (2008, p. 207).

É notória a ausência das alegorias natalinas que perdem em evidências em toda ambientação espacial do conto, tanto quanto na sensibilidade das pessoas. O clima natalino não é motivo de preocupação do narrador em momento algum do conto. Tal desinteresse é justificável avaliando o tipo de emoções que o rapaz experimentava. É possível que o fato marcante na memória de Nogueira nada tinha a ver com o momento de festa proporcionado pela comemoração do nascimento de Jesus. O aspecto relevante é o elemento atenuante em que o narrador encontra-se em outro plano do tempo quando narra a história, ou seja, na idade adulta e, por conseguinte, pode ter anulado essa relação entre a missa e as emoções nobres, no processo de seleção, daquilo que seria relevante a ser narrado.

Riedel, na sua interpretação, apresenta uma falha isotópica entre o título (sagrado) e jogo de sedução (profano), obrigamos-nos a discordar da estudiosa, considerando que a relação a ser feita não envolve, necessariamente, o clima natalino. Trata-se de uma oposição entre rituais distintos: o sagrado e o profano. Basta observarmos que as isotopias que denominam o eixo horizontal do conto (percurso sintagmático que permitem uma determinada leitura do texto em sentido linear, ou seja, uma leitura contextual) cede espaço às isotopias verticais (metafóricas), que se estende ao plano da significação por imagens. Isto graças à projeção de simetrias, alternâncias, consonâncias e dissonâncias que conduzem às transformações da personagem Conceição por meio da linguagem figurada. Assim, na composição do conflito, consideramos o fato de Nogueira rememorar aquele interstício erótico que provoca o jogo de sedução ligado a um momento tradicional e atual, como a data natalina comemorada todos os anos. No plano simbólico, o evento erótico pode ser interpretado como o nascimento de algo que possivelmente está envolto no embate entre um nascimento diferenciado de teor religioso de culto sagrado ou lascivo ao corpo dependendo da visão social ou religiosa. A ênfase é dada ao signo semiótico que alude a um novo nascimento, que seria, o da maturidade advinda do aflorar da sexualidade e puberdade de um jovem.

Os atuantes e a temporalidade perfazem, conforme agenciamento do narrador, o encadeamento cronológico construído, muitas vezes, no caso de Machado de Assis, casualmente. Porém, em se tratando do autor, o casual pode ser um elemento proposital.

Portanto, as narrativas formam-se em unidades descontínuas. Na verdade, o autor mostra-se a bel-prazer que não estabelece nenhum modelo aos eventos narrados, pois tudo indica que os fatos, antes de serem contados, foram premeditados e organizados por Nogueira.

Numa perspectiva kantiana, os espaços que a imaginação incide em monopolizar as possíveis propriedades temporais, inter-relacionados ao conto em apreço, podem ser melhor conceituados quando vinculamos esses espaços ao entendimento e a organização do tempo (passado e presente) que transitam entre as categorias de real e irreal. Nesse sentido, o tempo é mais abrangente. Isto ocorre porque os espaços se valem da mera representação intuitiva das imagens que se mostram na sua amplitude, enquanto o tempo vai mais além por conta do caráter orgânico da imaginação:

O tempo da imaginação se compara com o espaço segundo a representação; [...] abarca todos os casos possíveis unitariamente, enquanto no espaço seria preciso multiplicar infinitamente as representações” (POLO, 2007, p. 47).

Ademais, em “Missa do Galo”, a conversa ocorre em um período de uma hora e depois de alguns anos foi contada pelo próprio Nogueira, narrador-personagem. Também nesse conto, o narrador descreve os acontecimentos com muitos detalhes, mesmo que por vezes truncados. O tempo não perfaz o ciclo cronometrado no relógio. A conversação ocorre entre às 23h30 (vinte três e meia) da noite. Conceição entra à sala com seu roupão branco de dormir, conversam até quase meia noite. O tempo da história não ultrapassa meia hora, considerando o tempo que Nogueira e o amigo precisavam para irem à missa. Observa-se que, neste ínfimo espaço de tempo, as personagens: Conceição e Nogueira falam de assuntos variados e ainda há instantes de puro silêncio. A conversa durou o tempo real que requer do aspecto inimaginável para incidir-se num período tão curto, mediante a constância de um momento de fascinação e desejos sendo incitados na magia da imaginação sedutora, pelo menos da parte do rapaz. Sendo assim, a narração apresenta tantos pormenores em um período de tempo mínimo. O tempo cronológico, nesse caso, perpassa os traços da imaginação, pois muito do que o jovem estudante conta ocorre em *flashes* simultâneos.

Como já enfatizamos, o sentimento avassalador tem seu início com a entrada triunfante de Conceição à sala e, é gradativamente intensificado com a iminência da aproximação entre os dois, naquele curto período de conversação. Também gradativa é a visão que Nogueira tem da senhora Meneses, pois muda de configuração à medida que se

tornam cada vez mais próximos: “Há impressões dessa noite, que me aparecem truncadas ou confusas. Contradigo-me, atrapalho-me. Uma das que ainda tenho frescas é que em certa ocasião, ela, que era apenas simpática, ficou linda, ficou lindíssima” (2008, p. 205). Seu olhar seduzido em relação à Conceição oscila entre o ingênuo moço inexperiente e os devaneios nos momentos de sedução. Daí o prolongamento inevitável dos acontecimentos por parte de quem conta e de quem lê. É interessante lembrar que antes da conversação Nogueira não relata qualquer tipo de interesse lascivo por D. Conceição, ou seja, tudo ocorre neste espaço temporal, aparentemente, insignificante.

3.4 Imaginação desenfreada de (Nogueira) ou dissimulação de (Conceição)?

Em “Missa do Galo” podemos enumerar uma série de fatores externos que poderiam levar-nos a presumir a culpabilidade de Conceição pela incidência erótica e o possível jogo de sedução. No entanto, há uma prerrogativa de que toda informação advém do narrador que insinua uma intenção lasciva por parte de senhora Meneses. Mesmo diante de toda uma descrição erótica da conversação que indica intenções luxuriosas. Há que considerar o discurso falacioso do narrador, pois nenhuma afirmativa implica, explicitamente, num caráter intencional fechado, ou seja, tanto pode ser produto da imaginação de Nogueira quanto dissimulação de Conceição. Nada do que foi narrado está assentado numa hipótese concreta, e nenhuma possível intenção lasciva foi consumada.

O jogo de sedução relatado encontra-se sob o julgo da falta de objetividade das vozes que narram. Nogueira, por sua vez, até o último instante da narrativa, nos parece empenhado em comprometer e enredar a imagem de Conceição. Ao final da narrativa, com desfecho aparentemente simples, o Nogueira adulto apresenta uma informação “capciosa”, de que três meses depois, o escrivão Meneses morre de apoplexia. Quanto à Conceição, casa-se novamente com o escrevente juramentado do marido. Essa última informação é, no mínimo, maliciosa. O que quer Nogueira, ao incluir essa informação? Foi apenas a necessidade em dar ciência sobre o segundo casamento de Conceição ou será que o narrador, sutilmente, aborda esse evento com a intenção de complicar moralmente Conceição? O escrivão juramentado é um terceiro elemento inserido de relance e aparentemente abre para outras possíveis indagações por parte de Riedel:

No entanto, é preciso lembrar que as relações entre o escrivão (o primeiro marido) e o “escrevente juramentado” (o segundo marido) devem ter sido, conforme a tradição forense, relações de pai para filho. O escrevente, de início era um menino de recados, escolhido em família da amizade do escrivão, de quem, com o tempo, se fazia auxiliar e depois escrevente. Escrevente que como pessoa de inteira confiança do escrivão, o substituíra em certos encargos de responsabilidade. Logo, ao leitor é possível, relacionando os elementos fornecidos pelo narrador, sem impressionismo delirante e sem infidelidade ao texto, perguntar: há quanto tempo viria a passiva e resignada senhora aceitando a substituição do marido? (RIEDEL, 2008, p. 80).

Diante destas proposições, o leitor pode ser induzido a pensar que Conceição era afeita a seduzir os próximos do marido incluindo como exemplos: (Nogueira e o escrivão juramentado). É importante ponderar que a ressalva que fecha o conto é do narrador adulto que não se atreveu a falar quando jovem. “Ouvi mais tarde que casara com o escrevente juramentado do marido” (2008, 207). Supomos que no momento que conta os fatos, o narrador adulto sabe, com maestria, lançar-se na linguagem conotativa. “Era pelos anos de 1861 ou 1862” (2008, p. 200). O Nogueira, no presente, não mais possui os traços inocentes do jovem daquela noite que se deixou acreditar na falácia de Meneses quando afirmou que ia ao teatro. Nessa lógica, a voz que narra, na condição de adulto, consiste em insinuar, no texto, perspectivas de leituras que apreendem os índices intencionais de Conceição, promovendo na narrativa instigantes pontos imprecisos e questionáveis.

A manifestação de todo interstício erótico, extensivo de um presumível jogo de sedução, está subjugada à imaginação de Nogueira. Pois, naquela noite, a cada minuto passado, sob a condição de seduzido, todo o erotismo que compõe a cena alcança D. Conceição sob a conjuntura do paradoxo. A mulher é adjetivada, pelas alcunhas de santa e maometana, quase sagrada, em mulher erótica, sensual e profana. A santa que o jovem enxergava, até então, desvincula-se daquela visão estática da imagem para ser personificada em uma fêmea cheia de vivacidade que se deixa alastrar numa feminilidade que aumenta à proporção que a mulher é percebida através do olhar seduzido.

Através do erotismo e da sensualidade, reconhecida por Nogueira, o leitor pode visualizar a imagem da personagem Conceição crescendo aos olhos do narrador, assumindo a exuberância das grandes personagens, a sabedoria das deusas e a essência das mulheres fatais. Basta ficarmos apenas em um exemplo clássico da literatura machadiana, a emblemática Capitu do romance **Dom Casmurro** [1899]. Meyer descreve com maestria essa transformação dos tipos femininos do autor:

Em quase todos os seus tipos femininos, o momento culminante em que a personalidade se revela é o da transformação da mulher em fêmea, quando vem à tona o animal astuto e lascivo, em plena posse da técnica de seduzir. A dissimulação, em todas elas, é um encanto a mais. Ameaça velada, surdina do instinto, sob as sedas, as rendas e as atitudes ajustadas ao figurino social, sentimos como é profunda a sombra do sexo (2008, p. 111).

Aliás, no decorrer da narrativa, na noite que antecede o natal, Conceição é descrita como envolvente e sensual. Logo, dissimuladamente, no outro dia mantém-se discreta e indiferente aos acontecimentos anteriores. Novamente a ambiguidade está instaurada, e pode ser que nada realmente de anormal tenha ocorrido e que todos os adjetivos atribuídos à senhora Meneses sejam realmente frutos da imaginação de Nogueira. Evidentemente, temos que desconfiar do narrador, se observarmos que Nogueira não atinou à conversa ocorrida no passado, tinha dúvida até em apontar o ano específico, oscilou entre anos de 1861 ou 1862. A indefinição em relação à data corrobora para a hipótese de que o narrador-personagem não consegue se afirmar na narrativa no que compete objetivar-se em um relato confiável que lhe permite entender, de fato, o que realmente aconteceu.

A atmosfera sedutora sustentada num erotismo, aparentemente delicado, mediante a dialética dos desejos transforma-se em latente. À noite, os dois sozinhos, as situações que pertencem ao clímax do conto, incidem na ambientação exibida e descrita pelo narrador, que cogita a hipótese de uma senhora, casada, vir a correr o risco de ser mal interpretada numa conversa com um moço, jovem e solteiro, às onze horas da noite. Mesmo quando nos parece que a voz narrante está ajustada em razões confiáveis por conta da contiguidade das prováveis causas para aquela presumida tentativa de seduzi-lo, não podemos esquecer as suas facetas enganosas. Um (*eu*) que perfaz as ações com distanciamento do tempo ocorrido, parece insistir com o leitor para que o ajude a compreender o que se deu naquele dia. Então, lança-se em discursos manipuladores na intenção que fluam naturalmente.

O ambiente é descrito como solitário, num processo de personificação, em que a casa dorme: “[...] enquanto a casa dormia” (2008, p. 200). Se todos dormem, há um silêncio aterrador na casa, ninguém seria testemunha daquela situação, apenas os envolvidos. Nogueira e Conceição falam baixo para não acordar a mãe da jovem senhora. Atitudes que insinuam algo suspeito. Quem não quer ser ouvido é porque esconde alguma coisa, se esconde, há motivos para isso. Por outro lado, será que enquanto D. Conceição não queria incomodar a mãe, ao Senhor Nogueira ocorria outra intenção?

Nogueira, o tempo todo, desautoriza o que conta pelo modo que reconstitui ‘a conversação’ e no sentido de pretender assinalar a veracidade, ao que conta, no intuito de convencer o leitor. O narrador, nesse caso, encontra-se numa posição, no mínimo suspeita, uma vez que a trama perpassa somente pelo crivo da sua percepção pessoal e considerando que ninguém testemunhou tal conversa. Quando mais a voz que narra tenta se afirmar como verdade, na trama, mais acentuada se torna à ambiguidade que subjetiviza a veracidade do que é narrado. O caso amoroso, interpretado por essa perspectiva, apresenta uma oposição entre os atuantes, Conceição x seu intérprete, Nogueira, ou seja, sedutor e seduzido. Há, sem dúvida, um distanciamento entre aquele que insinua uma possibilidade de conquista e àquele que se deixa levar pelas possíveis insinuações. Através deste discurso, Machado de Assis consegue apresentar as personagens em dois níveis opostos de ações: as planas e objetivas, sistematicamente exatas, e as secretas, devidamente, redondas e sigilosas.

Durante todo o texto, o narrador se constitui na proeminência de advogar em causa própria, comprometido por uma consciência aliciada, impõe a si o descrédito, pois se contradiz ao estabelecer-se objetivamente na narrativa. Em “Missa do Galo” é evidente a condição de um narrador voltado para si mesmo. No entanto, esse tipo de narrador ganha maior notoriedade nos romances do autor. Os romances que apontamos são os chamados “romances de introspecção psicológica”, de “fluxo de consciência”, nos quais a técnica normalmente usada é o monólogo interior. Mas diante de possíveis argumentos, o narrador as manipula atribuindo às personalidades, mulheres, adjetivos e condições cerceadas de valores sociais que garantem, mesmo que inconsciente, a autoimagem masculina manifesta na tentativa de se afirmar sob a descrição maliciosa acerca da figura feminina.

No parágrafo 35, do conto “Missa do Galo”, há uma passagem cuja descrição está tão próxima dos fatos que instaura certo realismo mediante os sentidos muito conexos: “[...] tudo sem desviar de mim os grandes olhos espertos” (2008, p. 202). O adjetivo “espertos”, por parte do narrador, insinua mais uma vez o contrário de uma santa. Pode-se considerar esse fragmento como intenção sensual, dadas às circunstâncias do momento. “A magia do olhar está em que o olhar abriga, espontaneamente e sem qualquer dificuldade, a crença em sua atividade – a visão depende de nós, nascendo em nossos olhos – e em sua passividade” (CHAUI, 1988, p. 34). Assim, a pressuposição de Nogueira ao descrever que os movimentos visuais de Conceição abrigavam intenções eróticas, não era uma observação qualquer, era o olhar interpretado pelo moço como promessa de algo mais.

Outro momento sedutor ocorre quando o narrador relata: “Uma dessas vezes creio que deu por mim embebido na sua pessoa, e lembra-me que os tornou a fechar, não sei se apressada ou vagarosamente” (2008, p. 205). Surge, no texto, dúvidas extensivas à negação, pela qual o narrador não consegue definir com exatidão, se rápido ou devagar. Isto está coligado ao pressuposto de que para Nogueira, quaisquer que seja, as suas ponderações e atitudes, todas advêm de intenções eróticas, lascivas que se fazem partes do jogo em seduzi-lo.

As cenas narradas promovem uma mistura de profano e sagrado. A noção natalina, como uma data especial, deixava de ter importância e cedia lugar a uma circunstância erótica envolta num jogo de sedução que marcaria Nogueira durante muito tempo. A aproximação que se deu visual e quase tátil incide progressivamente durante a conversação. Quanto mais o tempo passava, mais próximos eles ficavam. Nogueira não desejava que chegasse a hora da missa do galo. No entanto, como era de se prever, o estado de estonteamento é desestruturado, por conta do retorno à realidade; o momento que o amigo dá umas pancadinhas na janela para lembrá-lo da missa. A não consumação dos desejos eróticos é fator preponderante para as implicadas suposições.

Machado de Assis apresenta, na maioria de suas obras, as ações detalhadamente. Decorre, desta escolha, a promoção de uma narrativa lenta em que o menor gesto torna-se significativo na composição do quadro psicológico. O fluxo das recordações e dos movimentos da consciência, presente na memória do narrador, suscitam marcas do momento exato da conversação. Pode-se apreender, sobre o tempo da história narrada, que o clima sensual ocorreu entre vinte e três horas até meia-noite. Apesar das ações marcantes terem acontecido no decorrer de menos de meia hora. O movimento do tempo discursivo se faz gradativamente através de momentos lentos. A voz duplicada se afirma em um adolescente que viveu a intensidade do momento e o adulto que rememora na tentativa de objetivar sentidos maliciosos a um encontro furtivo que poderia ter sido consumido pelo tempo. Sobretudo pela relação das personagens entre si e a percepção das circunstâncias em que se encontram. Isto, considerando a noção kantiana acerca do tempo:

O tempo é uma representação necessária que constitui o fundamento de todas as intuições. Não se pode suprimir o próprio tempo em relação aos fenômenos em geral, embora se possam perfeitamente abstrair os fenômenos do tempo. O tempo é, pois, dado a *priori*. Somente nele é possível toda a realidade dos fenômenos. De todos estes se pode prescindir, mas o tempo (enquanto a condição geral da sua possibilidade) não pode ser suprimido (KANT, 2001, p. 96-97).

Conforme vimos em Kant, o tempo não está condicionado às experiências pessoais, ou seja, o tempo é autônomo não pode ser assinalado por um conceito discursivo, no entanto, está sujeito à intuição sensível que transcende o momento. “Tempos diferentes são unicamente partes de um mesmo tempo” (KANT, 2001, p. 97). Nas sensações de êxtase, paixão entre sedutor e seduzido, o narrador se expõe mediante os confrontos decisivos entre as personagens, naquele curto espaço de tempo, cujo momento crucial da conversação demonstra que as personagens não estavam preocupadas com a passagem do tempo e nem tinham noção do silêncio que os circundavam. Pelo contrário, as personagens deixaram-se levar até o momento em que foram despertadas pelo amigo que avisava da hora de ir à missa. O desfecho realista, do mesmo modo que ocorre em “Uns Braços”, frustra as expectativas do leitor romântico que espera a consumação de um caso de amor e traição.

No que compete retomar a discussão acerca do desfecho do conto e reconstrução dos fatos no tempo, Saraiva lembra que:

[...] a narrativa invalida a orientação para o sentido único, desde que a escolha de um deles acaba pressupondo o que foi preterido. A *intencionalidade do texto* não se reduz, pois, a instituir sentidos ambíguos, mas a *fundamentar a própria ambiguidade* (1993, p. 121, grifos da autora).

Essa constante intenção em inscrever-se na ambiguidade, de alguma forma, projeta a literariedade e subjetividade implicada na composição do texto. O narrador implica-se por meio de uma autodenúncia, cujo caráter é questionado sob a narrativa que se constrói pelo fluxo da memória de um *eu* que detém e organiza o relato mediante a perspectiva que lhe é favorável.

O efeito de transição dupla envolve a personagem, ora de sequência, ora de ruptura entre o *eu*, (Nogueira/adulto) sujeito da enunciação e o *eu* (Nogueira/jovem) sujeito do enunciado. Isso permite que os detalhes que incidem na memória, mesmo quando flagrados em contradições, na incumbência em reativar as sensações daquela noite que antecede o natal e o tempo decorrido enquanto vivências de muitos anos, sejam surpreendentes. O autor aproxima, ao mesmo nível, o homem adulto, possivelmente, já velho, do adolescente de 17 anos que acredita ter sido seduzido por uma senhora. A composição narrativa combina os dois momentos da enunciação e o tempo, propriamente dito, que por contiguidade devia distanciar um do outro e possibilitar uma avaliação imparcial. Todavia,

ocorre o contrário já que o narrador insinua, através dos acontecimentos revividos, a projeção duvidosa pela qual reconstrói o momento de conversação, ao iniciar o relato dos fatos através de um advérbio de negação implicado na questão temporal. “Nunca pude entender [...]” (2008, p. 199).

Como já foi exposto, paralelo à enunciação, o sujeito enunciador revela características próprias de alguém que busca reconstruir o acontecimento para elucidar as múltiplas dúvidas. O narrador, seja o de voz jovem ou o de voz adulta, estabelece pontos de convergências entre o indivíduo do passado e o do presente, enquanto se inserem como sujeitos de identidades múltiplas que subvertem a narrativa pela dissimulação ou possivelmente pela manutenção de uma intenção lascívia desenfreada advinda da imaginação. O conto apreende uma incompatibilidade entre o discurso de quem conta e seu sentido real. A tentativa de esclarecer o acontecimento, termina por fazer com que a voz de quem narra termine por ratificar, ainda mais, as ambiguidades geradas pelos caracteres narrativos que envolvem o processo composicional como prolongamento da dúvida num projeto de compreensão malsucedido por parte da personagem principal.

Nas conversas de Conceição e Nogueira, as atitudes socialmente questionáveis, são realmente compostas por excessiva redundância. Conceição, por mais natural que pareça, representa a personagem que traduz o estigma da mulher rejeitada e ultrajada pelo marido. É compreensível que procurasse ser ouvida pelo agregado; assim, a sua necessidade de atenção, na compreensão do moço, transita por outra instância, aquela senhora seduz e se deixa seduzir à primeira oportunidade.

Assim, neste conto, erotismo e desejos emergem da consciência do *eu* por meio dos discursos espaciais e temporais que derivam de um momento de sensualidade e sedução e convocam, por instantes, os protagonistas a viver os devaneios como promessa de sensações diversas: sensuais, sexuais e amorosas. As rupturas podem ser um ajuizamento aos padrões de conduta social estabelecidos para a época, que por sua vez, não sofreram alterações, talvez porque as batidas do amigo de Nogueira à janela, de forma dual, conotativa e denotativa atendem a função de despertar, ambos os amantes, do sonho que os arrastava. Nota-se que, sob o prisma dos índices de erotismo, ideologicamente, nessa narrativa, há uma descrição de conversa que promete um envolvimento mais acalorado. Entretanto, o final do conto, de forma proposital, apresenta uma perspectiva aberta. Ao leitor resta como legado maior, sobrepujar a imaginação em depreender o texto nas várias pressuposições. Diante das confabulações/hipóteses à parte: A personagem Conceição

estaria tentando seduzir o moço Nogueira? Há elementos discursivos/narrativos que realmente comprovem a dissimulação da senhora Meneses? Há predominância dos excessos na imaginação desenfreada de Nogueira? O desfecho fecha-se direcionando que não há culpados e nem inocentes? A última questão, como hipótese, nos parece a mais razoável. Nogueira, desde o momento que se deixa flagrar como objeto de sedução de Conceição, consciente ou inconscientemente, passa a seduzi-la. Essa possibilidade torna-se visível na forma pela qual se dirigia a senhora, permitindo-nos a avaliar que o nível de cumplicidade era visto por Nogueira com certa dose de malícia. “Riu-se da coincidência; também ela tinha o sono leve; éramos três sonos leves” (2008, p. 204). Os indícios de que ambos estavam em sintonia, mesmo não confessando as intenções lascivas, parece-nos familiares, pois, ao mesmo tempo em que eram seduzidos os dois também exerciam a arte de seduzir.

Apesar de o recorte analítico enfatizar o erotismo, a sensualidade, os desejos e o jogo da conquista, é curioso observar que o conto “Missa do Galo” não se constitui, unicamente, de devaneios eróticos. As artimanhas do narrador deixam marcas de sua eficácia na elaboração de uma linguagem subjetiva. A estrutura evoca uma linguagem que sucumbe à memória consciente de um jovem que pode ter se equivocado e, de repente, fantasiado além da realidade. Em conformidade a esse ponto de vista que iguala as duas personagens no sentido de intenções iguais; retomamos então, a perspectiva da sonolência pela qual assinalamos, mais um atenuante que corrobora para a ambiguidade instaurada.

Os movimentos de ambas as personagens Nogueira e Conceição, simetricamente descritos, apontam para uma similaridade como se tivessem em sintonia pela qual disputavam quem seria o sujeito e o objeto do desejo? Nestas condições, cada vez mais os dois se perdem na conversação. “Uma dessas vezes que deu por mim embebido na sua pessoa [...]” (2008, p. 205). O narrador acrescenta que Conceição estremecia como se tivesse um arrepio de frio. Em meio a esses imprevisíveis sentimentos, surge a figura de um rato e acorda a dama de uma espécie de sonolência, considerando a alegação do narrador, pela qual Conceição parecia estar devaneando.

Para entendermos esta euforia conjunta, consideramos o pensamento de Nietzsche acerca destas situações. Segundo o pensador, isto só ocorre em momentos de extrema sintonia entre os indivíduos. A conexão entre ambos é tão forte que pode ser da natureza humana a equação de tal cumplicidade de sentimentos ou reações que contribuem para nulidade da percepção individual a um deslumbramento que contemple os pares “[...] o

êxtase arrebatador que, perante a falência do princípio de individuação, surge do que há de mais profundo no homem, do que há de mais profundo na própria natureza” (2004, p. 23). Diante desta assertiva, apreendemos uma intenção conjunta em que o estado de embriaguês ou sonolência também usurpa ambas as personagens e, por analogia, ao “estado” de euforia, promove a transcendência de Nogueira e Conceição e os submete ao total esquecimento de si mesmos.

Entretanto, logo ao final da narrativa, as personagens são despertadas, de forma involuntária, e retornam ao ponto inicial do conto mediante o obstáculo real, promovido pela súbita batida na janela e uma voz que bradava: “Missa do galo! Missa do galo” (2008, p. 207). A interrupção da voz lembrando a hora da missa do galo, rompe, abruptamente com as expectativas luxuriosas de ambos. A partir desse momento, as vidas de Nogueira e Conceição, tomaram rumos opostos. Resta, então, uma série de indagações que subjagam os sujeitos, os discursos, a memória e a imaginação.

Seria um exagero, de nossa parte, tentar explicar um pensamento ambíguo e relatado a pretexto da ótica de um narrador-personagem envolvido emocionalmente e com atenuantes. Teria Nogueira se equivocado? Será que Conceição tinha noção do que estava ocorrendo? Em qualquer hipótese, não podemos esquecer que o narrador diz claramente que nunca pôde entender aquela conversação. Não podemos descartar a intencionalidade irônica do narrador, ele sabia realmente o que aconteceu. Esse ar de dúvida faz parte da estratégia machadiana que delonga nos pontos de interrogação para ganhar como construtor literário que pensa e refletoriza a alma humana na sua ficção.

Se fossemos tentados a tomar uma posição, de forma objetiva, num pretense entendimento dos fatos e, se julgássemos o que realmente aconteceu entre as duas personagens no que se refere ao interstício erótico narrado, e se a comprovação da malícia de Conceição fosse aceita, antes do veredicto, teríamos que nos desprender de qualquer conceito em que a objetividade do eventos narrados prevaleça. Nessa presunção, Nogueira correria o risco de ser considerado comovente ou patético. Seus argumentos poderiam ser plausíveis de aceitação pelo fato de ser jovem e inexperiente, mas com um agravante: mesmo depois de adulto, a conversação narrada pela sua concepção, independente de ser o jovem que viveu e o adulto que conta o ocorrido, mantém-se a ambiguidade. Por outro lado, se não confirmada a acusação, toda a contextualização das possíveis intenções maliciosas da personagem feminina casada, facultaria em insinuações inúteis.

As alusões descritivas apontariam Nogueira como antagonista que tenta promover Conceição à vilania. Ela seria submetida ao papel de heroína ou ao de vilã rechaçada, de mulher santa à mulher lasciva, de vítima inocente, passível de um julgamento injusto, desvalorizada, maculada diante dos relatos que fizera seu outorgado à sedutora algoz, calculista e dissimulada. O que temos como evidência, criteriosamente avaliada, é a proposição de que a senhora Menezes em poucas palavras, num curto espaço de hora, correu o risco fatídico do descrédito moral pelo fato de o rapaz tê-la interpretado pela ótica de seus desejos, exaltando-a, difamando-a e seduzindo-a.

4 CAPÍTULO: III

VARIAÇÕES DO MESMO TEMA: OS SIGNOS DO EROTISMO COMO MOTIVAÇÕES CONVERGENTES

É o Desejo que transforma o Ser revelado a ele mesmo por ele mesmo no conhecimento (verdadeiro) em um “objeto” revelado a um “sujeito” por um sujeito diferente do objeto e a ele “oposto”. E em e por – ou, melhor ainda, enquanto – “seu” Desejo, que o homem se constitui e se revela – a si mesmo e aos outros – como um Eu, como o Eu essencialmente diferente e radicalmente oposto ao não-Eu. O Eu (humano) é o Eu de um – ou do – Desejo.
(KOJÈVE, 2002, p.11)

Os índices eróticos extensivos à sensualidade e ao jogo da sedução nos contos “Uns Braços” e “Missa do Galo” se complementam, mediante o que poderíamos chamar de obsessão retórica machadiana. Os contos dialogam entre si, disto depreendemos que os sentimentos e ações dos protagonistas convergem, pois o beijo entre Inácio e Severina pode ser considerado como o prolongamento do jogo de sedução entre Nogueira e Conceição. Houve, no caso de “Uns Braços”, “a efetivação/consumação”, mesmo que de forma dúbia, daquilo que foi premeditado de modo experimental em “Missa do Galo”. Em ambos os casos de sedução há uma relação de segmentação e ruptura que avulta no paroxismo de maior intensidade dos desejos, entendido como extravasamentos súbitos de pulsões eróticas que atingem o máximo dos desejos e, da mesma forma, no seu oposto, se extinguem.

O envolvimento erótico sensual, em ambas as narrativas, resulta do enclausuramento das personagens, Inácio, Severina, Nogueira e Conceição descritas como pessoas socialmente reclusas, num ambiente que prioriza o silêncio e, por contiguidade, a solidão. As personagens se deixam seduzir quando confrontadas nos seus desejos. Os dois jovens e as duas mulheres convergem para a efetivação dos opostos que se atraem e se completam. De um lado, duas mulheres detentoras de atributos eróticos sensuais que as revelam em suas potenciais feminilidades advindas da maturidade apreendida nos anos floridos, mas submersas em casamentos que, possivelmente, coexistiam nas aparências. Do

outro lado, dois jovens detentores de uma jovialidade, na qual os hormônios encontram-se em ebulição coligados à inexperiência acerca de amores, paixões e sexo. As vozes narrativas, a ambientação e a incidência do olhar convergem para a efetivação dos acontecimentos narrados.

No primeiro subcapítulo, buscamos identificar o ângulo de visão adotado (posição/moço) pelo narrador machadiano para contar a história e como os narradores, de ambos os contos, abordam seus ouvintes e leitores. Há nos contos um conjunto de questões ambíguas relativas à relação entre narrador e o narrado, ou seja, entre a enunciação e o enunciado. Os modos como os narradores mostram e encenam os índices de erotismo e os momentos de jogo e sedução tornam as narrativas, em seus desdobramentos, uma equação de decorrências, efeitos e implicações convergentes que somam às vozes que narram ao conjunto da temporalidade da história e da narrativa. Analisamos, à luz da perspectiva bakhtiana, os conceitos de polifonia e heterogeneidade, cujas ideias difundidas são aquelas que representam, nos textos literários, as variadas vozes que se instalam entre os eventos narrados, narradores e personagens. Os constantes deslocamentos dos narradores são recorrentes e, conseqüentemente, convergem em um conjunto de transgressões. Assim, as ações verbais e não-verbais, concomitante com as relações de sujeitos e objetos de desejos estão impregnadas tanto naqueles que os realizam quanto naqueles que sofrem a ação desejosa.

No segundo subcapítulo, analisamos a representação e a dimensão semiótica/simbólica da casa. Nossa interpretação está baseada nos pressupostos de Gaston Bachelard, em **A poética do espaço** (2000), em que o filósofo descreve o espaço (casa) como comparte da comunhão dinâmica do homem no seu habitáculo cuja ambientação comporta valores que podem ser vistos como artifícios metafóricos. O espaço/casa, nos contos “Uns Braços” e “Missa do Galo”, transcende a projeção geométrica, física, concreta para a semiotização da linguagem cuja carga simbólica encontra-se carregada de imagens que concebem os índices de erotismo advindos da sensualidade e do jogo de sedução sob a efusão de olhares aflorados e introvertidos colóquios entre as personagens Inácio e Severina, Nogueira e Conceição.

No terceiro subcapítulo, no que se refere ao olhar, nossa discussão está constituída no que alude Alfredo Bosi, em **O Enigma do Olhar** (2000), ao estabelecer que o olhar em Machado de Assis pode assumir diferentes formas, ora coincidente com a ideologia de seu meio contíguo, ora distanciado e sempre muito crítico. As metáforas e imagens advindas

do olhar são elementos que individualizam cada personagem na tentativa de resistir às padronizações sociais “da vulgaridade dos caracteres” (BOSI, 2000, p. 51). O olhar machadiano é um olhar extemporâneo, que se forja numa reflexividade anacrônica que adere à sensibilidade do pensamento, revificada numa criação ficcional de “horizonte, ao mesmo tempo individual e universal”, que nada mais seria que a hipótese plausível ao entendimento do olhar enigmático machadiano, cujas matrizes derivam “das análises psicológicas desenganadas do moralismo seis-setecentista” (BOSI, 2000, p. 155). Para entender como se apresentam os interstícios eróticos nos contos em questão, consideramos o enfoque na perspectiva do envolvimento que insurge da atração que os olhares flagram. Evocamos a proposição de que o jogo de sedução provém de uma força erótica do olhar-foco que arrasta cada uma das personagens. Essa força nada mais é que o olhar desejoso de ser e realizar-se. Contudo, o olhar advindo dos desejos eróticos se transforma em algo incriminador pela presença de entraves sociais que refreia essa força desejosa oriunda da necessidade interior de cada personagem.

No último subcapítulo, observamos que há um processo temático convergente em “Uns Braços” e “Missa do Galo” que particulariza os índices eróticos, nas narrativas, no que admite tratar do envolvimento passional das personagens que podem ser resultantes das ambientações, do modelo familiar patriarcal, dos casais sem filhos que agregam os jovens rapazes, das mulheres e seus casamentos à margem da sociedade. Todos esses elementos combinam entre si tornando os contos em pesquisa similares. Numa perspectiva comparativa, analisamos os momentos de fruição erótica constituídos em subsídios que os individualizam por uma unidade estética e temática idêntica. Há nos contos a escolha de um tema, mas há também o estímulo, por parte do narrador, em buscar a atenção do leitor para os episódios narrados. Os motivos eróticos convergem entre si e constituem-se em referenciais retóricos para a análise das tramas que envolvem as causas e os efeitos análogos. Pressupomos, também que o tempo no viés do (passado e presente) concorre como representação temporal pela qual os acontecimentos que os cercam, tornam os fenômenos passionais descritos análogos. Assim, o tempo, no caso de “Uns Braços” e “Missa do Galo” perpassa no interior de cada personagem numa perspectiva motivada pelos desejos e imaginações eróticas dos narradores e personagens, pois as vozes que narram apresentam-se mediante as consciências que advêm das suas subjetivas experiências vividas e experimentadas.

4.1 Os narradores e suas vozes polifônicas que incidem no jogo da sedução

Bakhtin definiu Dostoiévski como o criador do romance polifônico, ou seja, o crítico fala da multiplicidade de consciências que se ajustam numa única unidade de acontecimentos, em que cada uma mantém a sua particularidade. Assim, as vozes ideológicas coexistem, no texto, de forma análoga ao próprio narrador nos seus diferentes estados de espírito. “A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plivalentes constituem, de fato, a peculiaridade dos romances de Dostoiévski” (BAKHTIN, 2013, p. 04). Sob este ponto de vista, Bakhtin inaugura estudos acerca dos conceitos de polifonia e heterogeneidade, cuja ideia defendida implica que todo texto é constituído por várias vozes. É nessa perspectiva bakhtiana que analisamos os contos “Uns Braços” e “Missa do Galo”, de Machado de Assis, no que compete discutir a dialética dos vínculos das personagens principais e os narradores, isto pela lógica das vozes narrativas que nos limites de consciências distintas pelas diferenças temporais.

É presumível que, numa leitura menos minuciosa, a distinção do narrador em “Uns Braços” assumisse, apenas, a perspectiva tradicionalista, referente ao narrador em terceira pessoa. Por meio da condição pronominal (*ele*), nesse caso, apreendemos o princípio de que esse narrador se ajusta no foco de uma perspectiva estrutural. Essa definição não está, necessariamente, presumida em erro, mas há, no conto, a abertura para a hipótese de um desvio, ou seja, de uma possível ambiguidade com relação a pessoa do discurso. Isso, considerando um posicionamento analítico estruturalista. Mas, ao tratar-se de um narrador machadiano há que ponderar as vozes narrativas múltiplas que transitam entre o narrador jovem que viveu e se envolveu fisicamente e o adulto que tem dúvidas sobre o que ocorreu. Mediante esses fatores temporais, o narrador do conto apresenta-se caracterizado por múltiplas consciências. Assim, o sujeito que narra oscila entre a condição de antagonista, cujo discurso centraliza-se na perspectiva do seduzido e também pela qualificação de protagonista pela qual faz ponderações conclusivas que, por conta desta dualidade, torna os fatos narrados um tanto inconclusos.

Os fatos e as ações do conto “Uns Braços” obedecem a um ordenamento narrativo interior e são relatados à medida que as lembranças afloram à memória do narrador. As personagens são posicionadas diante dos acontecimentos abordados, como atuais, ou seja, no presente, embora os fatos ocorridos sejam de um passado distante. Neste conto, o

narrador, instituído por voz onisciente, fala com autoridade de alguém que conhece profundamente as ações. Por esta razão expõe, categoricamente, os sentimentos mais íntimos das personagens. Apesar disso, o narrador procura estabelecer-se como figura distanciada e invisível em relação às personagens Inácio e D. Severina. Mediante esse conjunto, podemos conjecturar a hipótese de que uma das principais vozes, que se posiciona diante do que é narrado, por vezes, é flagrado na primeira pessoa do discurso, pois é o resultante da soma do personagem adolescente que viveu os fatos e do adulto que os rememora.

As vozes narrativas, ao contar os fatos, situam-se sob vários aspectos: no adulto que rememora e faz reflexões sobre o que aconteceu e no menino que sentiu na carne toda a comoção erótica, relatada no conto. A princípio, o narrador do conto “Uns Braços” fala diretamente dos outros, ou seja, do Inácio que pela distinção temporal encontra-se desdobrado no jovem e no adulto. Esse narrador também fala de D. Severina, de Borges e, ainda busca explicitar ao leitor, sob uma abordagem acusatória, plausíveis aspectos relevantes que, possivelmente, desencadearam todo o caso de sedução. O narrador mostra sua onisciência através do *eu* que se esconde e, por conta da sua condição refletora, acaba por se revelar independente de estar estruturado em um narrador na terceira pessoa do discurso.

Genette, em **Discurso da narrativa** (s/d), ao referir-se às pessoas do discurso, lembra que esse tipo de transgressão encontra-se inscrita mesmo em textos que, a princípio, estão inseridos no sistema narrativo tradicional. Assim, a mudança da pessoa pronominal, designando a mesma personagem que transita entre o *eu* para o *ele*, ocorre por conta da pluralidade de focalizações e as conotações psicológicas que tornam o texto, por vezes, ambíguo. Nessa perspectiva, no conto “Uns Braços” o desdobramento das vozes narrativas ocorre à medida que são formulados os modos de representações do *eu* no texto. Assim, o narrador se apresenta, sob diversas vozes.

[...] o romance contemporâneo franqueou este limite, como muitos outros, e que não hesita em estabelecer entre narrador e personagem(ns) uma relação variável e flutuante, vertigem pronominal com uma lógica mais livre e ideia mais complexa da personalidade (GENETTE, s/d, p. 245).

Conforme Genette, o desdobramento do narrador se constitui por meio de um conjunto de transgressões que o faz transitar na dupla temporalidade da história e da narração. É evidente, no conto em análise, que todos os jogos narrativos manifestam-se

pela intencionalidade de efeitos pretendidos na narrativa. Os exemplos dessa intencionalidade no decorrer do conto são manifestos pela forma com que o narrador se dirige ao leitor: “Porque o **nosso** Inácio [...]” (2008, p. 176, grifo nosso) e “[...] que não interessava em nada ao **nosso** Inácio” (2008, p. 177, grifo nosso). Fica evidente o tipo de efeito que o narrador pretende alcançar ao se dirigir ao leitor. Nossa hipótese é que o narrador tem a intenção de aliciar, persuadir e torná-lo presa fácil. Sem contar que o valor pronominal “nosso” inserido no discurso, focaliza e denuncia o narrador como parte da trama, promovendo, desse modo, o seu envolvimento efetivo diante dos fatos narrados.

Sobre o trânsito das vozes narrativas, Maria Lucia de Farias, ao analisar o conto “Nenhum, nenhuma”, de Guimarães Rosa, explora um caso em que o narrador se apresenta através de múltiplas vozes narrativas constituídas em um único conto. A perspectiva das vozes polifônicas e os efeitos de sentidos que promovem várias consciências numa única narrativa pode ser analisada em outros contos de Rosa, como: “Soroco, sua mãe sua filha” e “A menina de lá” da coletânea **Primeira Histórias** [1974]. Assim, com base na inter-relação que Farias faz do texto de Rosa e nos pressupostos teóricos de Bakhtin, podemos, de fato, observar que o conto “Uns Braços”, apesar de sua estrutura encontrar-se convencionalizada pelo viés da narrativa tradicional, as vozes narrativas são ideologicamente distintas no discurso do narrador e expressam de forma particularizada, ou seja, polifônica.

Esse aspecto se torna intrigante pelo fato de o narrador apresentar-se estruturalmente em terceira pessoa. No entanto, o narrador do conto “Uns Braços” apresenta sob o binômio de três vozes narrativas que se inter-relacionam, objetivando desmitificar os acontecimentos de um passado distante, através de variadas proposições. O *eu* narrado encontra-se inferiorizado e, por conseguinte, está aquém do *eu* que narra por conta das diferenças temporais e das experiências de vida que tornam o *ele* superior. As diferenças de ambos ocorrem à medida que a personagem narrada passa por diversas transformações no decorrer dos anos e, por isso, avança na aprendizagem adquirida e, por extensão, se vangloria das experiências vividas relatadas no próprio texto. “Através dos anos, por meio de outros amores, mais efetivos e longos [...]” (2008, p. 185). Assim, numa rememoração das lembranças e um arranjo especial com a linguagem, cujo objetivo narrativo busca alcançar um consenso plausível e aceitável a respeito do memorável beijo dado por D. Severina em Inácio enquanto ele dormia. A complexidade dos enunciados, promovidos por discursos diretos e indiretos, apontam para uma dificuldade, do leitor, em entender, de forma objetiva, a trama narrada.

Há no conto “Uns Braços” três situações narrativas básicas que norteiam a complexidade das vozes no discurso, pois o narrador implica-se em várias perspectivas: os fatos em si, a distância temporal e o ponto de vista. Assim, a relação dialógica entre o contar e o sentir não é, necessariamente, a mesma. Isto, considerando que a primeira visão onisciente que acessa a interioridade dos personagens difere da conjuntura que delinea a perspectiva do narrador em primeira pessoa, cuja caracterização teórica está estruturada pela presença de dois *eus*: o *eu* narrante e o *eu* narrado entre os quais surge, no conto, a distância temporal que projeta um Inácio (jovem, 15 anos, imaturo) e outro Inácio (adulto experiente).

A distância entre o narrador (*eu* do presente) e o sujeito narrado (*eu* do passado), tanto temporal quanto emocional, é tão distinta que leva o Inácio do presente (adulto) e o Inácio do passado (jovem) a se transformarem num terceiro *eu* que se apresenta na terceira pessoa (*ele*) e refletoriza as vivências de ambos. O narrador, pela forma como se posiciona na narrativa, busca apagar os vestígios de sua presença como personagem, por isso, surge camuflado em três instâncias refletoras: sentir, pensar e perceber. Inácio (infante) equivale ao *eu* que sentiu e ainda sente no momento que rememora os fatos. Enquanto que o Inácio (adulto) equivale ao *eu* que, possivelmente, pensa, repensa os fatos e não chega a um consenso plausível acerca dos fatos. Já o terceiro (*eu*) transformado em um (*ele*) percebe, avalia e, conscientemente, supõe ter entendido o ocorrido.

Essa terceira consciência, individualizada, por uma espécie de monólogo interior abrangente, encontra-se acima da posição centralizadora por conta da construção de outras consciências que interagem em conjunto às várias vozes, (tanto do jovem quanto do adulto), que promovem as várias vozes narrativas que não se enquadram num discurso puramente exclusivo centrado em um único narrador cuja posição monológica é eleita para narrar os fatos. Por esta razão, o narrador consegue apresentar-se no texto, através das vozes multifacetadas, cujas consciências variadas representam o mundo dos sujeitos incompatíveis na distinção temporal. Conforme a concepção bakhtiana, podemos aferir que Inácio não ajusta-se ao posicionamento monológico, considerando o seu narcisismo em permanecer invisível como personagem, e, a seu bel-prazer, atuar como mero expectador dos eventos. No entanto, o disfarce é flagrado pela premissa da multiplicidade das vozes polifônicas.

[...] a essência contraditória da vida social em formação, essência essa que não cabe nos limites da consciência monológica segura e calmamente contemplativa, devia manifestar-se de modo sobremaneira marcante, enquanto deveria ser especialmente plena e patente a individualidade dos mundos que haviam rompido o equilíbrio ideológico e se chocavam entre si. Criavam-se, com isso, as premissas objetivas da multiplanaridade essencial e da multiplicidade de vozes do romance polifônico (BAKHTIN, 2013, p. 21).

É nesse aspecto polifônico que a narrativa de “Uns Braços” se fundamenta. Isto é, assentado no despojamento da unidade monológica, cujas proposições evocadas se realizam no plano que unifica as contradições que encerra o desfecho do conto afirmado em teorias falseadas/ambíguas que ultrapassam os limites de consciência dos fatos, propriamente ditos. Muitos dos pormenores que abarcam o conto, certamente não seriam inseridos na narrativa, da forma como estão, se o narrador mantivesse inerte em uma única voz narrativa.

O interstício erótico do conto “Uns Braços” não é posicionado, necessariamente, de um evento narrado em primeira pessoa, cuja ênfase recai sobre o *eu* narrado em detrimento do *eu* narrante. O que a narrativa machadiana apresenta é uma situação específica em que os dois *eus*, distintos entre si, só conseguem autonomia discursiva através da transformação de um terceiro *eu* eleito, pela conjunção pronominal, em o (*ele*) do discurso.

Conforme Genette:

[...] as duas vozes podem fundir-se e confundir-se, ou apoiar-se num mesmo discurso, pois doravante o *pensava eu* do herói pode-se escrever, eu compreendia, eu notava, eu sentia, ocorreu-me, já tinha chegado a essa conclusão, compreendi etc., isto é coincidir com o *eu sei* do narrador (GENETTE, 1976, p. 252-253, grifos do autor).

Nesta conjuntura, no conto “Uns Braços”, duas vozes fundem-se e confundem-se somando, assim, o binômio de três vozes que se alternam entre discursos diretos e indiretos. Consequentemente, os enunciados se tornam repletos de oposições e contrastes entre o discurso advindo da voz do (tempo presente) que recorda em conjunto a voz (tempo passado), ou seja, no caso do conto, um passado muito remoto em que a personagem narrada recorda, sente e reflete as lembranças e soma-se a uma terceira voz equacionada de ambos e efetivada no (*ele*) que desloca-se entre os dois tempos com o intuito de religar um ao outro. Essa voz, no presente, em conjunto à consciência adquirida através dos anos vividos, ou seja, aquilo que o personagem Inácio aprendeu com o tempo e, supostamente,

por conta de outras experiências, ao longo dos anos, o torna tão distante e, conseqüentemente, diferente do infante que o leva a não o reconhecer e, por conta disto, de forma narcisista, refere-se a si mesmo em terceira pessoa.

É através da terceira pessoa do discurso que o narrador busca afirmar a pouca idade de Inácio usando os seguintes termos: “ele, menino, moço, o mocinho, criança, o fedelho, dorminhoco, rapazinho, rapaz com rascunho ou princípio de buço, amor adolescente e virgem, inculto, adolescência de Inácio, pueril, primeiro botão da flor”. Todos estes codinomes e adjetivos reafirmam que o Inácio que narra não se reconhece no menino por conta dos anos e amores vividos e a experiência adquirida.

Desta conjuntura observamos que o narrador, sob a hipótese de representar o próprio Inácio, interage diante dos fatos ocorridos, cuja presença é flagrada nas constantes intrusões que reiteram essa perspectiva. Assim, os fatos narrados revelam o personagem principal e a sua experiência empreendida nas próprias reminiscências que caracterizam e confirmam o fracasso do narrador distanciado pelas retomadas discursivas advindas do seu ulterior que denunciam a própria voz. A perspectiva da teoria bakhtiana ressalta que: “[...] a afirmação do ‘eu’ do outro não como objeto, mas como outro sujeito” (BAKHTIN, 2013, p. 10).

Diante desta hipótese, podemos observar que o menino (Inácio), por conta da sua imaturidade quando jovem, não consegue compreender as contradições e malícias advindas do jogo erótico no qual foi cerceado. E, por outro lado, o Inácio que avança na aprendizagem da vida, se torna arguto no assunto e, por isso, teria condições de avaliar os fatos, porém também encontra-se neutralizado pela conjuntura do sonho que o leva a pensar que o beijo ocorrido se deu enquanto dormia. Esse atenuante onírico o desautoriza acerca de uma interpretação conclusiva e decisiva. Já o Inácio presentificado, ou seja, do momento em que a história é contada, fala com proeminência, pela qual a proposição é instaurada para promover a solução do duplo engano. Assim o (*ele*) supõe resolver as ambigüidades da trama, cujo enunciado promove, de repente, não mais apenas o “duplo engano” como Bosi ressaltou e, portanto, o triplo engano. “Ele mesmo exclama às vezes sem saber que se engana” (2008, p. 185). Ao afirmar que Inácio se engana essa voz narrativa se constitui dominante enquanto que as outras vozes se mantêm, na narrativa, de forma imprecisa.

Genette, ao tratar da voz, na instância narrativa, observa que essa incidência se dá através da ação verbal, concomitante às relações com o sujeito, tanto naquele que realiza

ou sofre a ação quanto naquele que relata a ação como participante, mesmo quando se apresenta passivamente na atividade narrativa. Por se tratar, a princípio, de uma transgressão narrativa, há uma espécie de hesitação em se respeitar a especificidade e a autonomia desta instância, principalmente, quando se trata de uma narrativa ficcional. “Uma situação narrativa como qualquer outra, é um conjunto complexo no qual a análise, ou simplesmente a descrição só pode distinguir retalhando-o um tecido de relações estreitas entre o acto narrativo e seus protagonistas” (GENETTE, s/d, p. 214).

É na perspectiva das vozes narrativas que também, no conto “Missa do Galo”, Nogueira, rapaz de 17 anos, personagem que pretensamente se intitula o seduzido, um narrador que fala de si mesmo, fala indiretamente dos outros; analisa as personagens e o evento erótico em que foi envolvido. Esse narrador quando na condição de adulto busca através de um discurso manipulador, persuadir o leitor. Nogueira, protagonista e narrador, surge através de um *eu* que se mostra observador hábil em descrever os fatos, porém, por conta do seu envolvimento, em que acredita ter sido seduzido, termina por comprometer a objetividade/veracidade dos fatos narrados que encontram-se arrastados na subjetividade.

Ao contrário do que ocorre em “Uns Braços”, as vozes narrativas, deste caso de sedução, se dividem entre duas consciências, ou seja, duas vozes que resistem e procuram sustentar-se, de forma persuasiva, através dos sentidos formados de um processo de interiorização de discursos pré-existentes. O sujeito do discurso está duplicado no (Nogueira) adulto que conta, revive e avalia o que se deu no passado e o (Nogueira) jovem inexperiente que viveu a cena. Em suma, são dois protagonistas: o narrador-personagem do presente e o personagem-narrado do passado.

A duplicidade das vozes narrativas justifica-se pelo contexto de temporalidade conferida pela memória. Portanto, noutras palavras, o narrador caracteriza-se pelas circunstâncias da passagem temporal, pois tanto o Nogueira jovem quanto o Nogueira adulto, independente da distância temporal, supõem que foram seduzidos por D. Conceição, mulher de 30 anos, que vivia maritalmente ou casada com o escrivão Meneses.

Conforme o enredo do conto “Missa do Galo”, pode-se observar que há uma situação incomum, uma conversação que marcou a lembrança do moço Nogueira. Trata-se de um conjunto de ações, condições e insinuações sobre um memorável encontro de uma senhora e um jovem de dezessete anos numa véspera de Natal, pouco tempo antes da missa do galo. A narrativa da conversação se faz sob o ponto de vista de Nogueira, que conta a história com certo distanciamento temporal que, por conta da sua suposta e pretensa

condição de seduzido, compromete a efetiva verdade dos fatos. O narrador inaugura o conto sob a conclusão de que nunca entendeu uma conversa que teve com uma senhora, anos atrás. Dessa forma, por meio de vozes duplas, conta os fatos com o agravante de estar envolvido emocionalmente na trama. Isto, por conseguinte, o torna confuso, pois a todo tempo, tenta se afirmar como participante atuante da ação que irá narrar. O elemento principal desse conto seria o atenuante causador de toda incompreensão do texto, pelo fato do acontecimento narrado sequer ter sido entendido pelo narrador.

Nogueira narra, em primeira pessoa, um fato ocorrido quando jovem, ainda na fase da descoberta da vida amorosa e resolve contar, anos depois, o suposto caso de sedução que supõe ter sido envolvido numa véspera de natal. Como já anunciamos, a personagem que narra, implica-se por envolver-se no contexto sensual erótico sob a convicção de sua imaginação interpretativa. Assim, a confiabilidade do que é narrado pode ser flagrada como um equívoco por conta do envolvimento do narrador e personagem implicado no seu único ponto de vista.

É evidente, no conto, que o narrador personagem conduz a narrativa de modo tendencioso e busca direcionar o leitor a tirar suas próprias conclusões. Nogueira, já adulto, com mais experiência de vida, rememora um fato ocorrido na sua mocidade, por isso, resulta em um narrador que oscila entre o tempo passado, o ocorrido, e o tempo presente, no qual narra, de forma que promove vozes diversas que contribui para os paradoxos do texto. Mesmo assim, o conto tem como perspectiva estruturadora um núcleo centralizador, isto é, repleto de elementos informativos que são transmitidos pelo *eu* narrante (narrador), ao mesmo tempo, representa o *eu* narrado, um dos protagonistas.

A distância temporal instaurada entre o sujeito personagem e os eventos narrados, resulta num misto de insinuações, impressões, desejos e equívocos surgidos à medida que os fatos são narrados. Por conseguinte, muito similar ao texto proustiano, permite que as sensações sejam re-memorizadas, presentificadas, e experimentadas pelo *eu narrante*, na mesma proporção em que são resgatadas pela memória. Os registros narrados, impregnados de indícios de egocentrismo, por parte do narrador, demonstram que a experiência deflagrada pelos fatos revividos sob a subjetividade do ponto de vista do *eu* que conta, se sobrepõem, aos próprios acontecimentos, que permanecem centrados em si mesmo, ou seja, no sujeito (Nogueira) como seduzido e, em seu objeto de desejo (D. Conceição), pretensamente eleita pelo narrador, como a sedutora.

A combinação de narrador homodiegético e perspectiva passando pelo personagem resulta num falseamento perante a inconstância do índice de objetividade pré-estabelecido pelo narrador-protagonista. A apreensão subjetiva dos fatos reproduz uma projeção ambígua de possíveis verdades ou apenas impressões. Paralelamente, variam a qualidade e a quantidade da informação narrada, desde o momento em que o *eu* enuncia suas experiências pessoais, transpondo as alheias, enquanto adulto expectador-reflexivo e o jovem enredado pela paixão. Assim, sob a sua ótica, Conceição é construída ou reconstituída através de um testemunho, no mínimo, falacioso.

A subjetividade do que é narrado em “Missa do Galo” está atrelada a tirania do *eu* que, sob o ângulo retrospectivo, apreende uma força erótica que confere ao texto a tradução, supostamente, fidedigna da imaginação de um personagem-narrador embebido pelo erotismo sensual que advém de uma conversação que compreendem duas hipóteses: uma despreziosa conversa sem intenções lascivas na consciência de Conceição e um letárgico diálogo passional no entendimento de Nogueira.

Há um momento no conto que Nogueira confessa embebido pela pessoa de Conceição. Assim, inter-relacionamos o seu comportamento ao pensamento de Nietzsche que, ao tratar da perspectiva do sonho, observa que durante essa embriaguez onírica pela qual o ser, em estado dionisíaco, apreende os limites entre a ordem real e cotidiana, em conjunto a todas as lembranças do passado e muita imaginação. Esse aspecto faz com que o fato real seja destituído da objetividade e se torne subjetivo, ou seja, inconcluso. “Entre o mundo da realidade dionisíaca e o mundo da realidade cotidiana cava-se esse abismo do esquecimento que os separa um do outro” (2004, p. 52). Mas logo que o narrador volta à consciência da realidade cotidiana, sentida, no momento em que narra, surge uma instância negadora da incompreensão dos fatos, por isso, o resultado daquela impressão ganha uma proporção de verdade. Com base nesta premissa, a busca de Nogueira pela lógica se enquadra na máxima nietzsniana: “O que eu não compreendo não será tão-somente, o incompreensível” (NIETZSCHE, 2004, p. 90).

As vozes narrativas dos contos: “Uns Braços” e “Missa do Galo” abrangem o enfoque sensual e sedutor cujos interstícios eróticos são flagrados, nas narrativas, através de narradores que, de algum modo, manipulam os discursos a fim de conduzir o leitor a uma pretensa compreensão dos fatos. Em ambos os contos podemos apreender que, para o Machado de Assis, delimitar os narradores não basta. Deve haver também a versão, a interpretação da narrativa feita pelos próprios narradores que ironicamente ligam-se aos

indícios de narcisismo extensivo à prepotência, à manipulação e ao autoritarismo. De acordo com Souza, o narrador machadiano apresenta-se em suas narrativas assumindo múltiplas perspectivas de se narrar e consegue evocar, na sua totalidade, a capacidade de atuar em conformidade com a constitucional diversidade do homem e do mundo. O narrador tradicional, canônico, perde em evidência e o seu desaparecimento é inevitável em detrimento das múltiplas vozes que emergem do intrigante modo de narrar:

O ponto de vista fixo do narrador tradicional desaparece do universo ficcional de Machado de Assis, a fim de neutralizar a clausura monádica do sujeito metafísico, que se farta de conhecer sempre a si mesmo, porque não consegue transcender o curto-circuito da personalidade objetivada no discurso ideológico de determinada formação discursiva [...] (SOUZA, 2006, p. 9).

Nesta perspectiva, a prosa machadiana flagra, de forma recorrente, uma profunda capacidade de ironizar uma situação em que o pensamento não se expõe diretamente através dos tradicionais parâmetros estruturais analíticos, pois as personagens se atrelam dramaticamente em ação atuando numa representação viva e concreta dos caracteres. O que o narrador machadiano faz não é apenas relatar um fato e, sim, com maestria, ironizar e interpretar a seu bel-prazer. Assim, mediante a multiplicidade discursiva, o narrador não pauta seus textos numa unidade lógica, mas sempre atrelada a uma duplicidade dialética de sentidos. “A dramatização da narrativa machadiana é tão intensa, que uma personagem se converte, pelo menos, em dois [...]” (SOUZA, 2006, p. 33). Esse ponto de vista nos leva a hipótese conclusiva de que os contos ora recortados, em nossa pesquisa, estão inseridos na proposição das várias consciências que evidenciam as múltiplas facetas dos narradores.

A forma como os contos “Uns Braços” e “Missa do Galo” são narrados exemplificam a supremacia irônica machadiana que deriva do prestígio que o ser humano tem na sua duplicidade de origem. A desconstrução em que são submetidas estas narrativas advém desse narrador multifacetado que alcança através da especulação ideológica e, ao mesmo tempo, cômica, em função do efeito parabático contínuo, dito em outros termos, a necessidade de satisfazer o leitor e levá-lo a fazer um julgamento premeditadamente elaborado pela inferência do narrador. Conforme Souza:

A concepção da ironia como parábase permanente se fundamenta, não só na estrutura da antiga e nova comédia, mas também numa determinada forma de ficção narrativa, que é a narração regida pelo princípio irônico da composição. Nas narrativas irônicas, a função crítica da parábase é

assumida pelo narrador autoconsciente, que não se limita a narrar eventos, mas se compraz em sustar o enunciado propriamente narrativo com o deliberado propósito de assinalar criticamente que o narrado não é dado na realidade, mas construído pela instância da enunciação. A intrusão do narrador cumpre desempenho bem definido ao sustar a ilusão ficcional e advertir o leitor que não se deve confundir fato com ficção (2006, p. 39).

O efeito parabático inserido, no contexto dramático da representação sistemática, nos contos em análise, funciona como forma de manutenção das personagens no universo ficcional cuja suspensão da progressão das ações, por vezes, interrompidas pela imposição interveniente da imaginação crítica de quem conta. A assertiva se faz presente num exemplo clássico do conto “Uns Braços” no momento que o narrador em duas palavras causa uma descontinuidade do texto ao dizer: “(capciosa natureza!)” (2008, p. 180). Neste pequeno enunciado, há uma suspensão do verdadeiro foco progressivo das ações para evidenciar um pensamento ideológico instituído, na enunciação, pela proeminência de uma voz narrativa que ajuíza valores arraigados no consciente.

Souza considera essa forma de ironia machadiana como uma representação do movimento parabático contínuo que torna o texto literário superior, pois impetra, além dos acontecimentos reais, circunstâncias específicas, cujas formas excepcionais de conhecimento estão subordinadas ao processo crítico reflexivo. O narrador machadiano se estende nas suas interpolações por conta da sua capacidade de ironizar e não se limitar em conceber as ações organizadas de forma linear e resumidas, coerentemente, conforme os acontecimentos.

Os narradores desdobrados, em ambos os contos, se dialetizam em vozes duplicadas mediante ao sentimento e imaginação. Isso ocorre por meio de um narrador que busca presentificar um tempo remoto, em que se deu os eventos. A multiplicidade narrativa corrobora na elaboração da linguagem em que o tempo pretérito e o presente se fundem. Os narradores contam os fatos do passado, de forma tão intensa, que o leitor apreende o momento em que acontecem. A exemplo do que mencionamos, nas primeiras linhas do conto “Uns Braços” têm-se o precedente de uma voz que narra no presente através dos fatos encadeados simultaneamente. “Inácio estremeceu, ouvindo os gritos do solicitador, recebeu o prato que este lhe apresentava e tratou de comer, debaixo de uma trovada de nomes, malandro, cabeça de vento, estúpido, maluco” (2008, p. 175). Ao iniciar a narrativa mediante um discurso indireto identificamos uma ação que implica revelar o motivo (causa) que nada mais é que a paixão erótica pelos braços de D. Severina. No entanto,

nesse momento da narrativa, a causa permanece elíptica, pelo fato de que o leitor do conto tem acesso aos efeitos (os gritos) do solicitador, cujo corte elíptico promove uma ênfase transgressora à trama.

– Onde anda que nunca ouve o que lhe digo? Hei de contar tudo a seu pai, para que lhe sacuda a preguiça do corpo com uma boa vara de marmelo, ou um pau; sim, ainda pode apanhar, não pense que não. Estúpido! maluco! (2008, p. 175).

Neste parágrafo, a noção de tempo, ainda é confusa no sentido de qualificar quem realmente narra, considerando que a noção estrutural da narrativa acerca do narrador identifica-o na forma pronominal, pela qual o *eu* no passado apreende a impressão de que fala no momento em que acontece. Somente no final do sétimo parágrafo é que o leitor tem a noção de tempo e a posição estrutural do narrador. “Nunca ele pôs os olhos nos braços de D. Severina que se não esquecesse de si e de tudo” (2008, p. 176). Os narradores compõem a perspectiva tradicional em relação à onisciência que domina o saber e os pensamentos das personagens. Especificamente, no conto “Uns Braços”, o narrador dominava os pensamentos lascivos do Inácio adolescente e também do Inácio adulto. Por isso, há inferências de falas direta da personagem na fase da adolescência.

De tal modo, por meio do duplo desempenho dos narradores e personagens podemos salientar que o autor, Machado de Assis, se vale da multiplicidade de vozes que advêm dos desdobramentos de seus narradores para montar os dramas dos fatos internos, excepcionalmente, as reações passionais e os conflitos emocionais das personagens nas diversas situações dramáticas. Assim, na ficção narrativa machadiana, predomina a encenação do drama intrínseco, a luta das vozes em disputa com a consciência humana cuja índole contraditória é movida. “O narrador que atua como fingidor e desempenha a função do ator que se reveste de múltiplas máscaras confuta o estatuto tradicional do autor que submete o leitor ao domínio imperial da sua autoridade” (SOUZA, 2006, p. 15-16). Considerando que o ser humano sempre foi tratado por Machado de Assis como detentor dos conflitos múltiplos que, por sua vez, quando estão arraigados no horizonte ficcional machadiano, representam o registro e a análise profunda da condição social e humana envolta numa duplicidade flagrada pela busca, do narrador, por uma unidade narrativa que, por sua vez, prescinde, formando as múltiplas relações de contraste das vozes narrantes.

4.2 O espaço interno e externo: a simbologia/semiótica do signo (casa)

A dimensão semiótica que envolve os signos (casas), nos contos “Uns Braços” e “Missa do Galo”, por contiguidade, vai além da definição real objetiva do vocábulo por força de sua acepção arbitrária, subjetiva e motivacional. Assim, em nossa análise, pressupomos que os índices eróticos descritos comportam, nos espaços (casas) e, conseqüentemente, nas personagens (Inácio x Severina e Nogueira x Conceição), a assimetria de aproximação e afastamento mediante um cronograma temporal composto por duas fases: infância e adulta. As casas, cenários dos dois casos de sedução, num passado distante, são símbolos geométricos de ecos que ressoam através das vozes narrativas cujas imagens, descritas, reproduzem as variantes factuais tanto do interior quanto do exterior das casas fazendo com que a intimidade vivida por essas personagens, nestes espaços, refrate por meio dos reflexos memoriais.

Assim, os espaços habitados pelas personagens formam um conjunto de símbolos que inferem na qualidade das relações (motivos) advindas do elo afetivo apreendido no espaço/tempo e nos signos dos objetos em si. A percepção dos elementos interiores e exteriores, nas casas, não configuram os objetos, apenas, como habitáculos das famílias envolvidas no jogo de sedução, e sim como resultados da materialização da realidade humana que envolve as necessidades biológicas, afetivas e sociais. Deste modo, diante das ausências incididas nas personagens, as casas se tornam autênticas representantes destes espaços. Essa representação ocorre mediante análise da noção temporal (presente e passado) em conjunto com os elementos semióticos pelos quais podemos avaliar como vivem e o que se tornam os sujeitos que conviveram em determinados ambientes.

Na perspectiva de uma representação metafórica, Bachelard distingue a casa como a maior transmissora de imagens:

Assim, abordando as imagens da casa com o cuidado de não romper a solidariedade entre a memória e a imaginação, podemos esperar transmitir toda a elasticidade psicológica de uma imagem que nos comove em grau de profundidade insuspeitados (2000, p. 26).

Conforme essa assertiva inter-relacionada aos contos em análise, podemos observar que as casas, por meio das imagens cênicas, são espécies de palcos onde os presumíveis amantes encenam os conflitos eróticos, sentimentais, lascivos. Destacam-se como personagens principais das tramas: dois jovens e duas senhoras que, ao mesmo tempo,

protagonizam e antagonizam o confronto entre o permitido e o não permitido na intimidade (interiores) dos espaços, quase sempre, fechados. Nesses espaços, com misto de pouca visibilidade, as personagens circulavam e viveram variadas sensações que apreendem as visuais, as olfativas, as auditivas e as táteis.

As personagens envolvidas parecem saber o momento de entrarem e também de saírem. Os momentos catalisadores que consagram cenas memoráveis, a começar por “Uns Braços” podem ser observados por meio do aspecto descritivo advindo do sentido visual, nos trechos: “Duas, três e quatro vezes a figura esvaia-se para tornar logo, [...] ou atravessando o corredor com toda graça robusta de que era capaz (2008, p. 184); e “A diferença é que a visão não recuou, e a pessoa real tão depressa cumprira o gesto, como fugiu até à porta, vexada e medrosa (2008, p. 184). E, em “Missa do Galo”, a personagem Conceição do mesmo jeito que entra em cena sai: “[...] logo depois vi assomar à porta da sala o vulto de Conceição” (2008, p. 201) e “E com o mesmo balanço do corpo, Conceição enfiou pelo corredor dentro, pisando mansinho” (2008, p. 207). Assim, as casas servem, então, como planos e panos de fundo para implementação das complexidades dos fatos narrados em que os dramas de sedução são protagonizados na breve convivência dos protagonistas: (Inácio x Severina), (Nogueira x Conceição) e também, paralelamente, na vida de outras personagens: os maridos Borges e Meneses, a sogra e as escravas que ocupam o segundo plano nas narrativas.

Na perspectiva semiótica, a valoração simbólica das casas, sob o peso da instituição familiar, além de corroborar nas tramas narrativas dos contos, como configurações ambientais e psicológicas, é o elemento catalisador decisivo na atuação das personagens que, ao longo dos contos, tentam se afirmar, por isso, se debatem, sofrem, amam e, acima de tudo, sentem e desejam. Os interstícios do jogo de sedução erótica, vividos nos espaços das “casas”, incidem no viés da impossibilidade que as personagens experimentam quando tentam a conciliação de dois projetos individuais monopolizados pela raiz afetiva e moral e pela conjuntura, do “Ser” *versus* “Parecer”: o primeiro, compreende a família fundada sobre a égide do amor, ou seja, a escolha mútua entre os amantes por estar alicerçada sob a configuração do amor como dádiva recíproca, ou seja, o amor que é propagado num permanente fluxo e refluxo de geração para geração. O segundo, o projeto social que subjuga a família como instituição jurídica; também garantia da continuidade de direitos e deveres materiais ou morais, que importa defender, como representação de uma verdade social frente ao mundo.

A casa, suporte do próprio nome, está condicionada a ser o baluarte dos direitos e deveres que o arrasta, por isso afirma-se sobre seus moradores, até esmagar qualquer possibilidade de transgressão. Dessa conjuntura as casas promovem, tanto em “Uns Braços” quanto em “Missa do Galo”, possibilidades contraditórias das relações sintomáticas que nelas se concentram. De um lado, as casas permitem o afloramento dos desejos e ocasionam a sua concretização, porém, por outro lado, alertam seus moradores dos perigos que os sondam. Assim, esses habitáculos (casas) os mantêm inertes na sua tirania opressora sob a prefiguração de casulo. É evidente, pelo tom narrativo, que tanto D. Severina quanto Conceição ensaiam sair do casulo, mas antes que o invólucro se abra elas retornam e negam a própria tentativa de rompimento. Meio século depois, esse tipo de comportamento se torna uma marca exclusiva de muitas personagens da ficção de Clarice Lispector.

Quando se trata das relações sintomáticas concentradas no espaço casa, há um predomínio do ajuizamento pelo qual sua simbologia está concentrada no inconsciente do homem e, pode ser vista, como o espaço em que o ser humano espera talhar e reservar-se no mundo para construir a sua dimensão de ser. As casas, então, para Inácio e Nogueira eram o prolongamento do seio materno, a garantia, mesmo que ajustada sob o preço da sua exigência social, de estabilidade, de um solo e de um teto que circunscreve a vida como necessidade maior. As casas nada mais são que as ilusões de posses dadas por ocupação. E assim, se assimilam obscuramente às posses mútuas dos homens e mulheres que, só nestes espaços, parecem consumir-se em humana plenitude. As personagens jovens (Inácio e Nogueira), por circunstâncias pessoais e, de outrem, são deslocados de suas casas, e agregados em outros espaços nos quais constroem vínculos sem alicerces que lhes tornam inconciliáveis, pois não são, propriamente, as casas dos sonhos.

Os espaços “casas” para Inácio e Nogueira não conciliam a combinação de famílias que alcançam o conjunto de valores que envolve o apreço de lares felizes e afetivos. Assim, as personagens, vítimas de uma cultura patriarcal esmagadora, (representada por Borges e Meneses), percebem, na plenitude dos seus habitáculos, as paixões, os deleites como forma de se efetivarem, tanto em si mesmos, quanto no mundo. O binômio “famílias e casas” não se equacionam e, por isso duelam diante das duas facetas simbólicas: primeira, a casa como face exterior que apreende uma rede de interesses e compromissos e a segunda, de face interior que alcança a perspectiva de refúgio, intimidade e ninho.

Bachelard, ao pensar a valoração da casa, distingue a discrepância disfórica da sua função. A casa quando assentada no sentido de estreitamento não conforta e nem ampara.

No mundo dos objetos inertes, o ninho recebe uma valorização extraordinária. Queremos que ele seja *perfeito*, que traga a marca de um instinto bastante seguro. Ficamos encantados com esse instinto e o ninho passa facilmente por uma maravilha da vida animal (BACHELARD, 2000, p. 104, grifos do autor).

A ambientação dos contos em discussão soma e reordena os fatos que se encontram instituídos em consonância com uma paisagem geograficamente definida. Porém, tem-se que considerar a eventual funcionalidade desses espaços retratados como lugares propícios a influenciarem situações. Estamos diante de um ponto importante para falarmos dos índices de erotismo que abordamos nos textos de Machado de Assis e o que esses textos implicam na espacialidade ocupada pelas personagens. A intersubjetividade de que trata Bachelard, ao discorrer sobre a casa, nos mostra o quanto é essencial a noção do espaço vivido. “[...] todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa” (2000, p. 25). Por isso mesmo, o interior de uma casa é, sem sombra de dúvida, um espaço restrito, pessoal.

Os hábitos sociais, como vestuário, no caso de “Uns Braços”, definidos pelos vestidos sem mangas de D. Severina, e em “Missa do Galo” o roupão branco de D. Conceição corroboram na construção do clima de pura sensualidade, seja mostrando ou encobrindo. “Em suma, na mais interminável das dialéticas, o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos” (BACHELARD, 2000, p. 25). A propósito, poderíamos dizer que as casas simbolizam os espaços que emanam vínculos familiares que apreendem os pensamentos, lembranças e sonhos do ser humano. Nas casas em que viviam as personagens, dos contos interpretados, há um imperativo de solidão contida em cada uma delas, perpassando pela comodidade do lugar onde se vive e cada elemento que implica, de alguma forma, na subjetividade da narrativa.

No que se refere à solidão, ressaltamos que, conforme o texto, Inácio vivia enclausurado no próprio silêncio, tinha sensações estranhas no corredor da casa quando chegava do trabalho.

Voltava à tarde jantava e recolhia-se ao quarto, até a hora da ceia; ceava e ia dormir. Borges não lhe dava intimidade na família, que se compunha apenas de D. Severina, nem Inácio a via mais de três vezes por dia, durante as refeições. Cinco semanas de solidão, de trabalho sem gosto, longe da mãe e das irmãs; cinco semanas de silêncio, porque ele só falava uma ou outra vez na rua; **em casa**, nada (2008, p. 178, grifo nosso).

É certo, então, que solidão que se efetiva no espaço fechado coopera para o surgimento dos interstícios eróticos que se instalam no ambiente em que vivia o jovem Inácio. “Aguentava toda melancolia da solidão e do silêncio” (2008, p. 178); “[...] – **estava só no quarto** [...]” (2008, p. 181, grifos nosso). Também quando se refere ao dia de descanso, domingo: “Inácio passava-os todos **ali no quarto ou à janela, ou relendo** [...]” (2008, p. 182, grifos nosso). Quanto a D. Severina, na sala da frente, recapitulava o episódio do jantar. Esse fator demonstra que a casa era grande, por conseguinte, reforça a condição solitária do espaço.

A noite caíra de todo; ela ouviu o *tlic* do lampião do gás da rua, que acabavam de acender, e viu o clarão dele nas janelas da casa fronteira. Borges, cansado do dia, pois era um trabalhador de primeira ordem, foi fechando os olhos e pegando no sono, e deixou a **só na sala, às escuras, consigo** e com a descoberta que acabava de fazer (2008, p. 179, grifos nosso).

Observamos que D. Severina, ao ficar só na sala, estava às escuras, esse estado de penumbra corrobora para o clima de solidão instaurado. Bachelard quando trata da poética da espacialidade lembra que, no âmbito da casa, tudo o que acontece, influencia, de alguma forma, em nossas ações. Assim, nos casos, por ora analisados, acerca dos momentos de solidão, sedução, podemos apreender através da concepção do filósofo em pauta: “[...] todos os espaços de nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são indeléveis em nós” (2000, p. 29).

Em “Missa do Galo”, sob o viés solitário, a casa e os personagens também harmonizam-se. São inúmeras situações que confirmam o espaço coligado de profunda solidão. “Vivia tranquilo, naquela **casa assobradada** da rua do Senado **com os meus livros e poucas relações** [...]” (2008, p. 199, grifos nosso); “Às dez horas da noite **toda a gente estava nos quartos**; às dez e meia **a casa dormia**” (2008, p. 199, grifos nosso); “A família recolheu-se à hora de costume; e eu meti-me **na sala da frente** [...]” (2008, p. 200, grifos nosso); “Dali passaria ao **corredor da entrada** e sairia sem acordar ninguém”

(2008, p. 200, grifos nosso); “Sentei-me à mesa que havia no centro da sala, e à luz de um candeeiro de querosene, **enquanto a casa dormia**” (2008, p. 200, grifos nosso); “Eram uns passos do **corredor** que ia da **sala de visitas à de jantar** (2008, p. 201, grifos nosso); “[...] vi assomar à porta da sala o **vulto** de Conceição (2008, p. 201, grifo nosso). Observamos, então, muitos entrecos que corroboram para a promoção do caso de sedução. O adjetivo ‘assobradada’ define-a como uma casa grande, de dois pisos, duas salas em conjunto à personificação da casa dormindo e a ideia do corredor, dos livros que, simbolicamente, por si só, exigem silêncio. Assim, a efetivação das leituras e o vulto de Conceição confirmam o clima solitário instaurado.

No momento em que as histórias são narradas, para além das casas habitadas, nem Inácio nem Nogueira conseguem esquecer o que ocorreu, pois tudo perpassa minuciosamente sob os espaços. Em ambas as narrativas, os espaços maiores são especificamente os locais em que são encenados os momentos de sedução, tanto por parte de quem seduz quanto de quem é seduzido. Observamos que no caso de “Uns Braços”, a sala, a cozinha e o corredor são espaços em que a sedução ocorria, apenas, sob a efetivação do olhar, porém a consumação dos desejos, o beijo de D. Severina ocorreu no quarto. Já em “Missa do Galo” todo o momento de sedução ocorre na sala. No ponto de vista bachelardiano, a sala é o espaço social onde as relações igualitárias ocorrem. Psicologicamente, as personagens substituem a sala pelo quarto, pois inebriadas pelo momento de desejos ardentes, promovem-na de máxima ao mínimo, o espaço é o mesmo, porém ganha outra dimensão por conta da condição desejosa das personagens.

Há uma transformação do macro para o micro, pois as limitações desaparecem, considerando que no quarto há um funilamento desses eventos, as relações se estreitam, o espaço requer mais intimidade. Mas a ocasião só possibilita a abertura para o mínimo, na interação face a face:

A intimidade do quarto torna-se a nossa intimidade. E, correlativamente, o espaço íntimo tornou-se tão tranquilo, tão simples que nele se localiza, se centraliza toda a tranquilidade do quarto. O quarto é, em profundidade, nosso quarto, o quarto está em nós. Não o *vemos* mais. Ele não nos *limita* mais, pois estamos no fundo mesmo de seu repouso, no repouso que ele nos conferiu. E todos os quartos de outrora vêm encaixar-se nesse quarto. Como tudo é simples! (BACHELARD, 2000, p. 228, grifos do autor).

Nesta perspectiva, entende-se porque D. Severina saiu do quarto às pressas. Mesmo assim, em “Uns Braços” há a concretização de uma sedução que, necessariamente, não

houve em “Missa do Galo”. Severina precisava de limites que o espaço íntimo e fechado não mais proporcionava. Enquanto em “Missa do Galo”, a sedução não saiu do espaço macro, as batidas na janela desfazem a possibilidade do micro, o quarto. Neste aspecto, quando o amigo bate à porta, a sala, no sentido psicológico, recupera a sua identidade espacial e as personagens são obrigadas a desvincularem-se do universo de embriaguês luxuriosa e retornarem ao universo real em que sobrepujam a transgressão e o extravasamento dos desejos.

Os espaços fechados em “Missa do Galo” têm por testemunha a luz do lampião de gás na rua, espaço aberto, o lado de fora da casa. Bachelard também trata desta especificidade semiótica da casa.

Pela luz distante da casa, a casa vê, vigia, supervisiona, espreita. Quando me deixo ir ao sabor das inversões entre o devaneio e a realidade, surge-me esta imagem: a casa distante e sua luz é para mim, diante de mim, a casa que olha para fora – bem a seu modo! (2000, p. 51).

Conforme citação, inferimos que entre os devaneios das paixões que se tornaram efêmeras, metaforicamente, as casas são interpretadas no sentido de “ser” personificadas, por isso, exigem das personagens envolvidas, nas tramas, as noções exteriorizadas. Severina e Conceição tinham noção dessa realidade, da existência real, concreta e a posição que ocupavam diante da casa como um fim na sociedade em que viviam. Isso porque as casas representam, para essas mulheres, a feição primordial de segurança.

À luz de **A poética do espaço**, podemos entender que o signo casa está apreendido na configuração, por vezes, personificada, comparativa e metaforizada:

Pela sua própria luz, a casa é humana. Ela vê como um homem. Ela é um olho aberto sobre a noite. E outras imagens sem fim vêm florir a poesia da casa na noite. Às vezes brilha como um inseto luzente na relva, o ser com sua luz solitária (BACHELARD, 2000, p. 51).

A citação, inter-relacionada aos contos em interpretação, nos leva a confirmar que tanto as casas quanto os objetos estão totalmente ajustados ao nível da subjetividade. Assim reafirmamos o estado emocional que envolve nossa análise a respeito dos eventos narrados em ambos os contos. Por outro lado, o filósofo lembra que: “[...] a casa é, à primeira vista, um objeto rigidamente geométrico. Somos tentados a analisá-la racionalmente” (2000, p. 63). Mas, no sentido racional, pouca coisa podemos entrever,

considerando que no que se refere às chaves, seria racionalmente, o objeto que abre e fecha. No entanto, ao considerar o eixo semiótico, o abrir e fechar abre para múltiplas dimensões interpretativas. Em “Missa do Galo” as duas das chaves estavam no poder das personagens masculinas e a outra pertencia à casa: “Tinha três chaves a porta; uma estava com o escrivão, eu levaria a outra, a terceira ficava em casa” (2008, p. 200). Podemos observar que as chaves representam, independente da aprovação de outrem, nesse caso de Conceição, tanto a euforia de abrir, noutras palavras, dar vazão aos desejos ou em promover a disforia, que se fecha mediante os obstáculos, nos quais o princípio básico converge para a supressão dos desejos latentes.

A propósito do pensamento teórico relativo ao condicionamento espacial, consideramos avaliar como representação disfórica a porta por onde Severina entrou logo que beijou Inácio. Nesse sentido, a porta tantas vezes citada em “Missa do Galo” são fendas abertas que nos leva aos conceitos simbólicos de hesitação, o abrir e o fechar: tanto pode representar o exterior como adentrar/explorar o interior. No ponto de vista bachelardiano, a representação desse objeto apreende possibilidades distintas. “A porta esquematiza duas possibilidades fortes, que classificam claramente dois tipos de devaneios. Às vezes, ela bem fechada, aferrolhada, fechada com cadeado. Às vezes, ela aberta, ou seja, **escancarada**” (2000, p. 225, grifo nosso). Em sentido figurado, a porta infere todo um símbolo do entreaberto que envolvem desejos e tentações, por isso, nos contos analisados, as personagens principiaram abrir as portas, mas logo às mantiveram bem fechada. O filósofo acrescenta que há algo de profundo na noção de abrir e fechar: “Mas aquele que abre uma porta e aquele que a fecha? A que profundidade do ser não podem descer os gestos que dão consciência da segurança ou da liberdade?” (2000, p. 226). Nesse contexto, no que compete às atitudes das personagens envolvidas no jogo da sedução, por traz da porta, há outros objetos que corroboram conjuntamente no espaço como simbologia representativa para quem vive em determinado espaço. Disto acrescentamos, nossa leitura sobre os quadros sacros da sala em “Uns Braços”, as imagens das santas e as profanas referidas em “Missa do Galo” como sendo ou não apropriados para uma casa de família. Acrescentamos também a relevância simbólica dos citados objetos no aparador: as chaves, o espelho, considerando que Bachelard trata de outros objetos que configuram intimidade: “O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta” (2000, p. 91). Desse ponto de vista, os objetos citados nos contos em apreço são, alegoricamente, compartes da intimidade dos

que percorreram tal espaço, teoricamente estipulados: “Sem esses ‘objetos’ e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, por nós e para nós uma intimidade” (2000, p. 91).

Ainda discutindo sobre o espaço retornamos ao conceito de casa como moradia, no contexto de segurança, cuja condição é abalada, para os jovens moços, na própria realização e no desfecho dos contos. A noção de lugar adquire o *status* de não-lugar, ambos perdem o rumo. Inácio e Nogueira não perderam somente o rumo, tanto no contexto da realidade como nos limites poéticos dos seus devaneios. Os “seduzidos” não têm casa, eles se localizam num lugar inabitável, o reino da imaginação. Se pensarmos que, primeiramente, eram agregados, uma vez que esses espaços abertos se fecham, ambos os moços mudam de endereço. Consequentemente são eles que perderam, de alguma forma, a estabilidade cujas vozes dos inconscientes reclamam a forma como os espaços foram fechados. Essa dialética do interior em conjunto ao exterior é simplesmente dinâmica nas narrativas, em questão, pois há um jogo entre o sim e o não.

O exterior e o interior formam uma dialética de esartejamento, e a geometria evidente dessa dialética nos cega tão logo a introduzimos em âmbitos metafóricos. Ela tem a nitidez crucial da dialética do *sim* e do *não*, que tudo decide (BACHELARD, 2000, p. 215, grifos do autor).

Vale ressaltar que segundo Dimas (1994, p. 10), os espaços podem ser considerados como produtos rigorosos de estética, pois deram precedência à ambientação a ponto de converter muitos de seus personagens em puros objetos submetidos à tirania do meio. Para o crítico, ninguém vive impunemente em determinados lugares. Assim, entendemos que o espaço, em sua significante ambientação, cobra seu preço aos que direta ou indiretamente terminam por se valer dos espaços das suas vivências e sentimentos. Nesse sentido, nos contos interpretados podemos perceber que os espaços contribuem para a degradação do sistema patriarcal mistificado pelos românticos. Corpos e sentidos eróticos sob olhares sensuais e sedutores são materializados e degradados pela tirania do tempo e do espaço, bem como marcam a noção que as personagens têm de seu mundo e das condições impostas por ele.

Pensando nesse processo de interpretar detalhadamente, Bachelard promove o tema desconstrutor a um espaço da imaginação e da emoção ao conduzir as personagens às possibilidades de inserirem na vida quotidiana, imagens dos espaços e as suas representações, tanto no aspecto tópico quanto no aspecto atópico. Machado de Assis sob a

acepção realista provavelmente vislumbra a percepção de ambos espaços tão inerentes a condição humana. Até porque trata das imagens da vida que seduzem e atingem a sensibilidade da existência no ser humano envolto em suas contradições reais e fantasiosas.

Os espaços “vividos” e os espaços “amados” são extremamente valorados. Bachelard prioriza a ideia do abrigo, do refúgio e da proteção. Para isso deixa claro todas as luzes fugidias que incitam ao devaneio. Nessa relação, os temas das tramas machadianas são os da fantasia. Fantasia que oscila entre dois pólos: realidade ou imaginação. Em “Uns Braços” e “Missa do Galo” a conjunção erótica é decorrente de uma força externa. Mas os objetos admirados são reais e palpáveis, porém proibidos, quando se trata das quatro personagens envolvidas nos contos. Essa imaginação não é um ato de sensibilidade interna, mas provavelmente seria uma soma das duas vertentes. É evidente, nos textos em leitura, a realidade ou a imaginação desprovida de certa espontaneidade. Ambos os seduzidos tiveram seus espíritos evadidos pelo fruir erótico, ou seja, desejo que ativou os sentidos mediante o estímulo de outrem, mesmo que indiretamente.

Assim, os pressupostos bachelarianos, tidos como base da análise que envolve o espaço, nos leva avaliar os sentidos eróticos e os espaços sedutores como a equação advinda dos conjuntos da hostilidade e da razão. Há no contista machadiano, a excitabilidade para adentrar o universo da imaginação, que se traduz nos interstícios eróticos a soma do jogo da sensualidade e sedução coligados aos devaneios também eróticos. Machado de Assis prioriza os espaços privilegiados, habitados, desejados ou imaginados. E, é nesses locais onde as ações/reflexões têm, relevância. Porém, em parte, somente no que concerne relatar os eventos ocorridos. A imaginação de suas personagens, diante da realidade, constrói muros com sombras impalpáveis que se ocultam para trás das ilusões colocando em dúvidas tudo que aconteceu dentro das casas habitadas e suas mais sólidas muralhas. Esses espaços da solidão encontram nas personagens, que porventura transitam por eles, o máximo de energia erótica acumulada, por isso apoderou-se desta potência para dominar os mecanismos instintivos que envolvem o jogo das paixões.

4.3 Do olhar cíclico que protagoniza o diálogo dos amantes

Machado de Assis, em vários de seus textos, busca através do olhar atingir/revelar o íntimo (a alma) de suas personagens. A estratégia de desnudamento, muitas vezes, está

implicada na força do olhar que alcança os limites do inconfessável. Os índices de erotismo flagrados através do olhar seduzido surgem, nas linhas machadianas, mediante um jogo dual latente que envolve os sentidos na sua completude (corporal e visual) e também sob a esfera intrínseca do ser que se projeta na transitividade da alma. É neste ponto de vista que tratamos da erotização do olhar revelado por suas personagens na máxima intensidade.

Em “Uns Braços” e “Missa do Galo” a força do sentido da visão, como contingência da alma, advém de momentos de efusão erótica em que o olhar e a sensualidade estão postos como elementos que incidem de forma sensível nas ações de cada personagem. É através do olhar que o “Bruxo do Cosme Velho” desnuda o interior das personagens, perscrutando o não-dito. A alusão aos olhos e o que representam, nas narrativas em análise, implica revelar, muitas vezes, o interno das personagens, que nada mais são que as emoções dispostas na interioridade do ser que as revela.

O olhar na obra machadiana está pautado na exceção/reserva do mais íntimo do ser disposto na ação de contemplar, pois o olho na condição anatômica pouca singularidade insere. O princípio da visão para o autor está pautado na significância interna, ou seja, daquilo que há por trás da exterioridade humana. Assim, o olhar, no contexto analisado, surge provido de expressões semiotizadas como reflexos internos. Muitas vezes os olhares se movem em círculos díspares mediante as vozes de quem narra. Esses olhares, por vezes, oscilam entre quem olha e, por outro lado, por meio de quem através do discurso o descreve. Ironicamente, o próprio deboche machadiano está atrelado ao olhar que configura-se em uma prosa que reflete sujeitos, objetos, interior e exterior, sedutores e seduzidos apreendendo as essências humanas.

Bosi, em **O enigma do olhar** (2000), ressalta que a busca pelo entendimento do olhar machadiano já é uma forma de analisar a perspectiva, a visão, o ponto de vista e a sensação total de interioridade e exterioridade que essa vertente alcança envolta no foco narrativo. A descrição acerca do olhar feita pelo crítico define, de forma contundente, aspectos a serem considerados nos textos de Machado de Assis.

O olhar tem a vantagem de ser móvel, o que não é o caso, de *ponto de vista*. O olhar é ora abrangente, ora incisivo. O olhar é ora, cognitivo e, no limite, definidor, ora é emotivo ou passional (BOSI, 2000, p. 10, grifo do autor).

Assim, o crítico considera que mesmo nos dias atuais o olhar machadiano é alicerçado de valores e ideais, às vezes, lúcido e, outras vezes, concessivo cuja dialética não se esgota no espaço-temporal. “O pressuposto é conhecido: os tipos sociais existentes, absolutamente dentro e fora do texto. São peças-chave no processo de reprodução do sistema social” (BOSI, 2000, p. 16). Nesta hipótese, o olhar de sedução no discurso literário machadiano, está na dependência da composição da narrativa na sua especificidade de projeção não-verbal em que o olhar de expressão erótica envolve as personagens dos contos propostos.

Nos contos “Uns Braços” e “Missa do Galo” a ausência de sonoridade que o olhar, por ser silencioso não revela; torna a linguagem visual ainda mais simbólica e, por conseguinte, corrobora para a ambiguidade dos textos. Sob o ponto de vista interpretativo, há uma estrutura textual cuja significação encontra-se na neutralidade que esse olhar, por associação mental, encadeia-se em imagens que remetem para os significados carregados de subjetividade. O fator subjetivo surge da descrição de quem conta, naturalmente, assinalado pelos múltiplos sentidos advindos de múltiplas necessidades e consciências internas. “O olho que perscruta e quer saber objetivamente das coisas pode ser também o olho que ri e chora, ama ou detesta, admira ou despreza. Quem diz olhar diz, implicitamente, tanto inteligência quanto sentimento” (BOSI, 2000, p. 10).

Na perspectiva de profundidade que consiste na sucessão de estímulos internos, referimo-nos aos braços de D. Severina que servem de estímulos sensuais ao jovem Inácio, enquanto que os movimentos suspeitos de D. Conceição refletorizam-se como estímulos a Nogueira. Em ambos os contos, o olhar transformador repousa, transfigurado, na alma do *eu* e revela a dimensão sensorial dos observadores que são movidos pela sensibilidade que o próprio olhar seduzido abriga.

O olho que só reflete é espelho, mas o olhar que sonda e perscruta é foco de luz. O olhar não descalça passivamente, mas escolhe, recorta e julga as figuras da cena social mediante critérios que são culturais e morais, saturados portanto de memória e pensamento. A diferença entre o olhar-espelho e olhar-foco é vital na formação da perspectiva. No primeiro, teríamos a narrativa como reflexo de uma realidade já formada e exterior à consciência. No segundo, temos a narrativa como processo expressivo, forma viva de instituições e lembranças que apreendem estados de alma provocados no narrador pela experiência do real (BOSI, 2000, p. 48-49).

A definição de Bosi ressalta que as múltiplas perspectivas prescritas pelos narradores oscilam diante de um conceito pré-concebido com ares de juízo de valor e outro instigado

pelas experiências que se deixam levar pelos caprichos de um olhar erótico entranhado nos *eus* que narram as experiências vividas.

No que se refere aos índices de erotismo, surgem, no conto machadiano, momentos pelos quais o olhar dos narradores e personagens terminam por promovê-los na ambiguidade que o olhar seduzido alcança, ou seja, a subjetividade. Em “Uns Braços” e “Missa do Galo” o olhar emerge pela necessidade da descoberta do sexo como fonte de prazer e, assim, elucida o deslumbramento dos olhares originados do natural afloramento da sexualidade. Nos casos dos jovens, Inácio e Nogueira, advêm de supostas insinuações, enclausuramentos de desejos; solidão que envolve afetivamente, num misto de cumplicidade e desejos carnavais entre os possíveis amantes: o jovem (Inácio) e a Senhora (D. Severina) e o jovem (Nogueira) e a Senhora (Conceição). Os diálogos verbais entre os envolvidos no jogo de sedução, no que compete revelar o que realmente sentem, em comparação ao que os olhos revelam, são praticamente nulos.

No conto “Uns Braços” a fresta erótica implica no olhar seduzido que coliga aos sentidos da paixão, pelos quais à atração física, tanto pelo comportamento de Inácio quanto pelo o de D. Severina são efetivados, no contexto erótico, através de pequenos gestos, olhares cruzados, meias palavras. Inácio, em sentido figurado, é vitimado pela ação do próprio olhar, por isso encontra-se hipnotizado pelos braços de D. Severina. Um fragmento do pensamento de Marilena Chaui em “Janela da alma, espelho do mundo” nos permite entender o que ocorria com Inácio na perspectiva dos sintomas advindos da insistente ação de olhar. “Se o olhar usurpa os demais sentidos fazendo-se cânone de todas as percepções é porque, como dizia Merleau-Ponty, ver é ter à distância. O olhar apalpa as coisas, repousa sobre elas, viaja no meio delas, mas delas não se apropria” (1988, p. 40). Essa imaterialidade do olhar, ressaltado pela filósofa, transfere a condição de espírito do usurpado ao intelecto. Isso explica porque Inácio estava totalmente desordenado em suas tarefas do dia a dia. Em “Uns Braços”, podemos inferir que o olhar é descrito pela construção de uma linguagem em que o pensamento metonímico surge das partes que sobrepõe o todo: “sentiu-se agarrado e acorrentado pelos braços de D. Severina. Nunca vira outros tão bonitos e tão frescos” (2008, p. 178). Há um poder erótico nos braços de D. Severina que monopoliza todos os sentidos do jovem moço se tornando os donos das ações do menino.

O sentimento de paixão, com vínculo sexual ou não entre os seres humanos, é o fator decisivo para a alteração do inconsciente no comportamento de uma alma sensível. Talvez

por ser tão natural, gera inúmeras implicações fisiológicas e psicológicas que, em virtude disto, transforma o objeto amado em uma ciência particular que envolve tanto a psicologia quanto a psicanálise. O desejo de envolver-se física e amorosamente por alguém nada mais é que a vontade consciente surgida de um princípio de carência que pode ser distinguida tanto em Inácio quanto em D. Severina como efeitos colaterais das ausências vividas. O menino na puberdade falta-lhe viver as primeiras experiências, pois falta-lhe o aprendizado enquanto para a experiente senhora falta-lhe viver experiências novas, ou até mesmo, ensinar ao jovem inexperiente o que sabe.

O desejo, no conto em leitura, está implicado no universo das relações subjetivas, por isso, a relação tempo e memória se constitui sob a mediação de uma narrativa composta pelo viés da subjetividade. A condição passional promove no sentimento de atração entre Inácio e D. Severina uma relação, por vezes, confusa. O que é relatado está submerso num sistema de signos fálicos que formam uma história impregnada de dúvidas que corroboram para a insatisfação dos desejos eróticos. O retorno aos acontecimentos, mediado pelo narrador, remete ao ausente, pois a rememoração é, neste caso, o resultado da não satisfação completa tanto de Inácio quanto de Conceição na época em que o caso passional ocorreu. “[...] o desejo é relação peculiar porque, afinal, não desejamos propriamente o outro, mas desejamos ser para ele objeto de desejo. Desejamos ser desejados, donde a célebre definição do desejo: o desejo é desejo do desejo do outro” (CHAUI, 1990, p. 25). Nesse sentido, podemos entender que o sentimento nutrido por Inácio pelos braços de D. Severina, era inconscientemente um anseio dela que necessitava ser realmente desejada. Nesse ponto de vista, resta-nos a dúvida: O caso de sedução ocorreu por conta dos braços à mostra de D. Severina ou se os braços ficaram à mostra para que ocorresse a sedução?

O desejo chama-se, então, carência, vazio que tende para fora de si em busca de preenchimento, aquilo que os gregos chamavam hormê. Essa ambiguidade do desejo, que pode ser decisão ou carência, transparece quando consultamos os dicionários vernáculos, onde se sucedem os sentidos de se desejar: querer, ter vontade, ambicionar, apetecer, ansiar, anelar, aspirar, cobiçar, atração sexual. A oscilação dos significados aparece na diferença sutil de duas palavras, em português: desejante e desejoso/desejosa (CHAUI, 1990, p. 23, grifos da autora).

A referida definição confirma o que discorremos, pois as ações duais desejante desejoso são inauguradas, no início da narrativa quando D. Severina suspeita ser o objeto

desejante de Inácio. Os braços, numa representação completa da mulher (a parte pelo todo) configura-a como objeto desejoso.

É possível que a suspeita de que era amada seja a chave que abre/desencadeia a reciprocidade dela aos sentimentos do garoto. À medida que a personagem feminina, casada, descobre que é objeto de desejo de um garoto, num movimento circular o jovem moço passa a ser também um objeto desejante a ela. Desta forma, Severina pode ser comumente classificada como desejosa. Então, ciclicamente o amante altera-se em coisa amada. Há uma transformação em D. Severina que passa de sedutora à seduzida, de sujeito a objeto. Ambos os personagens surgem como potência desagregadora para desordenar a natureza solitária que os envolviam.

E, ainda, conforme o pensamento de Chauí:

O desejo, porque páthos, está preso no laço da contingência, do provável, do possível, seja por originar de uma disposição natural, seja por decorrer de opiniões e costumes, seja por ser tendência involuntária, o desejo está enlaçado às particularidades da vida de cada indivíduo, de sua geração e educação. Por ser mescla ambígua de atividade (decisão deliberada) e de passividade (ímpeto de carência), coloca-nos sobre o poderio das circunstâncias e dos acontecimentos, a incerta e caprichosa Fortuna. Por isso, a passagem do desejo-paixão ao desejo-ação, articula-se em Aristóteles, à ideia de escolha deliberada; nos epicuristas, à de engenho para substituir as representações da dor pela do prazer; e, nos estóicos, à de substituição do desejo pela vontade racional de concordar com o todo da natureza. Essa passividade desejosa à atividade desejante é sempre descrita como passagem da submissão ao que não está em nosso poder àquilo que está inteiramente sobre nosso domínio (CHAUI, 1990, p. 38, grifo da autora).

Logo, o desejo é inerente e inseparável ao ser humano. De modo geral, passa por transformações quando se alarga da força cósmica e teológica para as potências da alma. Em outras palavras, expande-se do conceito metafísico e abrange o mundo psicológico. “O desejo é pecado original e origem do pecado” (CHAUI, 1990, p. 37). A função primordial do ato de desejar nada mais é que captar o sentimento de desencantamento que é necessariamente pressuposto de algo que se funde ao encantamento.

Além disso, há no conto “Uns Braços” um elemento significativo para a trama. A insistência mantida pelo olhar protagoniza um fenômeno erótico em torno das personagens. A condição de um *voyeur* encantado encontra-se confesso pela disposição em discursos silenciosos, memorizados, revividos a bel-prazer da voz narrante.

Inácio ia comendo devagarinho, não ousando levantar os olhos do prato, nem para colocá-los onde eles estavam no momento em que o terrível Borges descompôs. Verdade é que seria agora muito arriscado. Nunca ele pôs os olhos nos braços de D. Severina que se não esquecesse de si e de tudo (2008, p. 176).

Essa presença constante do olhar como elemento implicador dos sentimentos, por parte do seduzido e do sedutor, se concretiza mediante o poder desta ação. Chauí discorre em seu artigo, no livro **O olhar** (1988), sobre o poder e a capacidade que os olhos têm em “[...] despir, devorar e matar”. E acrescenta que tanto no sedutor quanto no seduzido, o olhar é arrastado pelo espelho, que o Padre Vieira chamou de ‘demônio mudo’. “Mas também capaz de sinceridade quando, olhos nos olhos, cremos que o olhar expõe no e ao visível nosso íntimo e o de outrem” (1988, p. 33). Entendemos que a projeção do olhar ocorre nos seres humanos externamente, fazendo um percurso da nossa interioridade para o exterior. A referência ao Padre Vieira se reporta ao “Sermão da sexagésima” no livro: **Sermões do Padre Vieira** (2010), em que o religioso trata da representação dos olhos como espelho da alma. “[...] o que entra pelos olhos necessita” (2010, p. 32). Nesse sentido o que os olhos de ambas as personagens, no conto “Uns Braços”, horizontal e verticalmente, buscavam silenciosamente nada mais é que o conhecimento que lhes falta, nesse caso, de conotação advinda dos desejos lascivos.

Em se tratando de Inácio, a experimentação dos desejos, a necessidade em satisfazer o desejo físico, carnal. Assim, sem evocar uma só palavra, a confissão passional e o jogo de sedução estão a cargo dos olhos de ambas as personagens que se pediam, sem necessariamente lançar mão dos recursos verbais. “[...] o homem concorre com os olhos, que é o conhecimento” (VIEIRA, 2010, p. 25). Nesse aspecto, o sentido do olhar traz o mundo para dentro de nós mesmos, por conseguinte, nos tornamos, de alguma forma, egocêntricos quando somos seduzidos, considerando que a nossa percepção se restringe ao universo pessoal. No estado passional, tudo aquilo que não nos remete ao objeto desejado não é interessante. Nessa conjectura, sabe-se que tal olhar depende de nós e passa a existir através de nossos olhos, pois somos responsáveis pela nossa exposição, já que somos nós que vemos o outro e nos deixamos levar pela sedução que o olhar alcança.

Dominado pelo desejo erótico, Inácio tentava mudar o foco do seu olhar desejoso, por isso disfarçava-o para outros ângulos, fixava, então, o olhar para as figuras dos santos, os quadros da sala, um São Pedro e um São João. Neste trecho do conto, similar ao que acontece no conto “Missa do Galo”, há uma tensão entre o sagrado e o profano. O

elemento religioso surge como diferenciador entre o que é lícito e o que é pecado ou a tentativa de encobrir os desejos considerados pelos dogmas teológicos como carnavais. Bataille enfatiza que a sociedade humana é composta por esses dois mundos, o profano e o sagrado. “O mundo profano é o dos interditos. E o mundo sagrado abre-se a transgressões limitadas” (1987, p. 63). Além do mais, é certo ponderar a respeito do interdito no que confere à sexualidade humana. Os dogmas religiosos interditam com extrema veemência na perspectiva de contrariar os eventuais desejos julgados como pecaminosos. No entanto, quando se trata de circunstâncias em que a tentação amorosa pode ganhar a dimensão realizável dos desejos, o narrador do conto focaliza o enredo para um elemento repressor com o objetivo de não permitir que o interdito promova o extravasamento dos desejos dentro do contexto da narrativa. Evidentemente, a figura sagrada surge como elemento acusador determinante do desejo do jovem Inácio como interdito que se opõe ao profano.

O olhar indiciado pelo erotismo enquanto desencadeador da transgressão em “Uns Braços”, se consumado, extingue-se. O extravasamento do desejo erótico, em si, poderia ter sido pleno se consumado, de repente, não teria deixado lembranças tão imprecisas. Nesta perspectiva, o enfoque religioso era a possibilidade de desviar o olhar-foco erótico de Inácio para avaliar os prós e os contras e evitar dar vazão à discrepante paixão. Percebemos que o rapaz nada conseguia, o sentimento avassalador em detrimento de qualquer aspecto moral e ético continuava a prevalecer diante das circunstâncias.

Esta maneira de ver é difícil, na medida em que o sagrado designa ao mesmo tempo duas coisas opostas. De uma maneira fundamental, é sagrado o que é objeto de interdito. O interdito que designa-se negativamente a coisa sagrada não tem só o poder de nos dar – no plano da religião – um sentimento de medo e terror. Este sentimento transforma-se em última instância em devoção; transforma-se em adoração. Os deuses, que encarnam o sagrado, fazem tremer os que os veneram, mas eles o veneram. Os homens são em um mesmo tempo submetidos a dois movimentos: o terror que a intimida, e a atração, que comanda o respeito fascinado. O interdito e a transgressão respondem a esses dois movimentos contraditórios o interdito intimida, mas a fascinação introduz a transgressão. O interdito e o tabu não se opõem ao divino senão num sentido, mas o divino é o aspecto fascinante do interdito: é o interdito transfigurado (BATAILLE, 1987, p. 63-64).

A explosão da sensualidade e interditos advindos, numa sua acepção maior, que a perspectiva do olhar ocorre tanto em “Uns Braços” quanto em “Missa do Galo” e resultam dos desejos eróticos que se deixam levar pelas ações impulsivas do olhar que regem a

busca pelo prazer que, nestes casos, malogrados ao fracasso no sentido da consumação dos desejos que praticamente não se efetivam por conta de fatores que os intimidam. As tentativas da realização das aspirações eróticas imediatas se manifestam na dissimulação das personagens diante da impossibilidade de dar vazão aos desejos em completude. Em ambas as narrativas, tanto para Inácio quanto para Nogueira, a pulsão dos desejos é muda, mas os olhares que vão ao/de encontro aos de Severina e Conceição são os elementos catalisadores na construção dos jogos de sedução que compõem os ambientes. Os diálogos se dão em vários momentos cujos olhares desejosos promovem os diálogos não-verbais, mais acirrados e intrigantes entre as personagens das tramas.

Para entender a simetria dos olhares cruzados e em círculos, nos contos propostos, postulamos a definição de Maria Rita Kehl em: “Masculino e feminino”, artigo em que a estudiosa discute a valoração do olhar de sedução entre o masculino e o feminino considerando que a sedução é um jogo. Uma busca silenciosa entre dois olhares; ao somá-los, fecha-se normalmente cada olhar em dois seres opostos; um será o sedutor e o outro o seduzido. Kehl considera que o jogo da sedução pelo olhar é arriscado e fascinante. É uma mistura de aflição e deleite. Nessa disputa, o vitorioso nunca sabe o que fazer com o seu troféu e, conseqüentemente, o perdedor só sabe que ficou desorientado. “Um jogo, cuja única possibilidade de empate se chama amor” (KEHL, 1988, p. 411). Nesta assertiva, nos contos interpretados, a única possibilidade de uma relação de igual para igual seria se tal envolvimento erótico sensual e físico amadurecesse para o sentimento amoroso, o que tornaria os desejos eróticos, possivelmente, findos se os desfechos apontassem para o sexo ou mesmo uma declarada relação amorosa.

A tensão entre a condição de sedutor e seduzido está centrada no conjunto de relatos compostos sob o ponto de vista do perdedor, o seduzido. A voz que se expressa no momento de relatar o ocorrido é ou está a serviço dos pretensos perdedores: Inácio e Nogueira. Por outro lado, se os interstícios eróticos tivessem sido contados pelas senhoras D. Severina e Conceição seria também o ponto de vista das perdedoras, pois em ambas as narrativas teriam as descrições eróticas sensuais sob o ponto de vista feminino.

Concomitante, nesta mesma linha de pensamento, consideramos a valoração do desejo apontado por Kehl em outro artigo: “O desejo da realidade”, no qual a psicanalista afirma que: “todo sujeito é sujeito de um desejo, ou seja, todo sujeito é sujeito porque é desejante” (1990, p. 368). Assim entendemos que, ambas as personagens: “sedutores e seduzidos”, dos contos em leitura, se tornam sujeitos de uma história pessoal na condição

existencial de ser que respira e transpira e, num certo momento, se descobrem e se reconhecem através dos desejos. Nesse caso, desejo ligado aos instintos sexuais. A aceitação dos desejos pode ser interpretada como um momento de transição. “[...] signo de sua expulsão do paraíso, e condição de sua existência, já que não desejar o remeteria de volta à situação primitiva de não ser sujeito” (KEHL, 1990, p. 368).

Baudrillard assinala que a sedução ocorre em círculos: “[...] pode-se seduzir esta para seduzir a outra, mas também seduzir a outra para se comprazer” (1992, p. 92). A relação de engano que leva de uma instância a outra é sutil. Os limites entre sedutor e seduzido se estreitam de tal forma que há uma junção dos pares. Ambos, ao mesmo tempo, são sedutores e seduzidos.

Assim como não há ativo nem passivo na sedução, não há sujeito nem objeto, nem interior ou exterior; ela atua nas duas vertentes, e ninguém as limita ou separa. Ninguém se não for seduzido, seduzirá os outros (BAUDRILLARD, 1992, p. 92).

Neste caso, a sedução não obedece a nenhuma regra, pois só segue as regras do próprio jogo, Inácio e Nogueira ao serem seduzidos, mesmo que inconscientes, passam a seduzir as personagens Severina e Conceição. As mulheres, então, por analogia, cumprem a função dupla: de sedutoras e, ao mesmo tempo, seduzidas.

Esse jogo de sedução em círculos nos contos “Uns Braços” e “Missa do Galo” são resultantes do olhar dedutivo, interpretativo e seduzido de quem narra. Os narradores conseguem caracterizá-lo atribuindo-lhes categoricamente uma natureza ambígua e reticente, própria da condição humana. A frustração desses desejos, coligada a algum fato implícito emoldura tramas que ao mesmo tempo em que há uma presença do objeto de conquista, há uma falta do sujeito; se indica possibilidades de envolvimento amoroso por um lado, recua no viés da impossibilidade. Há uma força no olhar erotizado centrado no impulso e, por outro lado, na busca incessante de permanência do ato de olhar que gera a tensão e, por isso, movem as personagens envolvidas aos fortuitos jogos da sedução e aos anseios de suas realizações.

A perspectiva do olhar de sedução através dos pressupostos de Baudrillard é definida como:

A sedução dos olhos. A mais imediata, a mais pura. A que prescinde de palavras; só os olhares enredam-se numa espécie de duelo, de enlaçamento imediato, a revelia dos outros e de seus discursos: discreto fascínio de um

orgasmo imóvel e silencioso. Queda de intensidade quando a deliciosa tensão dos olhares se rompe em seguida com palavras ou gestos amorosos. Tactilidade dos olhares na qual se resume toda a substância virtual dos corpos (do desejo?) Num instante sutil, como numa tirada espirituosa – duelo voluptuoso e sensual, mas ao mesmo tempo desencarnado – desenho perfeito da vertigem da sedução, que nenhuma volúpia mais carnal em seguida poderá igualar (1992, p. 87- 88).

Em consonância ao trecho citado, no que compete ao conto “Missa do Galo”, o olhar seduzido de Nogueira concretiza-se mediante às dialéticas transformações da personagem feminina que, supostamente, implica as mudanças de atitudes, as trocas de lugares, a encenação do corpo. Conceição exhibe, talvez inconsciente, o passar a língua pelos beijos, o cruzar dos dedos; o pousar do queixo sobre os dedos e a posição dos cotovelos nos braços da cadeira. Essas ações ocorrem, concomitante, ao olhar fixado em Nogueira que dava ao rosto um olhar interrogativo. Em torno da mesa, os movimentos dos corpos compõem o jogo de sedução no qual promove a pose de Conceição ao sentar no canapé ao lado do jovem rapaz e o leve descuido, que por frações de segundos, revela ao moço os bicos da chinela que usava para logo depois encobri-los com o roupão ao sentar-se. No mesmo ângulo, o movimento do rapaz que foi sentar-se na cadeira ao lado do canapé repetindo palavras vãs com insinuação indireta “éramos três sonos leves” (2008, p. 204).

Como já enfatizamos, as ações corporais em conjunto com as verbais são os pontos efetivos para a arguição de tudo que o jovem Nogueira relata por meio do olhar. A comprovação da exatidão dos movimentos é descrita nas ações, tais como: os movimentos de Conceição ao cruzar as pernas, o pegar das pontas dos cintos e as batidas sobre o joelho direito, “isto é o joelho direito” (2008, p. 204). É evidente, o quanto esse narrador se contradiz. Nesse enunciado, há um exemplo fidedigno de exatidão, “o joelho direito”, para mais adiante dizer que há impressões truncadas e confusas. Ao que tudo indica, quando o narrador, certo da probabilidade de ser flagrado pelo leitor, num ato de leviandade insere no texto as desculpas (lembranças confusas e truncadas).

O olhar atento do narrador registra, em vários momentos da narrativa, de forma exata: o abrir-se dos olhos meio cerrados, anteriormente cerrados por instantes, o tornar a fechar os olhos, o pôr-se de pé, os braços cruzados, a aproximação de Conceição quando coloca uma de suas mãos no ombro do estudante e o obriga a estar sentado. O estremecer, o voltar as costas e o ir sentar-se na cadeira onde ele se encontrava lendo, o falar tudo, assuntos variados e, ao mesmo tempo, quase sem interrupção. Dessa forma, o narrador

dirige as cenas como exímio diretor que aprovisiona um enredo e promove nas personagens o pressuposto do duplo engano. Há que considerar as ações apresentadas sempre coligadas às reações das personagens, um tanto quanto imprevisíveis, pois evoca certa naturalidade que, por outro lado, configura um enredo criado e arquitetado com elementos linguísticos e simbólicos que estão, premeditadamente, em função do olhar-foco seduzido de quem narra, de quem viveu e que revive o que narra.

Os pressupostos de Baudrillard, inter-relacionados ao silenciamento do diálogo verbal, confere mais autenticidade ao estado erótico que envolve as personagens.

É no segredo que se ata a sedução, nessa lenta e brutal extenuação do sentido que embasa uma cumplicidade dos signos entre si; é aí, mais que um ser físico ou na qualidade de um desejo que ela se inventa (BAUDRILLARD, 1992, p. 89).

Baseados na assertiva, baudrillardiana, ponderamos que as personagens: Inácio, Severina, Nogueira e Conceição, de posse do olhar sedutor, buscam alcançar a intimidade interior do outro. As revelações são ambíguas e, por vezes, movidas por certa delicadeza, e dominadas pelo medo de ser imprudentes, por isso calam-se e desmentem com as palavras ou com a mensagem dos olhos. As mudanças de posições de ambas as personagens evidenciam cenas imaginadas, interpretadas e marcadas pelo jogo da sedução. As personagens se posicionam, inebriadas pelos momentos, pelos quais protagonizam tudo o que foi, minuciosamente, captado pela imaginação e olhar das vozes narrativas.

Considerando que as narrativas prenunciam flagrantes de entrega e logo se esvaziam dando vazão aos obstáculos configurados pelo medo. Apresentamos o que sublinha Octávio Paz, ao tratar do envolvimento erótico amoroso. “O obstáculo e a transgressão estão intimamente associados a outro elemento também duplo: o domínio e a submissão” (1984, p. 112). Nesse contexto, as diferenças entre os seduzidos e sedutores são obstáculos legítimos que juntamente com a transgressão impulsionam ao desejo de violar os paradigmas sociais. Machado de Assis apresenta desfechos que demonstram que as personagens estão presas sob os conceitos preestabelecidos que regem as condutas sociais, absolutamente normais para o cotidiano da maioria dos seres. Essa sujeição não é necessariamente algo imposto por outrem, considerando que as pessoas de modo geral, dentro de uma condição socialmente já estabelecida, se deixam reger por essas leis, isto é, se dão ao direito de criar suas próprias prisões. Assim, através da concepção de quem

narra, as verdades truncadas confundem e os falseamentos projetam-se na dissimulação ou na recusa dos confrontos regidos pela moral sexual e ideológica do seu tempo.

Nas análises dos contos “Uns Braços” e “Missa do Galo” constatamos que os olhares das personagens se encaram e desviam-se. “O diálogo entre o obstáculo e o desejo se apresenta em todos os amores e assume sempre a forma de um combate” (PAZ, 1984, p. 109). As personagens envolvidas desafiam-se, mas não há um enfrentamento no sentido esperado. A censura e a transgressão ficam por conta dos narradores masculinos que revelam os pensamentos de ambas as personagens. Isto desdobrados sob o trânsito de julgamentos que ora acusam ora inocentam.

Assim, a contingência cíclica do olhar erótico, nos textos analisados, ora atinge uma amplitude, ora atingem outra em dependência de quem os interpreta. Os artifícios do autor Machado de Assis trazem à tona personagens iguais e, ao mesmo tempo, particularizadas pela alma consciente de diferentes personalidades, isto é, individualizadas em seus aspectos interiores e são subjugadas na condição de reféns da ironia machadiana. Podemos, então, ponderar que o objeto do olhar é condição pela qual o outrem também olha. O ser observado pode ser interpretado de várias maneiras e, neste contexto sensorial, as personagens se tornam vítimas da intencionalidade do olhar-foco através da disposição de quem os cria através do foco-imagem que as visualizam.

Houve enfrentamentos, mas é certo que os encontros geraram transformações pelas quais as personagens dos contos passaram diante das insígnias trocas de afetos entre Inácio e Severina e dos instantes sensuais protagonizados por Nogueira e Conceição. O prazer de desejar foi possível independentemente de o final dos contos não projetar a consumação dos desejos. Para além das frustrações das veleidades sentimentais que a realidade impõe, podemos admitir que tais comportamentos narrados não ultrapassaram as fronteiras pelas quais já estavam acostumados, por trás da cortina de mascaramento coexistente no comportamento humano.

As antíteses conferem ao texto as múltiplas construções de personagens que apreendem os contraditórios do pensamento racional e humano, ou seja, o misto de ironização que compõe a vagueza instituída ao longo da narrativa. “A ironia poética da linguagem consiste em apalavrar o silêncio e, simultaneamente, silenciar a palavra” (SOUZA, 2006, p. 54). O olhar nos contos em estudo consiste numa linguagem em que as palavras são proferidas no silêncio dos desejos eróticos, ambos sentiam algo que só foram denunciados pela forma que o olhar se deixou desnudar. “Diálogo perpétuo da palavra e do

silêncio ou do dizível e do indizível, [...] uma mediação eterna do dito e do não-dito” (SOUZA, 2006, p. 53). A linguagem dos olhos e a linguagem corporal promoveram os estágios básicos da comunicação não-verbal. Decifrar essa linguagem implica entender instâncias fundamentais. Nos contos, por ora analisados, a abordagem, a atração e a conexão ocorreram independentes do diálogo verbal. As personagens flagraram-se no duplo domínio da linguagem no qual tudo o que foi narrado mantêm-se no silêncio dos olhos e do corpo por que não se quer ou não se pode dizer verbalmente.

4.4 Convergências eróticas: a sintonia dos índices dos desejos

Os contos “Uns Braços” e “Missa do Galo” convergem nas atitudes das personagens e são muito similares nos contrastes advindos dos inúmeros interditos: amor e paixão, erotismo e sexo, sedutor e seduzido, jovem e adulto, homem e mulher, realidade e fantasia, exterior e interior, certezas e dúvidas, tempo passado e presente, aproximação e afastamento, controle e descontrole. Através destes pares de elementos contrários que duelam entre si, podemos observar que o sentimento amoroso e o extravasamento dos desejos, na sua efetividade, foram praticamente nulos. No entanto, a paixão e o erotismo foram reais e são descritos, nas narrativas, através dos momentos em que ocorreram os embates de sedução entre: Inácio x Severina e Nogueira x Conceição. As narrativas traduzem as fantasias que advêm de paixões avassaladoras que envolvem um jovem à uma paixão obsessiva, de tamanha eloquência, que o leva a só pensar nos braços de uma senhora, enquanto ela, supostamente, perde o controle e beija-o enquanto, possivelmente, dorme.

O sentimento erótico latente envolve também, no conto “Missa do Galo”, um outro jovem que aguarda a hora de ir participar da cerimônia religiosa. Enquanto aguardava, por conta da conversação com Conceição, fica embebido de uma paixão que alcança tamanha proximidade que permite ao jovem Nogueira, como personagem, observar e, no papel de narrador, descrever com detalhes, as veias dos braços de uma senhora que, segundo sua interpretação, parecia devanear no momento do suposto jogo de sedução.

Para Kehl em, *A psicanálise e o domínio das paixões*, no livro: **Os sentidos da paixão** (2009), a sintonia dos desejos surge através do nosso narcisismo ferido que necessita de se completar. “Um outro eu-mesmo que deseja as mesmas coisas que eu e me

resgata para sempre da condição da falta em que me encontro” (p. 549). Esta assertiva, suscita algumas indagações: De quem seria o narcisismo ferido nos contos em estudo? De Severina e Conceição por razões interditas e não-ditas de forma objetiva nos relatos. Essas razões seriam, possivelmente, advindas de relacionamentos que já não apresentavam a excitação da paixão? Ou seria a pulsão sexual advinda das transformações hormonais dos jovens Inácio e Nogueira? De forma convergente, podemos supor que naturalmente, em ambas as personagens há a pulsão em busca da completude.

Nos contos, são descritos momentos de pulsação lasciva que quase alcançam o pleno prazer em contiguidade a uma intensa angústia. Em consonância ao pensamento psicanalítico podemos admitir que: “A realidade se instala mais uma vez entre os dois-que-tentavam-ser um e revela o que estava sendo negado: a falta; mais uma vez e sempre, a falta” (KEHL, 2009, p. 549). Então, o sentimento de paixão só seria progressivo se as personagens envolvidas aceitassem o confronto com a realidade e enfrentassem as possibilidades de extravasamentos dos desejos. No conto “Missa do Galo”, Nogueira mantém a conversação com Conceição como o único pretexto de prendê-la perto de si. A magia daquele momento o deixa embebido. As batidas do amigo à janela desfazem o deleite e a possibilidade de um envolvimento mais íntimo. Porém, em ambos os fatos, os desfechos caminham para a desilusão quando as personagens se colocam diante de suas reais condições sociais e rompem com os domínios da fantasia resgatando, no afastamento, o autocontrole de seus desejos. Assim, a desilusão, a necessidade de dominar as paixões levam-nas a reverem, através da memória, a pulsação erótica silenciosa de algo que não se concretizou.

As malhas do erotismo, nos dois casos de sedução, são análogas. Assim, ao ler um dos textos reconhecemos o outro. A sensação é que estamos revisitando um assunto já explorado. Machado de Assis, em ambos os contos, apresenta duas histórias e dois diálogos em que o erotismo, os desejos e o jogo de sedução protagonizam os memoráveis casos de afloramento das paixões. Meyer já observara que essas narrativas, considerando a temática apresentada, são similares:

[...] **são duas variações sobre o mesmo tema** – a perturbadora revelação do amor na adolescência, o primeiro apelo da carne e do sexo, e, dentro das

cambiantes acidentais ou anedóticas, o mesmo caso, em resumo, foi tratado com as mesmas tintas (2008, p. 110, grifo nosso⁴).

Conforme a assertiva, ajuizamos que a individualidade que tanto chama a atenção nessas duas narrativas, são os instantes de afloramento dos desejos eróticos. Desejos que se completam por meio dos momentos sublimes, discretos, graciosos e paradoxalmente, vorazes e picantes. Assim, sob a perspectiva meyeriana:

O que caracteriza os breves momentos de erupção sensual nessa obra é um estranho ardor abafado, não sei que morbidez no acento da frase e na escolha de certos detalhes expressivos, um dois ou três toques muito avivados, então, sobre o fundo contrastante da habitual secura (MEYER, 2008, p. 110).

O ardor abafado que Meyer descreve está metaforizado em uma secura que contrasta entre as personagens. Essa secura pode ser interpretada como falta de extravasamento dos desejos que interferem na vida das duas mulheres e dos dois jovens rapazes.

Outros diversos fatores concorrem similarmente nos dois casos de sedução. Em “Uns Braços” há, por parte da voz que narra, uma súbita e direta tentativa de aliciamento que convergem com “Missa do Galo”. Como já enfatizado em nossa leitura, os narradores supõem o precedente de um nível de intimidade que acreditam manter com o leitor. Percebemos a tentativa de aliciação do leitor através das retomadas discursivas. Além do mais, os efeitos procedentes dos interstícios eróticos atentam ao envolvimento afetivo do leitor tanto do ficcional quanto do real. Esses tipos de envoltimentos entre instâncias dispare, por sua vez, levam os narradores a apostarem no convencimento do leitor, sobre si, para convergirem da mesma consciência crítica. Dessa forma, os narradores apresentam-se estruturalmente como um desafio ao posicionamento do leitor e buscam a concordância acerca das suas falácias que discutem valores morais, sociais e sexuais. O adultério é o divisor entre o ângulo memorialista dos sujeitos que centram-se nos fatos e articulam os momentos em que viveram em contiguidade com o nível perceptivo de consciência que alcançam no momento em que os fatos são relatados.

⁴ O termo grifado foi usado, primeiramente, por Meyer em capítulo Da sensualidade In: **Machado de Assis (1935-1958)**, livro republicado recentemente em 2008. O mesmo termo se tornou realmente conhecido quando usado em 1977, como título de uma coletânea, em que o conto “Missa do Galo” abre o volume e, na sequência, há uma recriação de seis outros contos contextualizados e análogos à história de “Missa do Galo” assinados por alguns renomados escritores brasileiros como: Antonio Callado, Autran Dourado, Julieta de Godoy Ladeira, Lygia Fagundes Telles, Nélida Pinon e Osman Lins.

Na perspectiva de similaridade, há muitos aspectos que convergem nestes contos, Inácio e Nogueira eram jovens e pobres e estavam agregados em casas de famílias que, coincidentemente, não tinham filhos. Não há, nos contos, nenhuma referência que justifica a falta de filhos de ambos os casais. É perceptível que o enredo cria brechas para justificar os ocorridos. Não notamos a preocupação por parte dos narradores em pormenores a respeito dessa situação. Stein chama a atenção para este fato, muito recorrente, na ficção do autor: “[...] são vários estudiosos que verificam a frequência de famílias pequenas na obra de Machado de Assis, isto é, de poucos ou nenhum filho – e a ausência em suas histórias do “amor fraternal” e da “alma doméstica feminina” (1984, p. 69). Neste sentido, pressupomos que o fato de não ter filhos fosse um dos reais motivos para os casais hospedarem jovens em suas casas. Seria uma tentativa de preencherem essa lacuna? Isto, se pensarmos numa sociedade do século XIX em que a mulher era bem-criada para casar, cuidar da casa e educar os filhos. A falta de herdeiros sanguíneos revelaria uma incompletude nos casais. Ainda, numa sociedade machista, provavelmente a culpa seria imputada à mulher.

Como já observamos, nas narrativas, Inácio e Nogueira moravam com casais sem filhos, isto de alguma forma, conferia a eles a função de filhos. Em “Uns Braços” o jovem Inácio tinha apenas 15 anos, a sua idade possibilitaria maior ênfase a afetividade de mãe e filho. Assim a probabilidade de uma relação desigual alcançaria proporções infantis, noutras palavras, uma relação menos madura. No entanto, em “Missa do Galo” o envolvimento com Conceição configuraria uma relação mais tênue e adulta pelo fato de Nogueira já ter 17 anos, mesmo sendo ainda muito jovem, a configuração de afetividade entre mãe e filho parece menos provável. E a relação afetiva de paixão menos extravagante.

Observando as semelhanças, no que se refere às vicissitudes eróticas que transcendem a memória das personagens masculinas, apreendemos que, no conto “Missa do Galo”, a memória das múltiplas vozes revela menos detalhes quando comparada a “Uns Braços”. Contudo, em ambos os contos, as personagens ficaram embebedas de uma sensação inexplicável. No momento em que foram atraídas pelo clima de sedução oportuna, D. Severina é displicente de modo em que deixa os ombros à mostra e, D. Conceição aparece à sala, àquela hora da noite, de forma quase fantasmagórica, para uma conversação e, conseqüentemente, ambas conscientes ou inconscientes, dependendo da forma como são interpretadas, podem ter ajustado o sentido erótico dos casos de paixão. É

certo que tanto Inácio quanto Nogueira eram muito jovens, por isso as sensações podem encontrar-se a serviço de certo exagero.

No que compete discutir a convergência das personagens Severina e Conceição, o autor se vale da figura feminina, numa fase considerada um pouco mais madura, para despertar nos jovens rapazes, o instinto dos desejos sexuais. Isso, ocorre por meio dos gestos, dos olhares e dos movimentos minimamente detalhados. As duas mulheres estão no auge dos seus anos floridos e, pelo contexto em que são descritas, confirmam as hipóteses de que eram seres insignificantes aos maridos. Portanto, tanto D. Severina quanto Conceição são muito parecidas psicologicamente. Estão na fase em que já tendo maturidade, mantêm fisicamente a beleza dos “[...] anos floridos e sólidos” (2008, p. 177).

Quanto aos maridos, o solicitador Borges e o escrivão Meneses, respectivamente, representam tipos muito comuns na sociedade da época. O solicitador Borges trabalhava muito, era grosseiro e vivia nervoso. O narrador lhe atribui o adjetivo “terrível”. Provavelmente, não se diferenciava da maioria dos senhores daquele tempo. Já o escrivão Meneses trazia amores por outra mulher, (fato comum na época). Percebemos que pouca atenção é conferida, nos contos, à figura dos maridos das protagonistas. Na verdade, do ponto de vista das relações familiares, esses homens podem ser os responsáveis pelo comportamento dissimulado de suas esposas. Isso nada mais é do que uma estratégia adotada por Machado de Assis, em muitas de suas obras, para colocar em debate a possível ou não-possível culpa às mulheres, considerando que na sua ficção, elas, recorrentemente, são flagradas à beira do adultério.

No que se refere à aparência das mulheres protagonistas, consideramos que o aspecto exterior de D. Severina encontrava-se em estado de abandono. O pente de tartaruga que ela usava era velho, basta imaginar que era o pente que a mãe havia lhe deixado. Os vestidos estavam desgastados. Esses detalhes, revelados, propositalmente, pelo narrador, insinuam certa carência material e emocional. É claro que ao mesmo tempo em que o narrador usa tais elementos para justificar o comportamento da personagem, esses subsídios indicam, subjetivamente, uma insinuação de culpabilidade. Ao contrário de D. Severina, Conceição era magra, tinha um ar de visão romântica, o rosto era mediano, nem bonito nem feio. O narrador-personagem salienta que poderia chamá-la de simpática.

A circunstância erótica oportuna transformou uma simples conversação em algo tão marcante e singular que, anos depois, ainda, causa sensações várias nas vozes que narram. É óbvio que a beleza de D. Conceição era subjetiva, vista sob o olhar de alguém que ficou

envolvido emocionalmente, mesmo que tenha sido por pouco tempo. Quem garante que o roupão de Conceição não era velho e desgastado? Isto, considerando que quem descreve encontrava-se sob condição passional. Logo, os atributos que encantaram os jovens rapazes não eram, nem de longe, a beleza. A sensualidade feminina era, possivelmente, produto da imaginação dos moços que advêm das primeiras experiências eróticas que inaugura a idade da puberdade.

Boa Conceição! Chamavam-lhe a “santa”, e fazia jus ao título, tão facilmente suportava os esquecimentos do marido. Em verdade, era um temperamento moderado, sem extremos, nem grandes lágrimas, nem grandes risos. No capítulo de que trato, dava para maometana; aceitaria um harém, com as aparências salvas. Deus me perdoe, se a julgo mal, tudo nela era acentuado e passivo (2008, p. 200).

Neste trecho, D. Conceição é descrita como uma mulher passiva, que perdoava tudo, principalmente a infidelidade do marido, não sabia odiar, podia até ser que não sabia amar. Esses atributos paradoxais sugerem um lado ambíguo da personagem, considerando que Conceição possivelmente nem amasse o marido.

Em “Uns Braços” e “Missa do Galo”, o erotismo, a sensualidade e o jogo de sedução se exibem constituídos em nuvens que se deixam adivinhar: pela hora da noite; pela ambientação espacial de um ocioso domingo cristão, promovido pela situação em que se encontram os jovens em contiguidade à ausência do marido que está na casa de uma amante. Essas circunstâncias corroboram para o cenário que é desenhado pela presunçosa resolução dos narradores. As vozes que narram falam linearmente, enquanto que as atitudes das senhoras e dos estudantes não obedecem a mesma sincronia. Como efeito, o perfume e a embriaguez vêm de quem conta de forma traiçoeira, venenosa, com máscaras que exibem uma aparente inocência. As vozes que narram afirmam dúvidas convergentes: pode ter sido “apenas um sonho, um simples sonho!” ou que não entende “a conversação que teve com uma senhora”.

A estratégia do duplo engano, ou seja, do sedutor, que se engana para exercer o seu desígnio e do seduzido que se deixa apanhar no desejo oculto das aparências é mais uma das abordagens machadianas que concorrem nos contos em análise. Marilena Chaui (1988, p. 31) trata da sedução como estratégia do duplo engano quando discorre sobre as diversas situações em que a arte da sedução é imposta na conversa cordial entre amigos, nas amenidades trocadas no chá das cinco, até no discurso de palanque. Nogueira é envolvido

pela oportuna ocasião, a sós, a conversar com D. Conceição, na medida em que ela o seduzia, mesmo que disso o jovem não fosse consciente, ele também a seduzia. Semelhante fato ocorre com D. Severina. Na euforia de sentir-se amada por um garoto, deixa o constrangimento inicial para ser fugazmente atraída por ele. Numa troca de posições, consciente ou não, a sedutora se deixa seduzir.

Machado de Assis, por meio da articulação de vários recursos linguísticos e metafóricos, tanto da forma quanto do conteúdo, apresenta dois flagrantes retratos eróticos expostos em ambientes propícios cuja sensualidade advém de duas mulheres maduras, uma com trinta e a outra com vinte e sete anos. Observamos que as diferenças de idade das duas senhoras e os dois jovens ficam entre doze a treze anos, e apesar de Severina ser mais jovem que Conceição, talvez por conta do peso do nome, ela pode parecer, ao leitor, mais velha. A diferença de idade oscila de dois anos, para os jovens, e três anos para as duas senhoras. É curioso observar que o extravasamento das paixões ocorreu de forma mais efetiva pelo suposto casal mais jovem Inácio e Severina.

As narrativas, eleitas como recorte analítico, nesta pesquisa, concentram, nos seus desfechos, o mito da hesitação, ou seja, as coisas permanecem estáticas, alheias às vontades de quem quer que seja, e assim mantém-se a postura social representativa do ser/objeto imaculado. O possível ensaio de adultério não acarreta mudanças drásticas nas vidas de D. Severina e D. Conceição. A senhora Meneses se casa com outro por conta da morte do marido. Se as personagens Inácio e Nogueira tivessem obtido a satisfação plena, haveria renúncia à fantasia que, segundo pensamos, o imaginar como poderia ter sido é que torna os casos motivadores na permanente busca do inacessível. Portanto, há um clima de paixão alentado, pois há desejos que anunciam explodirem, no entanto, se explodem não anunciam se calam tão silenciosamente que se tornam mudos os protagonistas e os seus desejos e paixões. Os corpos físicos (concretos) e a maturidade (abstrata) das duas mulheres encontram-se em contraste com a juventude dos dois moços traduzindo-se, então, em objetos dos desejos que dialogam e, ao mesmo tempo, duelam entre si.

As narrativas concorrem para o despertar, de ambos os envolvidos, no que se refere as quatro personagens principais. Diante do duplo engano, podemos considerar que Inácio *versus* D. Severina e Nogueira *versus* Conceição tanto seduzem quanto são seduzidos. Ao enfatizar a inversão dos papéis é possível pressupor que as supostas sedutoras (Severina e Conceição), no momento da história, se permitem levar pelos desejos e assim se deixam também seduzir. Nas mulheres, a condição passional não ocorre com a

mesma veemência dos jovens, há uma inversão dos papéis, ou seja, o reverso dos sentidos. Usamos aqui um dito popular: o feitiço vira-se contra o feiticeiro.

Os índices de erotismo, conforme são narrados, confirmam a dualidade de sentimentos em que a reciprocidade dos desejos sensuais atinge, de forma integral, todos os envolvidos, Inácio e D. Severina em “Uns Braços” e Nogueira e D. Conceição em “Missa do Galo”. Como já analisamos, a sensualidade pode ter sido constituída pela carência afetiva destas personagens que são descritas mediante contexto que compreende a solidão e ausência de diálogos. Laymert Garcia dos Santos em: *Lautréamont e o desejo de não desejar*, no livro **O Desejo**, discute essa dualidade afirmando: “O desejo de um é o desejo do outro” (1990, p. 209). Segundo o autor, a noção de desejo, por mais estranha que seja, está secretamente presa à carência. Quem deseja busca aquilo que lhe falta, por isso que esse sentimento surge primeiramente da ausência e também ocorre quando o sujeito encontra-se diante de uma situação de impotência. Desta última circunstância, podemos acrescentar que as personagens, mesmo quando estão à margem dos seus opositores, representados pelas figuras do (solicitador Borges) e de (Meneses) que detinham o poder, não são destituídas da capacidade de sentir os desejos luxuriosos. Os movimentos impetuosos de D. Severina e de D. Conceição e os estranhos, mais presumíveis, desejos quase obsessivos dos rapazes, são concebidos em decorrência de uma carência. Nas senhoras, os sentimentos emergem como negação de suas pacatas vidas de donas de casa, afrontadas nas suas exterioridades. Enquanto que para os dois jovens que ainda não completaram maior idade e são privados de um lar fixo em que lhes assegure desempenhar o papel de provedor. É plausível deduzir que ambos buscam o que não têm.

No que compete avaliar a promoção das veleidades análogas aos contos em pesquisa, podemos ponderar que, em “Uns Braços”, o desejo de Inácio suscita a veleidade de D. Severina, basta considerarmos o trecho em que ela descobre ser objeto desejoso de Inácio, “D. Severina, na sala da frente, recapitulava o episódio do jantar e, pela primeira vez, desconfiou alguma coisa” (2008, p. 178). No decorrer desses eventos a senhora começa a observar o jovem e, é claro começa a ter pensamentos lascivos, “Esta outra ideia não foi rejeitada, antes afagada e beijada” (2008, p. 178-179). Por outro lado, em “Missa do Galo”, se aceitarmos como uma possível verdade, tudo que pressupõe Nogueira, há uma inversão dos papéis entre os sexos, no que converge com o conto anterior. As intenções lascivas de Conceição são fatores que suscitam o sentimento desejoso de Nogueira. No desfecho dos fatos, nos quais não houve a consumação do que se esperava, há uma perfeita

cumplicidade, ainda que inconsciente, com resquícios de ironia por parte de quem narra e das personagens narradas. Basta avaliarmos os diálogos entre Nogueira e Conceição.

Conceição disse baixinho:

– Mamãe está longe, mas tem o sono muito leve; se acordasse agora, coitada tão cedo não pegava no sono.

– Eu também sou assim.

O quê? perguntou ela inclinando o corpo para ouvir melhor. Repeti a palavra. Riu-se da coincidência; [...] (2008, p. 204).

Essa cumplicidade aferida aos dois improváveis amantes vai aumentando à medida que a narrativa anuncia o seu desfecho: “Quando eu acabava uma narração ou uma explicação, ela inventava outra pergunta ou outra matéria, e eu pegava novamente na palavra” (2008, p. 205). As mesmas recorrências caracterizam a promoção da sensualidade como uma marca forte das narrativas. A atenção anatômica cujo fetiche pelos braços demonstra mais um fator convergente recorrente até em outros textos da obra machadiana. Há por trás desse fetiche, pelo qual as mulheres são despidas e desmascaradas por conta de exibirem de maneira discreta, as suas potenciais feminilidades que seduzem.

E, assim, os braços nesse contexto encenam os mais variados momentos dos enredos de forma metonímica e antonomásica. Isso, ocorre tanto do todo para as partes quanto das partes para o todo: “Via só os braços de D. Severina” (2008, p. 177); “Sentiu-se agarrado e acorrentado pelos braços de D. Severina (2008, p. 178) e “No fim de três semanas eram eles, [...], as suas tendas de repouso (2008, p. 178); “[...] os famosos braços, Inácio, namorado deles” (2008, p. 184); “[...] e eu via-lhe metade dos braços” (2008, p. 203); “As veias eram tão azuis, que apesar da pouca claridade, podia contá-las do meu lugar” (2008, p. 203). Guimarães, em **Figuras de linguagem** (1998), afirma que:

Metonímia é a figura de linguagem que consiste na substituição de um termo por outro, em que a relação entre os elementos que estes termos designam não dependem exclusivamente do indivíduo, mas da ligação objetiva que esses elementos mantêm na realidade (1998, p. 20).

A definição de Seixas, nos permite ponderar que tanto os braços e as veias dos braços são partes relevantes para relação de contiguidade que o clima erótico alcança. A causa é descrita em detrimento do efeito causado. Os narradores partem do concreto (os braços e veias) para descrever o erotismo, os desejos que estão coligados ao universo abstrato.

Ainda, de forma convergente, “Uns Braços” e “Missa do Galo” transcendem o tempo/espaço e são re-memorizados e narrados através das lembranças. O tempo tem, nos contos em interpretação, dimensões diferentes e ao, mesmo tempo, simultâneas. Sob a perspectiva kantiana: “O espaço é uma representação necessária, *a priori*, que fundamenta todas as intuições externas. Não se pode nunca ter uma representação de que não haja espaço” (KANT, 2001, p. 91). Assim, o espaço é a condição de possibilidades de os fenômenos determinarem, nas personagens, a dependência que cada um tem do ambiente em que vivem. “[...] só podemos ter a representação de um espaço único, quando falamos de vários espaços, referimo-nos a partes de um só e mesmo espaço” (KANT, 2001, p. 92). Os espaços nos contos “Uns Braços” e “Missa do Galo” são muito parecidos e compõem representações, a princípio, de lugares comuns. Por conseguinte, o filósofo observa que nenhuma análise, pode ser impetrada como se encerrasse, em si, uma infinidade de representações. É assim que os espaços descritos nos contos são delineados como sendo produtos da intuição de quem narra. No que compete ao tempo, ainda na perspectiva kantiana: “O tempo não é um conceito empírico que derive de uma experiência qualquer. Porque nem a simultaneidade nem a sucessão surgiriam na percepção se a representação do tempo não fosse o seu fundamento [...]” (KANT, 2001, p. 96).

Os narradores se duplicam em expectadores ironicamente imparciais em relação aos fatos ocorridos, e ademais, emocionalmente envolvidos na trama que narram. Assim, há os desdobramentos das ações efetivadas pelo viés do tempo: os adultos que contam e os jovens que viveram as pressupostas vicissitudes dramáticas. Tais narradores implicados na multiplicidade dialógica das consciências que lhes são imputadas oscilam-se nas funções de protagonistas e testemunhas dos fatos. Desta forma, confirmam o princípio subjetivo que abrange os contos e assenta-lhes o viés ambíguo, articulados por perspectivas duais, implicado pelo contexto temporal. As vivacidades dos discursos críticos dos narradores convertem as histórias narradas em obras abertas que instigam os horizontes das relações e reações humanas. As complexidades destes processos narrativos apreendem as essências dos observados mediante compreensão dos observadores. Os narradores convergem como comparsas na focalização dos receptores internos dos textos, (os leitores) empíricos, ficcionais ou reais.

Tanto em “Uns Braços” quanto em “Missa do Galo”, por conta da instância narrativa, o autor demonstra sua argúcia em instituir narradores, a quem transfere a atividade de contar, atribuindo-lhes o poder de outras vozes, na composição dos textos,

sem negligenciar, por momento sequer, o efeito a ser causado no enunciado e no leitor. As subjetividades surgem como trunfos da linguagem e, conseqüentemente, geram as ambigüidades em duplo aspecto: tanto em relação aos comportamentos narrados quanto na leitura interpretada pelo receptor/leitor. A imprecisão e a subjetividade são as armas dos narradores para flagrar o leitor expondo-o ao jogo da linguagem, envolvendo-o, fazendo-o cúmplice e julgador partidário no jogo da enunciação.

Assim, as múltiplas vozes narrativas contam no presente nada mais que episódios do passado, nos quais, confundem-se a sonhos e às memórias truncadas. As experiências dos interstícios eróticos pelos quais se envolveram, por vezes dúbios, cuja autenticidade subscrita está submetida à tirania dos narradores que apresentam suas personagens (seduzidas) e já eleitas como vítimas, e as personagens (sedutoras) previamente incriminadas. Não obstante, os narradores envolvidos multiplicam-se, contrariando os cerceáveis limites estruturais das narrativas. Paralelamente, estas múltiplas vozes narrativas confundem-se e nem sempre são nítidas as tensões entre os sentimentos dos adolescentes que se deixam atrelar-se em dúvidas e ambigüidades. Nesse ínterim, as emoções que subvertem os sentimentos, pela concepção avaliativa dos narradores adultos, revelam a densidade das experiências eróticas que tiveram conjugadas a uma transformação existencial promovida pelo espaço temporal das narrativas. Os narradores, enquanto vozes que narram, convergem para a intencionalidade dos textos, nas quais concordam o apreço pelo receptor e o seu aliciamento.

Nesse processo de interpretação, devemos considerar o tempo cronológico ou tempo da história que é determinado pela sucessão bem delimitada dos acontecimentos narrados. No entanto, o tempo psicológico não obedece à cronologia e nenhuma relação é sustentada pelo tempo real. A passagem do tempo psicológico é alheia à vontade do leitor ou das personagens. O tempo vivido, sob a conduta interior de cada personagem, se abrevia e se prolonga segundo as circunstâncias psicológicas em que se encontram as personagens envolvidas na trama.

5 CAPÍTULO: IV

O EROTISMO E A SEDUÇÃO EM EFEITO ESPIRAL NO CONTO MACHADIANO

O paradoxo do amor único reside no mistério da pessoa que, sem nunca saber exatamente a razão, se sente invencivelmente atraída por outra pessoa, excluindo as demais. O paradoxo da servidão também se apóia em outro mistério: a transformação do objeto erótico em pessoa o converte imediatamente em sujeito dono de livre-arbítrio. O objeto que desejo se torna sujeito que me deseja ou me rejeita
(PAZ, 1994, p. 113).

No presente capítulo, abordamos a perspectiva da acepção erótica e algumas das suas variantes, tais como: a dialética dos desejos interditos, a busca e manutenção do prazer, encontros e desencontros, adultérios, possíveis patologias sexuais, lembranças de paixões passadas, comportamentos licenciosos e paradoxais, juras de amor não cumpridas, relações passionais insólitas, devaneios eróticos, desalentos, dissimulações e hipóteses de casos homoafetivos/homoeróticos que permeiam as questões das relações afetivas voltadas à sexualidade na composição contística machadiana.

No primeiro subcapítulo, a leitura interpretativa iniciar-se-á através do conto “Confissões de uma viúva moça⁵” [1865]. As circunstâncias de desequilíbrios que envolve o conflito desta narrativa, contíguas às complexidades e as consequências de um jogo de sedução, apresenta como personagem seduzida, uma viúva chamada Eugênia. A jovem viúva, narra através de cartas, à uma amiga chamada Carlota, sua desventura amorosa com um homem “sedutor”, chamado Emílio. O estranhamento deste caso amoroso advém da personagem masculina que ao ter oportunidade de assumir em público o relacionamento amoroso, considerando que, enquanto o marido de Eugênia era vivo, só coexistia no plano dos desejos, não haviam concretizado fisicamente o adultério. Ocorre que a possibilidade efetiva de Eugênia casar-se com Emílio torna-se possível assim que o marido de Eugênia

⁵ Publicado, em *Jornal das Famílias*, entre [abril, maio, junho de 1865], e reunido pelo autor, na coletânea de **Contos Fluminenses** em [1870]. Todas as citações, para esta TESE, serão retiradas dessa coletânea, ASSIS, Machado de. **Contos de Machado de Assis: adultério e ciúme**. V. 2. João Cezar de Castro Rocha (org.). Rio de Janeiro: Record, 2008. Acrescidas apenas do ano e página.

morre. No entanto, estranhamente, o jovem sedutor se recusa a continuar o relacionamento, por isso foge da cidade e deixa uma carta à viúva alegando não ser dado às obrigações matrimoniais.

No segundo subcapítulo, será analisado o conto “D. Paula⁶ [1884]”, no qual o aspecto erótico é resgatado em uma senhora, de tenra idade que, ao deparar-se com o caso de adultério de sua sobrinha Venancinha, resgata na memória lembranças de um passado que se presentifica e abala as suas estruturas emocionais. D. Paula, “aparentemente” muito recatada, é a autêntica representação da temática machadiana “Ser” *versus* “Parecer” que lhe assegura o papel de personagem principal do conto, que por sua vez, é nomeada como título do conto. O recorte erótico desloca-se do sentido primeiro, voltado para as aventuras amorosas da personagem Venancinha, a sobrinha, para um desencadeamento de luxúrias outorgadas à tia, que revive um caso extraconjugal de cunho passional e latente vivido na mocidade.

Na sequência deste subcapítulo, no conto “Primas de Sapucaia⁷ [1884]”, há um enfoque nas questões relativas à paixão e aos devaneios. O narrador, em terceira pessoa, relata um flerte que teve com uma senhora casada, pela qual ficou apaixonado. Assim, ao vê-la pela segunda vez, próxima à igreja, por uma série de contratempos, não pode acompanhá-la e tentar dar sequência ao caso amoroso. Esse entrave ocorreu por conta do narrador personagem estar esperando as suas primas que foram tomar água benta na igreja. O conto apresenta cenas de paixão e de um erotismo insólito advindo da imaginação de quem narra, na qual descreve a personagem Adriana é descrita pelo narrador como sedutora e dissimulada. Quanto às primas, o narrador tem por elas sentimentos contraditórios que se ajustam ao desenvolvimento da narrativa.

Neste subcapítulo, Também faremos uma análise do conto “Mariana⁸ [1891], no qual, o narrador, em terceira pessoa, conta que a personagem principal, conhecida como Evaristo, retorna ao Brasil depois de anos. Logo que chega, ele procura Mariana sua ex-

⁶ Publicado na *Gazeta de Notícias* em [12/10/ 1884], e reunido pelo autor em **Várias Histórias** em [1896]. Todas as citações serão retiradas da coletânea: ASSIS, Machado de. **Contos de Machado de Assis: adultério e ciúme**. V.2. João Cezar de Castro Rocha (org.) – Rio de Janeiro: Record, 2008, acrescidas do ano e página.

⁷ Publicado na *Gazeta de Notícias* em [1884], e reunido pelo autor em **Histórias sem data** em 1884. Todas as citações serão retiradas da coletânea: ASSIS, Machado de. **Histórias sem data**. São Paulo: Globo, 1997.

⁸ Publicado em *Gazeta de Notícias* em [1891], e reunido pelo autor em **Várias Histórias** em [1896]. Todas as citações, para esta TESE, serão feitas dessa coletânea, ASSIS, Machado de. **Contos de Machado de Assis: adultério e ciúme**. V.2. João Cezar de Castro Rocha (org.) – Rio de Janeiro: Record, 2008. Acrescidas apenas do ano e página. Vale ressaltar que Machado de Assis publicou em *Jornal das Famílias* [1871], um conto com o mesmo título “Mariana” com algumas similaridades ao conto analisado, no que se refere a uma paixão avassaladora, no entanto, o enredo recorta a questão escravagista.

amante. A temática “Ser” *versus* “Parecer”, concorre no conto, pelo fato de Mariana, ao rever o ex-amante, agir naturalmente e ignorar o caso amoroso que tiveram no passado, mesmo depois de o marido ter morrido. Há também a perspectiva insólita e a hipótese de um deslocamento da voz narrativa para a primeira pessoa do discurso. Esse trânsito da voz narrativa que resgata um narrador, advindo do inconsciente ocorre quando Evaristo, ao visitar Mariana, enquanto esperava na sala, é acometido por um transe que o torna embebido de lembranças luxuriosas. Assim, termina por ter um diálogo insólito com Mariana, considerando que o retrato da ex-amante se desprende da parede e envolve-se num colóquio amoroso, revelador e ardente. Ao sair do transe, há o retorno da voz narrativa para a terceira pessoa, posto que Evaristo e Mariana, no plano da realidade, conseguem dialogar-se e ele reconhece na ex-amante uma mulher resignada e pesarosa com o sofrimento do marido. O conto apresenta uma evidente perspectiva de uma paixão esmagada pelo tempo, considerando que Mariana permanece inerte à postura de negação mesmo depois de enviuar.

Ainda neste bloco, será analisado o conto “Noite de Almirante”⁹ [1884]”, no qual há um caso amoroso que faz vir à tona a personalidade forte de uma mulher, chamada Geneveva, por conta de uma promessa de fidelidade não cumprida a um jovem marinheiro chamado Deolindo. No sentido das paixões, o conto promove a perspectiva erótica ajustada também na máxima machadiana acerca do comportamento humano: “Ser” *versus* “Parecer”. A personagem Deolindo, ao retornar de uma longa viagem de instrução, que durou dez meses, imagina que terá uma noite de privilégios de amantes com sua namorada. No entanto, o jovem marinheiro termina por ter seus desejos malogrados ao fracasso porque encontrara a sua prometida já casada com José Diogo, mascate de fazendas. Assim, ao ser interpelado por seus amigos a respeito da noite de amor que supostamente viveu, o jovem marinheiro faz ares de satisfeito mantendo as aparências e a ideia de que tudo estava conforme a imaginação tanto dele quanto dos amigos.

No terceiro subcapítulo, através dos contos “A mulher de preto”¹⁰ [1868]”, “Almas

⁹ Publicado na *Gazeta de Notícias* em [1884], e reunido pelo autor em **Histórias sem data** em [1884]. Todas as citações serão retiradas da coletânea: ASSIS, Machado de. **Contos de Machado de Assis: adultério e ciúme**. V. 2. João Cezar de Castro Rocha (org.) – Rio de Janeiro: Record, 2008, acrescidas do ano e página.

¹⁰ Publicado em *Jornal das Famílias*, entre [abril, maio de 1868], e reunido pelo autor em **Contos Fluminenses** em [1870]. Todas as citações, para esta TESE, serão retiradas dessa coletânea, ASSIS, Machado de. **Contos de Machado de Assis: adultério e ciúme**. V.2. João Cezar de Castro Rocha (org.) – Rio de Janeiro: Record, 2008. Acrescidas apenas do ano e página.

Agradecidas¹¹ [1871]” e “Pílades e Orestes¹² [1906]”, analisamos a semelhante e intrigante amizade homoafetiva/homoerótica entre as personagens masculinas. Os contos apresentam enredos similares que revelam atitudes com índices de erotismo entre personagens do mesmo sexo. O que torna essas possíveis relações homoafetivas/homoeróticas questionáveis é o fato das afinidades masculinas serem neutralizadas, através da inserção de personagens femininas, nas tramas, que corroboram para os desfechos similares e intrigantes. Ainda, neste recorte temático, serão acrescentadas algumas conjunturas acerca de outros contos machadianos que apresentam a retórica de índices de homoafetividade/homoerotismo como: “A cartomante”, “Ernesto de Tal” e “D. Benedita – Um retrato”.

5.1 – As cartas confessionais de Eugênia: Um estranho caso de sedução

Santo Agostinho, em **Confissões**, define: “Mas eis que eu tiro da memória a afirmação de que são quatro as perturbações da alma, o desejo, a alegria, o medo, a tristeza, e o que quer que acerca delas puder dissertar” (AGOSTINHO, 2008, p. 61). O religioso e filósofo dividiu e definiu, conforme seus significantes, cada perturbação da alma que incidem na memória. Agostinho assegurava que, ao evocar as perturbações da alma na memória, o ser humano as buscava e as encontrava e, ainda, não deixava de compará-las como ruminção. Nesta perspectiva, interpretamos a personagem Eugênia do conto “Confissões de uma viúva moça”, no qual a narradora e personagem resume, por assim dizer, tudo o que encontramos de mais dramático e emotivo na experiência de um caso amoroso descrito através de uma retórica de mágoas, frustrações e infelicidade advindas dos fantasmas de um estranho jogo de sedução em que foi envolvida.

No conto “Confissões de uma viúva moça” [1865], a temática da sedução é analisada, sob uma configuração ambígua, na qual os acontecimentos são ruminados por Eugênia ao escrever as cartas, de tom confessional, à amiga Carlota. Conforme a voz que

¹¹ Publicado no *Jornal das Famílias* em [1871]. Todas as citações serão retiradas da coletânea: ASSIS, Machado de. Contos. (Org. Delmira Stefani). 27. ed. São Paulo: Ática, 2009.

¹² Publicado pela primeira vez em 1903, no Almanaque brasileiro Guarnier, e em 1906 na coletânea Relíquias da casa velha. Todas as citações, para esta TESE, serão retiradas dessa coletânea, ASSIS, Machado de. **50 Contos/Machado de Assis**. Seleção, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Companhia das letras, 2007. Acrescidas apenas do ano e página.

narra, há no conto, uma personagem masculina, chamada Emílio que apresenta um sintoma de desequilíbrio emocional muito particular e complexo. A narrativa perpassa o viés de uma narradora personagem que conta em detalhes o caso de sedução em que foi enredada. Eugênia, a personagem seduzida, confirma o que Marilena Chaui pondera sobre uma história de sedução. Para a filósofa uma história de sedução frustrada sempre será relatada pela vítima que supostamente reclama ter sido seduzida, ou então, por um narrador que, de alguma forma, reclama ou é solidário com a personagem seduzida.

Conforme as cartas, o enredo se inicia quando Emílio, personagem eleita como sedutora, certo dia encontra-se com Eugênia que estava acompanhada do marido no teatro. O desconhecido encanta-se pela mulher e começa a encará-la. A mulher (Eugênia) fica desconcertada, a princípio, porém curiosa. Em pouco tempo, com o objetivo de seduzi-la, Emílio se torna amigo do marido de Eugênia e passa a frequentar a casa do casal. Desse modo, o moço usa de todas as armas de sedução possíveis para aliciar a senhora casada. Ela, por sua vez, termina por deixar envolver-se amorosamente por ele. O curioso, neste conto, é o fato de os dois nunca terem consumado o adultério, no sentido físico e sexual. Pouco tempo depois, o marido de Eugênia adoece e, vem a falecer. O estranho, neste caso, é o comportamento de Emílio que, ao ter a possibilidade de casar-se com Eugênia, foge deixando uma carta em que alegava não se ajustar às obrigações de esposo.

O conto é uma narrativa um tanto quanto específica dentro da produção machadiana, pois apresenta uma história em que a voz narrativa¹³, uma raridade, advém de uma mulher. O caso de amor relatado, através de cartas, é um exemplo fidedigno de que o seduzido é aquele que, em algum momento, volta a reclamar a má sorte de ter caído nas armadilhas da sedução. Eugênia descreve em cartas, a amiga Carlota, dois anos de tédio e desespero íntimo em que o seu orgulho foi abatido por um sentimento de amor abafado e, que mesmo passados dois anos, no momento em que escreve, ainda, apresenta as marcas de um coração enganado e de uma dignidade ofendida. A narradora além de contar o caso amoroso com exatidão de detalhes, também analisa, interpreta e julga os fatos.

¹³ Conforme Lúcia Granja, o conto “Confissões de uma viúva moça” suscitou uma polêmica, na época de sua publicação, (abril, maio e junho de 1865), pois o autor publicara o conto com pseudônimo “J”. Especula-se que fora um artifício publicitário. Porém, em 2 de maio daquele ano, Machado de Assis assume a autoria do conto. A questão, em torno da publicação com pseudônimo “J”, é analisada, por Granja, no seguinte texto: GRANJA, Lúcia. Novas confissões sobre um conto polêmico de Machado de Assis. In: **Machado de Assis em linha reta**. Ano: 1, Nº 1. Junho de 2008. Disponível em: <<http://machadodeassis.net/download>>. Acesso em 18 ago. 2015, p. 19-28.

As cartas com tom confessional enviadas à amiga pode ser uma forma de a narradora expurgar os sentimentos que guardava para si. Na ação de lembrar, e por mais que negue o que sente, Eugênia é tomada de sensações desconfortáveis durante a escrita. Até porque os relatos confessionais de Eugênia são resgatados na memória com tamanha exatidão que as imagens e sensações surgem descritas como se estivessem impregnadas em seu corpo e, conseqüentemente, lhes causam múltiplos efeitos levando a personagem narradora a ter maus súbitos. Os sintomas de desconforto da personagem estão assentados na íntima relação entre dois afetos contrários: a culpa pelo ato de traição ao marido, que já se encontra morto, por quem é evidente que ela mantinha uma relação amorosa como um instinto parcial, e particular da sexualidade, reconhecido nas cartas. Por outro lado, a culpa que sente promove em seu espírito, um misto frustração e raiva, por se deixar seduzir pela falaciosa artimanha de um conquistador, que ela acredita ser igual a todos da mesma estirpe.

Neste conto, estão dispostas várias confluências de gêneros no que se referem as suas tipologias: cartas, monólogos, diário íntimo, por isso não se definem por completo. O que se tem de exato é uma série de cartas, enviadas de oito em oito dias a uma amiga, detalhando um caso amoroso que teve com um homem extremamente sedutor. As cartas funcionam como uma espécie de monólogo interior, pois o leitor consegue ter a noção da voz da narradora enquanto que o narratário (Carlota) permanece, no diálogo, ausente e silenciosa. Há, no relato, uma distância temporal de dois anos entre a personagem que narra e a personagem que viveu os fatos. Mesmo diante das negativas, é perceptível, nas cartas, certo rancor de “Eugênia” por ter sido abandonada por Emílio de forma tão enigmática.

A personagem narradora, ao descrever seu caso passionai e o jogo de sedução em que foi envolvida, é flagrada em contradição, pois assegura que se encontra liberta de tal sofrimento, porém sua afirmativa é desmentida em uma de suas primeiras cartas: “Ganhei conhecer um homem cujo retrato *trago no meu espírito* e que me parece singularmente parecido com outros muitos” (2008, p. 16, grifo nosso). Eugênia, ao afirmar que traz a imagem do sedutor em seu espírito, revela o quanto tudo ainda a incomoda. E o atenuante de igualar Emílio, de forma pejorativa, a todos do sexo masculino demonstra o quanto a personagem se encontra frustrada pelos feitos de um homem e, conseqüentemente, por extensão da sua experiência desastrosa, termina por generalizar, qualificando todos os homens como detentores dos adjetivos atribuídos a Emílio.

A verdade genérica e sumária que Eugênia supõe conhecer, a respeito dos homens, por conta do seu malfadado caso amoroso, pode ser analisada através do pensamento de Baudrillard como condição que lhes escapa. “[...] a sedução nunca se detém na verdade dos signos, mas sim no engano e nos segredos” (1992, p. 92). Conforme o filósofo, a pessoa seduzida encontra-se desviada de sua verdade. Essa condição já seria o suficiente para anular a perspectiva sumária que a narradora do conto julga ter concluído.

Ao relatar o processo de sedução, pelo qual fora vitimada, destacamos o que ressalta Baudrillard: “[...] só os olhares enredam-se numa espécie de duelo, de enlaçamento imediato, à revelia dos outros e de seus discursos: discreto fascínio de um organismo imóvel e silencioso” (1992, p. 87). Nesse processo, Eugênia destaca, em uma de suas cartas, o poder sedutor do “olhar” como protagonista deste processo de flerte e sedução. Basta observar que o primeiro encontro de ambos, no teatro, ocorre no momento que, no camarote, ela olhava para o corredor vendo a gente que passava. Ao perceber que era observada, por um sujeito que fumava, passa a observá-lo também. “Depois de alguns segundos vendo que ele não tirava os olhos de mim desviei os meus e cravei-os no pano da boca e na platéia” (2008, p. 19). A ação de encarar é um elemento que apresenta certa força erótica, principalmente, no caso o olhar é dirigido horizontalmente.

A personagem narradora confessa que depois de um quarto de hora lançou um olhar furtivo para o corredor enquanto que o estranho homem permanecera no mesmo lugar. Assim, no segundo ato, Eugênia torna a repetir o diálogo do olhar. “Então, por um espírito de curiosidade, procurei ver se **meu** observador entrava para as cadeiras. Queria conhecê-lo melhor no meio da multidão” (2008, p. 19, grifo nosso). Observamos, através dos relatos, que a narradora é flagrada em um discurso possessivo. Os diálogos com os olhos se repetem durante todo o primeiro ato, pois no intervalo a personagem confessa: “lancei um olhar pelo corredor. Não vi ninguém; mas daí a poucos minutos chegou o mesmo indivíduo, colocando-se no mesmo lugar, e fitou em mim os mesmos olhos impertinentes” (2008, p. 19). Desde a primeira investida silenciosa do sedutor, podemos observar que tanto a causa quanto o efeito estão materializados na personagem narradora. O fato de os olhos serem impertinentes não é o suficiente para afastá-la da curiosidade que tinha, pelo contrário, corrobora para o fascínio dela. Eugênia com essa atitude confirma a assertiva freudiana de que “[...] o instinto de olhar é autoerótico no início de sua atividade, pode ter um objeto, mas encontra-o no próprio corpo” (FREUD, 2010, p. 49).

A narradora, já na primeira carta, tenta justificar sua atitude quando corresponde às tentativas de sedução do desconhecido. Para autenticar sua conclusão, a jovem viúva lança-se através de um juízo de valor muito similar ao que já havia valorado a respeito do comportamento masculino. Neste caso, Eugênia generaliza-a universalizando todas as mulheres como detentoras de fraquezas por conta da vaidade feminina. Assim, admite que sua condição feminil corroborou para que correspondesse àquele diálogo visual advindo de um estranho.

Somos todos vaidosas da nossa beleza e desejamos que o mundo inteiro nos admire. É por isso que muitas vezes temos a indiscrição de admirar a corte mais ou menos arriscada de um homem. Há, porém, uma maneira de fazê-la que nos irrita e nos assusta; irrita-nos por impertinente, assusta-nos por perigosa (2008, p. 19).

Mediante a confissão de Eugênia, o texto evidencia que o estado matrimonial da mulher não é, necessariamente, um obstáculo à efusão dos desejos de transgressão, pelo fato de serem detentoras da vaidade, almejada, de serem admiradas por todos os homens. Isto ocorre em detrimento de estar diante do interdito, ou seja, do prazer que advém do perigo de admirar a corte arriscada de um homem. Essas investidas, ao entendimento de Eugênia, só podem ser permitidas desde que essa corte masculina possa coexistir sem ultrapassar o limite da impertinência e que não as coloquem em situações de desconforto e perigo.

A princípio, o modo misterioso e fantasmagórico de Emílio, parece ser um componente erótico que chama a atenção de Eugênia. Ao observar o “misterioso” encostado ao portal fronteiro, a narradora também tem uma atitude erótica ao cobrir o rosto com o capuz. “O misterioso lá ficou tão insensível e tão mudo como o portal a que estava encostado” (2008, p. 20). Conforme trecho, é evidente que o ambiente obscuro em contiguidade ao jogo do mostrar-se e esconder-se promove uma força erótica excepcional no jogo de sedução em Machado de Assis, considerando que, no conto em leitura, antes mesmo que ocorresse qualquer diálogo de voz, não houve uma pausa no ciclo da sedução entre os possíveis amantes. Através da atitude de cobrir o rosto, a personagem, consciente ou inconscientemente, reproduz uma atitude erótica que, de algum modo, também seduz. É evidente que o jogo de sedução efetiva-se pelas trocas de olhares e vai sendo complementado, no enredo, no momento em que a personagem seduzida assume os riscos da aventura que compreenderá as seguintes fases: da atração, do desafio,

da intensidade, da distração, da absorção e da fascinação até o desfecho pela destruição de toda sedução envolta na trama.

Na primeira investida de Emílio, a personagem, Eugênia, já apresenta os sintomas de alguém que se encontra totalmente seduzida: “Dormi meia hora mais tarde do que supunha, tanto a minha imaginação teimava em reproduzir o corredor, o portal, e o **meu admirador platônico**” (2008, p. 21, grifos nosso). Há uma predição da narradora, neste trecho, que nos parece mais coerente como definição do sentimento de amor que Emílio nutria por ela. Retomamos, então, a perspectiva discutida em **Banquete** de Platão, em que há uma discussão acirrada a propósito das definições do “Amor” que termina por ser cogitada a perspectiva de um dualismo entre o corpo e a alma. Dentro deste parâmetro, seria fácil compreender o tipo de atração que Emílio sentia por Eugênia, pois o amor platônico pode ser interpretado como uma ligação amorosa entre duas pessoas, na qual o interesse sexual nunca é o fim. O amor platônico é interpretado, ao longo dos tempos, como um sentimento, essencialmente, puro, ou seja, desprovido de paixões. Neste sentido, o amor é fundamentado nas virtudes e não, necessariamente, na acepção sexual. Se Eugênia não tivesse mudado a versão das suas conclusões a respeito do caráter do seu sedutor. O que Emílio sentia por ela, seria, então, um sentimento ligado à alma, sinônimo de algo inatingível, pelo qual o amante alcança o deleite erótico de uma forma espiritualizada.

Na sequência do conto, Eugênia acredita ter superado o encontro furtivo com Emílio até receber uma carta anônima em que alguém confessava estar apaixonado por ela. Desde que recebeu tal carta, a imaginação feminina projeta-se no iminente universo da sedução pelo qual os sentimentos que atuavam nela era uma espécie de terror que a lançava ao abismo coligado a uma vergonha amarga, pois conhecia seus limites e suas fraquezas. A assertiva baudrillardiana resume, em duas palavras, os limites da sedução: “Seduzir é fragilizar” (BAUDRILLARD, 1992, p. 94). Em suas cartas, a narradora, já na condição de viúva, muda a assertiva conclusiva sobre seu ex-amante. Dessa vez, ela o classifica como: um incógnito, um sedutor calculado, uma serpente. Há, nesta proposição de Eugênia, elementos discursivos que promove a contradição, pois o que ela descreve não se enquadra na definição platônica do amor.

Envolta no jogo de sedução com um estranho, Eugênia, então, confessa que o processo imaginativo, no que se refere àquela situação, era mais forte, pois havia nela um conflito entre o dever social com o casamento e o que ela imaginava querer realmente.

“Não era o coração que se empenhava, era a imaginação. A imaginação perdia-me; a luta do dever e da imaginação é cruel e perigosa para os espíritos fracos. Eu era fraca. O mistério fascinava a minha fantasia” (2008, p. 24-25). Observamos que, em momentos de dúvidas, a narradora questiona, em uma de suas cartas, se o sentimento do seu admirador seria amor ou sedução. Nesse sentido, fica evidente que há uma ponderada interpretação que ajuíza uma distinção entre esses dois sentimentos, o amor seria menos prejudicial que a sedução. A sedução seria considerada um sentimento voltado apenas aos desejos lascivos.

Há um momento, em uma das cartas, que a narradora relata a ocasião em que o marido dela convida o jovem para uma reunião de amigos em sua casa. Há uma retomada de cena, na narrativa, em que o diálogo do olhar protagoniza o momento de muita tensão quando ela se depara com o sujeito desconhecido. “Fixei nele um olhar e retive um grito. Era ele! O meu grito foi substituído por um gesto de surpresa. Ninguém percebeu. Ele pareceu perceber menos que ninguém. Tinha os olhos fixos em mim [...]” (2008, p. 25). Logo, Emílio se torna íntimo da casa e passa a frequentá-la, quase todos dias. Essa atitude de aproximação, aparentemente casual, oportuniza ao sedutor a chance de confessar sua paixão pela jovem senhora. A estratégia que o moço usa, como forma de atingir o objeto desejado, nada mais é que fingir-se fragilizado, pois essa é a sua técnica sedutora, ou seja, a artimanha que lhe proporciona o resultado desejado. É certo que o sedutor conhecia as manhas da conquista e seu viés psicológico. Baudrillard, nesse sentido salienta: “Seduzir é desfalecer. É através da nossa fragilidade que pomos em jogo a sedução, e é isso que lhe confere seu poder” (1992, p. 94). Sensibilizar o outro é uma forma de o sedutor conseguir desarmar sua presa e causar um desconforto a ponto de transformar a mulher seduzida, nesse caso, Eugênia numa personagem culpada pelos infortúnios que causa ao sedutor.

Na segunda carta, Eugênia conta detalhes do jogo de sedução até o momento da apresentação do moço em sua casa: “[...] começando em um corredor de teatro, continuado em uma carta anônima e na apresentação em minha casa por intermédio do meu próprio marido” (2008, p. 26). Neste trecho, os encontros são detalhados sob a noção tanto sincrônica (temporal) quanto espacial. Deste último encontro citado, a narradora apresenta e avalia, no momento que descreve, as características que considera próprias de um sedutor baseada na forma como Emílio se comportava junto aos presentes em sua casa: “Emílio ouvia tudo com atenção religiosa e mostrava-se tão apreciador como era conversador discreto e pertinente” (2008, p. 27). Emílio, conforme descrição da

narradora, tinha noção dos signos da sedução pela prática de fragilizar o outro, desestabilizá-lo, o que lhe confere maior poder na ação artificial de seduzir.

Na casa de Eugênia, ao término do que chamaríamos, hoje, de reunião entre os amigos, a narradora confessa que naquela noite se comportou de maneira diferente. “O sono dessa noite não foi o sono dos justos, podes crer. O que me irritava era a preocupação constante em que eu andava depois destes acontecimentos” (2008, p. 27-28). Logo, em pouco tempo, Eugênia se sente restituída em seu juízo normal. Nesse momento, a personagem subestima o mistério que envolvia seu espírito, pois acreditava que triunfaria diante da culpa e que, ao se tornar mais próxima do moço, terminaria por concluir que não passaria de um homem vulgar ou hediondo e, assim acabaria todo aquele encantamento. Conforme relato: “Mas poderia nesse futuro, cuja proximidade eu não calculava, resistir convenientemente à paixão e salvar intactas a minha consideração e a minha consciência” (2008, p. 29). As artimanhas do sedutor vão além da pressuposta defensiva de Eugênia, pois, quando menos esperava, se deu entre o moço e o marido dela, uma relação que poderia ser considerada como uma afinidade que pressupõe indícios de um sentimento homoafetivo, considerando a força sedutora que o novo amigo detinha sobre o marido de Eugênia. O próprio marido de Eugênia admite, em certo momento, estar diante a um estado de completo domínio pela amizade de Emílio, algo que ele considerava incomum. “Não sei porque simpatizo extraordinariamente com este rapaz. Sinto que é uma bela pessoa, e eu não posso dissimular o entusiasmo de que **me possuo quando estou perto dele**” (2008, p. 30, grifo nosso). É pressuposto, neste trecho, que Emílio, por intenções e objetivos distintos, seduz também o marido com o objetivo de oportunizar a proximidade com Eugênia sem causar nenhum tipo de desconfiança e ciúmes.

Outra característica intrigante de Emílio, destacada por Eugênia, refere-se ao seu comportamento respeitoso sem apresentar nenhuma vulgaridade no seu desempenho de sedutor, ou seja, a capacidade que ele tem de autenticar intenções sinceras.

Demais, o procedimento de Emílio autorizava-me a desarmar. Ele era para mim de um **respeito inalterável**, tratava-me como a todas as outras, sem deixar entrever a menor intenção oculta, o menor pensamento reservado (2008, p. 30, grifos nosso).

Neste trecho, há um deslocamento dos eventos narrados no que refere aos diálogos através dos olhares, ocorre, então, uma mudança no comportamento e os diálogos, no conto, passam a incidir no domínio verbal. Nesta transição do diálogo visual (não-verbal)

para o contato de voz (verbal) inauguram-se, no conto, momentos que podem ser vistos, no entendimento Baudrillard, como: “Queda da intensidade quando a deliciosa tensão dos olhares se rompe em seguida com palavras e gestos amorosos” (1992, p. 87). Os diálogos verbais se davam de forma muito respeitosa, logo o comportamento reverencial de Emílio incide na perspectiva platônica em que há uma sacralização do objeto amado. O jovem sedutor, possivelmente, não intencionava profanar o objeto sagrado que compreendia a transcendência do corpo e alma. Conforme Octávio Paz, a condenação do amor carnal como um pecado contra o espírito não é cristã e sim platônica:

[...] a alma, ou como queiramos chamar a psique humana, não só é razão ou intelecto – também é uma *sensibilidade*. A alma é corpo, sensação; a sensação se converte em afeto, sentimento, paixão. O elemento afetivo nasce do corpo, mas é alguma coisa mais do que atração física (PAZ, 1994, p. 153, grifo do autor).

Sob o aspecto ressaltado, pelo filósofo, é possível compreender o comportamento de Emílio, no que se refere ao sentimento amoroso, como algo mais que atração física. O corpo, nesse caso, seria uma presença real. Paz observa que em Platão o corpo é denominado como objeto de contemplação. “O abraço carnal entranha uma degradação da forma em substância e da ideia em sensação” (1994, p. 183). Pressupomos que a concepção do amor que Emílio nutria por Eugênia, de repente estivesse ajustada à visão platiana.

Em uma de suas cartas a narradora ao relatar o caso de sedução, de forma gradativa, acredita que houve, entre ambos, certa equidade no que compete aos sentimentos um pelo outro. Há entre os amantes uma cumplicidade total, de modo que os signos da sedução encontram-se sob o domínio de uma fascinação recíproca notável. “Aconteceu que dentro de pouco tempo estávamos na maior intimidade, e eu era para ele o mesmo que todas as outras: admiradora e admirada”. (2008, p. 31). O ambiente cênico demonstra a técnica do sedutor: deixar-se seduzir como arma de sedução. Baudrillard define esse tipo de artimanha ao concluir que: “Mas ser seduzido é a melhor maneira de seduzir” (1992, p. 92).

O cenário seguinte, descrito nas cartas, demonstra que os dois amantes tentaram disfarçar os desejos eróticos falando de assuntos variados.

Em um dos intervalos de conversa Emílio levantou-se e foi à janela. Eu levantei-me igualmente para ir ao piano buscar um leque. Voltando para o

sofá reparei pelo espelho que Emílio me olhava com um olhar estranho. Era uma transfiguração. Parecia que naquele olhar estava concentrada toda a alma dele.

Estremeci.

Todavia fiz um esforço sobre mim e fui sentar-me, então mais séria que nunca.

Emílio encaminhou-se para mim.

Olhei para ele.

Era o mesmo olhar.

Baixei os meus olhos.

– Assustou-se? Perguntou-me ele.

Não respondi nada. Mas comecei a tremer de novo e parecia-me que o coração me queria pular fora do peito (2008, p. 32).

É evidente, neste trecho, o quanto a personagem Eugênia não tinha a objetiva certeza de que Emílio era o sujeito apaixonado da carta anônima, portanto, já se encontrava envolvida e arrastada pelos sintomas descritos. A personagem narradora revela que o coração estava pulsando descontrolado, anunciando o quanto estava envolvida amorosamente.

Na terceira carta, Eugênia relata o momento que o rapaz confessa ser o autor da carta anônima. Assim, ao declarar-se apaixonado, Emílio confessa o amor que sente, porém, faz isso de forma oportuna a parecer-se uma vítima do destino. “Feliz ou infeliz. Prefiro a certeza da minha situação. D. Eugênia, eu amo-a” (2008, p. 32). Na sua representação performática, o rapaz justifica a fatalidade de um amor culpado. O vilão com características românticas: “[...] estava-me reservada a ventura rara ou o tremendo infortúnio de ser amado ou desprezado pela senhora curvo-me ao destino” (2008, p. 33). As confabulações do sedutor eram de uma dissimulação incontestável. O moço, o tempo todo, confessa-se criminoso, vítima do infortúnio. Ele usa as palavras certas, no momento certo, para atingir o seu objetivo.

As cartas de Eugênia acentuam o quanto o jovem sedutor se expõe como vítima para causar a piedade de sua vítima. “E cumprimentando-me friamente dirigiu-se para a porta. Quase a chegar à porta senti que ele vacilava e levava a mão ao peito” (2008, p. 35). Essas características de um falso romântico vão ao encontro da expectativa da jovem senhora. A personagem confessa ser leitora de romances românticos e salienta que sonhava em realizar um dos romances que lia. O sentimento de piedade se torna o elemento desencadeador do possível adultério. “A ideia de que o coração de Emílio sangrava naquele momento, despertou em mim um sentimento vivo de piedade. A piedade foi o primeiro passo” (2008, p. 34). Logo, a mulher começa a buscar razões que

inocentassem seu sedutor. Assim, pondera a possibilidade de o amor sobrepor-se à razão. A narradora, em seus rompantes de paixão, acreditava que o sentimento de amor verdadeiro dele, por ela, era um atenuante suficiente para desculpá-lo de qualquer atrevimento. “– Quem sabe, dizia eu comigo mesma, o que ele está agora sofrendo? Ama-me, disse-mo; o amor foi mais forte do que a razão; não viu que eu era sagrada para ele, revelou-se. Ama, é a sua desculpa” (2008, p. 35). É evidente, neste trecho, que a narradora está totalmente envolta por um sentimento passional, pois na condição de seduzida imagina todo tipo de sofrimento ao amante e confessa que sentia algo dúbio pelo moço. Não há uma certeza definida daquela atração. “Era piedade? era amor?” (2008, p. 36). Ponderamos que, como sintoma, o sentimento de Eugênia não encaixa em nenhum dos propostos por ela, pois era simplesmente uma paixão avassaladora.

Há momentos, no conto, que Eugênia revela, nas cartas, que estava invadida num dispositivo hipnótico que potencializava a sua servidão. “Eu tinha posto meu pé numa fenda fatal; **uma força me atraia**” (2008, p. 36, grifo nosso). A jovem senhora não suporta o peso dos desejos e se deixa seduzir em detrimento de quaisquer dispositivos da razão. Assim, os signos da sedução, no caso de Eugênia, reproduzem uma força que magnetiza a personagem feminina, ocasionando a perda dos sentidos racionais. O retorno de equilíbrio da realidade é anulada dentro daquele sistema passional que invalida todas as suas forças de resistência tornando-a ausente de si mesma.

Na sexta carta, Eugênia relata a descoberta do marido acerca da suposta doença de Emílio. Tudo isto leva-a a confessar, nas cartas, após a morte do marido, a culpa de estar amorosamente envolvida pelo rapaz. O sentimento de culpabilidade se tornava cada vez mais presente em seus pensamentos. “Tudo que ia acontecendo contribuía poderosamente para tornar a ideia de Emílio cada vez mais presente em minha memória, e é com dor que o confesso, não pensava já nele sem pulsações no coração” (2008, p. 37). Há neste fragmento narrativo várias perspectivas que corroboram para confirmação daquilo que assegurou Meyer, em “Da sensualidade”, sob a hipótese de a sensualidade na obra machadiana limitar entre o sublime e o mórbido. É possível que Emílio se realizasse eroticamente através do sofrimento penalizado de Eugênia.

O homem apaixonado, que aparentava ser, poderia consistir, apenas, como a dissimulação de uma mente mórbida e doentia que se deleitava de prazer ao ver o seu objeto de paixão mortificada de pena. O olhar sinistro/macabro que ele lança: “E dizendo isto lançou-me um olhar tão sinistro que eu tive medo” (2008, p. 38). Seria esse olhar

estranho uma recorrência de outras personagens sádicas, compostas pelo autor, a exemplificar: o Coronel Felisberto do conto “O enfermeiro¹⁴” [1896] e Fortunato do conto “A causa secreta¹⁵” [1896]. O olhar de Emílio descrito por Eugênia se equipara ao olhar de Fortunato descrito, sob a perspectiva de Garcia, na macabra e silenciosa cena em que Fortunato torturava um rato. No desfecho do conto Garcia é flagrado por Fortunato que se deleita com a dor alheia:

[...] Garcia inclinou-se para beijar outra vez o cadáver; mas então não pode mais. O beijo rebentou em soluços, e os olhos não puderam conter as lágrimas, que vieram em borbotões, lágrimas de amor calado, e irremediável desespero. Fortunato, à porta, onde ficara, **saboreou tranqüilo essa explosão de dor moral, que foi longa, muito longa, deliciosamente longa** (ASSIS, 2007, p. 376, grifo nosso).

Conforme o trecho, citado, há uma possível causa ao comportamento ambíguo de Emílio. Seria a mesma causa secreta desvendada por Garcia? O seu prazer seria contemplar o sofrimento alheio? O que torna ímpar, nos relatos de Eugênia, é o meio usado pelo sedutor para alcançar seu prazer doentio. O recurso que usa é ambíguo, pois se lança sobre sua vítima por meio da sedução amorosa. Na citação na anterior, Eugênia destaca o caráter mórbido do olhar de Emílio, que logo é disfarçado, e os dois permanecem conversando. É interessante observar que a dedução da narradora a respeito daquele olhar estranho ocorre dois anos depois. Aliás, é no momento que escreve as cartas revelando tudo à amiga Carlota, que a personagem seduzida reconhece que aquilo era mórbido. “A maneira por que ele falava é que era apaixonada, dolorosa, comovente” (2008, p. 38). Este fragmento da carta evidencia que no momento do ocorrido, a narradora não tinha consciência dessa encenação teatral comovente, foi necessário ser abandonada para concluir o comportamento artil do seu sedutor.

No final da reunião, entre amigos mais próximos, daquela noite, Emílio se despede de Eugênia de uma forma estranha. Conforme descreve a narradora o moço apresentava um misto de gratidão e amor, ou seja, estava radiante. Os sentimentos tanto do rapaz

¹⁴ Publicado na *Gazeta de Notícias* em [1884], e reunido, pelo autor, em **Várias Histórias** em [1896]. Todas as citações, para esta TESE, serão retiradas dessa coletânea, ASSIS, Machado de. **50 Contos/Machado de Assis**. Seleção, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Companhia das letras, 2007. Acrescidas apenas do ano e página.

¹⁵ Publicado na *Gazeta de Notícias* em [1885], e reunido, pelo autor, em **Várias Histórias** em [1896]. Todas as citações, para esta TESE, serão retiradas dessa coletânea, ASSIS, Machado de. **50 Contos/Machado de Assis**. Seleção, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Companhia das letras, 2007. Acrescidas apenas do ano e página.

quanto de Eugênia são paradoxais e confusos, pois enquanto ele apresentava (gratidão, amor e ânimo) ela estava arrastada por um sentimento que oscilava entre (amor, remorso e ternura). No outro dia, Eugênia recebe uma carta de Emílio na qual dizia: “*Eugênia. Obrigado. Torno-me à vida, e a senhora a devo. Obrigado! fez de um cadáver um homem, faça agora de um homem um deus. Ânimo! Ânimo!*” (2008, p. 39, grifos do autor). A carta efusiva revela o quanto a personagem sedutora havia atingido o seu objetivo. Ao perceber que era amado por Eugênia o moço recobra a saúde. A carta incide na consumação ou efetivação do seu projeto de seduzi-la. Conforme desfecho narrado por Eugênia: “Li esta carta, reli, e...dir-to-ei, Carlota? beijei-a. Beijei-a repetidas vezes com alma, com paixão, com delírio. Eu amava! eu amava!” (2008, p.39). O processo de sedução, descrito, reúne, no espírito de Eugênia, o máximo de energia e emoção de proporções tão intensas que não mais entra em choque com a consciência.

A consciência da personagem seduzida é arrastada por certa histeria em que o coração sobrepõe a razão. “Antes era o coração que fugia à razão, agora a razão fugia ao coração” (2008, p. 39). Eugênia se rende totalmente à paixão a ponto de afirmar que, o prazer advindo do proibido e do erro, era o que a encorajava seguir em frente com sua paixão descontrolada; a presença do marido agora, não era mais um impedimento e, sim, um estímulo aos seus deslizes. “[...] eu achava nas **delícias do crime** desculpa ao meu erro, e procurava com isto legitimar a minha paixão” (2008, p. 39, grifo nosso). Esse trecho confirma, mais uma vez, a conclusão de Meyer, acerca da dualidade na sensualidade machadiana, pois, ao ser tomada pelo sentimento passional ela descreve essa paixão como deliciosa e criminosa. A própria personagem tem arroubos que alcança os limites do sublime ao mórbido.

Ao narrar o quanto estava envolvida pela paixão, Eugênia chega a ter mal súbito: “Paro aqui desta vez, sinto uma opressão no peito. É a recordação de todos esses acontecimentos” (2008, p. 39). Novamente, a assertiva, citada, demonstra que Eugênia ainda se emociona ao contar, o que reúne preposições que confirmam que todo o ocorrido ainda não se encontra totalmente superado como ela tenta afirmar na primeira carta. “Repare que eu não falo em lágrimas, o que é um sintoma de que a paz voltou ao meu espírito” (2008, p. 16). É contraditória esta afirmação, considerando que os enunciados da carta, o tempo todo, denunciam o contrário.

Em uma de suas últimas cartas, Eugênia relata que estava tão envolvida, emocionalmente, que em duas semanas, de forma metonímica, o moço era a razão do seu

viver. “No fim de quinze dias eu só vivia do pensamento dele” (2008, p. 39). Esta citação converge com uma outra menção do conto machadiano “Uns Braços”, já analisado em nossa pesquisa, que veio a ser considerado pela crítica em geral como o maior caso de sedução em Machado de Assis ocorrido em “Uns Braços”, Assim, seguem-se os diálogos dos amantes até que Emílio faz a proposta para que ela fuja com ele. Eugênia recusa e novamente o sedutor se mostra penalizado e consegue assim impor/causar culpa e sofrimento nela. “Não sei o que viu ele no meu olhar, mas tomando a mão que eu lhe estendia beijou-a repetidas vezes (eram os primeiros beijos) e disse-me com fogo: – Eugênia” (2008, p. 42). É evidente que a proposta era falaciosa, Emílio sabia da impossibilidade de ela aceitar. Assim, ele consegue causar nela o sentimento de culpa em troca do prazer de vê-la sofrer.

O desfecho das cartas completa-se com o anúncio da doença do marido de Eugênia que em pouco tempo morre. Na possibilidade de uma coroação daquela paixão proibida que deixara de ser, por conta da morte do marido, surge o enigma que não se resolve nesta história de sedução. Emílio não se casa com Eugênia alegando, através de uma carta, ter hábitos opostos aos exigidos por um homem casado. É possível que, mais uma vez, o moço estivesse mentindo, até porque o comportamento dele requer uma busca analítica na perspectiva freudiana que, na época, em que o conto foi escrito, ainda não havia publicado em seus estudos, nada a esse respeito.

Há por parte da narradora, depois de conjecturar porque o amante se opõe ou resiste aos desejos de seu coração, um possível equívoco. O que ela determina como solução fechada nos parece uma conclusão talvez imprecisa: “Emílio era um sedutor vulgar e só se diferenciava dos outros em ter um pouco mais de habilidade que eles (2008, p. 45). Há uma disparidade desta perspectiva, considerando que as condições de acesso à sexualidade, como resultado do jogo de sedução, nos parecem, como já assinalamos, um tanto mais complexa, pois se encontra ajustada por um tipo de sentimento que envolve corpo e alma. A relação de ambos, ante a liberdade dos amantes, se torna ineficaz porque falta-lhe o estímulo ao prazer que se completa se estiver atrelado ao proibido, ao sofrimento. Quando casada, a concretização em sexo parece inacessível ao sedutor, enquanto que na condição de viúva, Eugênia é uma figura acessível, portanto, vulnerável.

No que compete ao excêntrico comportamento da personagem sedutora, podemos assinalar que, possivelmente, há em Emílio uma espécie de “psicopatia” que causa uma desordem erótica que o impede de amar completamente. Quais obrigações do casamento

Emílio se referia? Arriscamos apontar o sexo como uma dessas variantes. Seria Emílio incapaz de cumprir todos os aspectos inerentes ao papel masculino numa relação afetiva homem x mulher? A complexidade que envolve aspectos físicos e espirituais, neste conto, demonstra a dimensão da capacidade machadiana de apresentar temas tão complexos ao entendimento humano. Os motivos e os impulsos de prazer, lidos neste caso amoroso, esdrúxulo e malgrado ao fracasso, não eram ainda, uma correlação aos estudos psicanalíticos, considerando que Freud só publicaria acerca desta temática alguns anos depois.

É recorrente nos contos machadianos a temática dos desejos frustrados por razões que não se resolvem. Há desfechos ambíguos, lacunas não preenchidas. Mas no caso do conto “Confissões de uma viúva moça” o sentimento de prazer chega a ser degradante, considerando que a personagem sedutora tem seus momentos de deleite erótico quando consegue causar dor e sofrimento, na sua vítima. Independente da conclusão sumária de Eugênia, o problema instaurado, na personagem masculina, requer um estudo psicanalítico. Já Eugênia ao encontrar-se ultrajada, por isso busca uma dedução simplória que, levada a sério, encerraria o seu calvário. A possibilidade de uma aberração psicológica traria mais desconforto a Eugênia e uma extensão às suas cartas acerca daquele caso. Seria o mesmo que manter as dúvidas e ascender à paixão envolta em dissabores.

5.2 Encontros insólitos, fantasias e desejos malogrados

O conto “D. Paula” [1884], no que se refere ao tema analisado, apresenta uma mistura de desejos e paixões que coexistem e se excitam de forma sensorial, ou seja, através dos sentidos, nos quais os órgãos que dispõem do poder visual e auditivo protagonizam, neste conto, efusões eróticas impetradas, em uma senhora, por estados de prazer, no mínimo, exóticos. Há uma predominância de uma sensualidade instintiva, revelada no olhar da protagonista, que corrobora para o desenvolvimento de uma perspectiva autoerótica da personagem “D. Paula”, flagrada na narrativa, de forma ativa e passiva, subsistindo, uma ao lado da outra, em busca da satisfação luxuriosa.

O estado de perturbação provocado pela imaginação delirante da protagonista conduz a narrativa a um desdobramento erótico, sensual que permite a efusão de desejos e

prazer que incidem sob o efeito em espiral, ou seja, os movimentos eróticos ocorrem de forma circular. Através do movimento cíclico, a narrativa perpassa o envolvimento de paixão e sedução de Venancinha (sobrinha) e desperta, de modo extensivo, às lembranças de um caso amoroso de D. Paula (tia) à sombra do casamento. O precedente narrativo que, inicialmente, focaliza a paixão e os deslizes da espezitada Venancinha não passa de um pretexto para revelar, ao leitor, a origem errante e o comportamento ambíguo de D. Paula e o seu passado um tanto quanto aventureiro no que se refere às questões amorosas. A personagem Venancinha, é inserida na narrativa para servir como uma espécie de autoimagem de D. Paula do passado como se fosse uma fênix que ressurge das cinzas sob uma força estranha que conduz o espírito da senhora a desafiar o obscuro, o dissimulado e o ausente. Assim, o efeito erótico é paradigmático porque representa a passagem de uma situação que começa numa personagem e termina na outra. Em outras palavras, a interiorização dos desejos deixa de ser importante ao primeiro caso amoroso para revelar-se, como consciência, no segundo caso de paixão.

A estratégia narrativa implica em revelar um caso erótico e amoroso ajustado num adultério efetivado, no passado, por longo tempo e não posto a descoberto. No entanto, o segredo é revelado, ao leitor, no decorrer da narrativa de forma gradativa. A ação da tia, ao levar a sobrinha para passar alguns dias de exílio em sua casa, é mais uma das estratégias narrativas para expor os deleites eróticos de D. Paula. A presença constante da sobrinha e seu caso furtivo se tornou o elemento divisor para a não mais manutenção da imagem da senhora na máxima machadiana: “Ser” *versus* “Parecer”.

No comportamento da personagem D. Paula, os sentimentos, o interno e o externo, encontram-se desconexos, pois ao ouvir os deslizes da sobrinha a tia se vê embebida e envolta na magia das lembranças latentes, socialmente, inconcebíveis. O que parecia ser uma forma atenciosa de tentar resolver um problema da sobrinha, nada mais é que uma fonte de prazer não declarada. É através dos relatos de Venancinha que o passado luxurioso, aparentemente superado, vem à tona na memória da distinta senhora, em outras palavras, o comportamento leviano da sobrinha faz ressurgir o fogo erótico camuflado na tia. Conforme o texto: “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” (2008, p. 155). O fragmento, citado, demonstra que o conflito fortuito faz evocar às memórias de D. Paula a sua real identidade. A confissão de seus atos surge entranhada em sua mente e corpo. No caso do

conto, em análise, as circunstâncias do presente não alteram as lembranças. O tempo, nesse caso, recupera as sensações do passado e, ao mesmo tempo, expõe a decadência física e moral da personagem. A retomada ao tempo, mediante fatos novos, acorda a criatura adormecida em D. Paula que deixa-se perder por pensamentos e desejos que, de forma contígua, harmonizam-se com a fantasia erótica de Venancinha.

É evidente, na narrativa, a impossibilidade da distinta senhora manter-se neutra mediante à situação de coincidência. Assim que a tia reconhece o nome do pretendente da sobrinha o seu semblante e comportamento mudam.

A descoberta avivou o espírito do passado. 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 (2008, p. 156).

O narrador, como sujeito da enunciação, também é um dissimulador, pois focaliza o adultério de Venancinha para inferir outra trama envolta na personagem adulta que, na velhice, vivia socialmente no limite do “Ser” *versus* “Parecer”. A senhora aparentava ser recatada, ilibada, preservadora dos bons costumes. No entanto, o desmascaramento é declarado, apenas, ao leitor considerando que a própria sobrinha não terá conhecimento da vida dissoluta da tia na juventude.

O narrador, em terceira pessoa, no decorrer da narrativa vai revelando, aos poucos, o que realmente pretende apresentar como questão importante na trama. Assim, de forma progressiva, o segredo de D. Paula e seu desvendamento vão se constituindo. O que torna o conto interessante é a forma como esse narrador se posiciona para relatar os fatos, pois ao mesmo tempo em que narra de fora desloca-se parcialmente, ao flagrar os pensamentos de D. Paula, para uma espécie de monólogo interior, de maneira que o leitor vai tendo acesso ao segredo de D. Paula como se fosse a própria personagem revelando-o. Logo, a distinta senhora não é exposta socialmente e permanece mantendo as aparências sob a proteção de um monólogo interior.

O conflito particular inicia-se quando D. Paula reconhece no pretendente de Venancinha, a sobrinha, uma jovem que embora sendo casada com um advogado, chamado Conrado, estava a envolver-se amorosamente por um certo Vasco Maria Portela, filho do seu ex-amante. Neste momento da narrativa, ao ouvir o nome do agente principal da confusão, D. Paula, imediatamente reconhece o moço como sendo o filho de seu ex-amante de um passado remoto. “D. Paula empalideceu. Que Vasco Maria Portela? Um

velho, antigo diplomata, que... Não, esse estava na Europa desde alguns anos, aposentado, e acabava de receber o título de barão” (2008, p. 154). Logo, ao juntar as peças do jogo, D. Paula descobre que se tratava do filho do tal Vasco, nomeado barão, que será reconhecido, na narrativa, como ex-amante da distinta senhora quando já era casada. A princípio é estranho o comportamento da distinta senhora sendo tão condescendente com a forma leviana de agir da sobrinha que, mesmo sendo casada, mantém um comportamento enamorado. A condescendência pode, necessariamente, ser o indicativo do narrador para revelações futuras no decorrer do conto.

Em certo momento da narrativa a própria Venancinha se surpreende com o comportamento consensual da tia e o interpreta de forma positiva. A forma da tia agir lhe deu segurança para contar em detalhes tudo que fazia e sentia. “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” (2008, p. 158). É certo que a jovem realmente necessitava de certa conivência da tia, pois, conforme relato do marido Conrado, à D. Paula, acerca do comportamento leviano de Venancinha, a mulher era dada a corresponder aos galanteios de outros. “[...] 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” (2008, p. 153). Ao ouvir os relatos sobre o comportamento da sobrinha, D. Paula concordava que a jovem fosse leviana, mas que tudo era coisa de juventude. Assim, a tia, de forma sagaz, tenta aliviar a culpa de Venancinha. Outro atenuante que o compromete é o fato do narrador, em determinado momento, descrevê-la como detentora de “[...] grandes olhos sagazes e teimosos” (2008, p. 154). Essa descrição já antecipa uma circunscrição de uma pessoa ardilosa e acintosa acentuando-a o que a senhora realmente era nos tempos da juventude. A afirmativa ajusta-se ao atenuante de que D. Paula manteve um caso extraconjugal, de anos, sem nunca ter sido denunciada ou descoberta.

Como já observamos, no início desta subcapítulo, o conto apresenta dois enredos e uma única temática. O segundo depende do primeiro. É através da descoberta da identidade do pretendente da sobrinha que ocorre, na narrativa, a inclusão de uma segunda história. Assim, tudo que é relatado pela sobrinha, de forma proposital, é usado pelo narrador como elemento primordial no desvelamento do caso extraconjugal de D. Paula. É por meio do incidente com Venancinha que a tia deixa-se flagrar pelas lembranças de outrora. Revela-se, então, em uma senhora desconhecida que se mostra através dos devaneios sensuais. Conforme frisa o narrador, o som do nome Vasco ressoa na mente de

D. Paula e a faz lembrar que os atos praticados na juventude, por ela, nada mais eram que ruínas de trinta anos. “Já se sabe que o Vasco, o antigo, também foi moço e amou. **Amaram-se, fartaram-se um do outro**; à sombra do casamento, durante alguns anos” (2008, p.155, grifos nosso). É flagrante, pela descrição dos termos grifados, a ponderação de que tais amores estavam voltados aos deleites sexuais latentes e proibidos.

Há um momento no conto que avultam a predominância das antíteses e paradoxos sobre a paixão luxuriosa que D. Paula manteve por anos com Vasco. A linguagem figurada, no texto, implica a importância das antíteses no processo de erotismo, desejos e sedução vividos no passado e rememorado no presente. As oposições acentuam-se e contrastam-se com a compreensão de tudo que ela experimentou na aventura amorosa na juventude. “A aventura acabou; **foi uma sucessão de horas doces e amargas, de delícias, de lágrimas, de cóleras**, de arroubos, drogas várias com que enchera esta senhora a taça das paixões” (2008, p. 155, grifo nosso). O trecho, citado, encontra-se implicado nas antíteses e equipara-se ao conceito nietzschiano que trata do espírito apolíneo e o seu contrário, o espírito dionisíaco. O pensamento nietzschiano pode ser inter-relacionado como uma realidade para D. Paula, cujo estado passional apreende uma embriaguez que a torna: embebida, delirante, pois está assentada na potência do sonho apolíneo e no frêmito dionisíaco. “D. Paula esgotou-a e emborcou-a depois para não mais beber” (2008, p. 155). Nesse contexto metafórico, há uma pretensão não cumprida, considerando que a senhora volta a encher a taça das paixões quando se deixa invadir pelo estado dionisíaco em que se encontra, ou seja, não está liberta da tirania do *eu*, luxuriosa e desejosa, que esconde/disfarça as efusões delirantes através da aparência, supostamente, frígida.

Outro fator importante a ser destacado, neste conto, ocorre quando Venancinha conta à tia o verdadeiro motivo que a levou a interessar-se ainda mais por Vasco. A sobrinha atribui a culpa aos ciúmes do marido, pois ao comentar com o marido sobre o moço, Conrado franziu o sobrolho demonstrando ciúmes e isto lhe deu uma ideia do moço que, até então, ela não imaginava, ou seja, o marido termina por aguçar a curiosidade da esposa. “Começou a vê-lo com **prazer**” (2008, p. 158, grifo nosso). O trecho narrado é plausível, de fato, considerando o que Bento Santiago, no último capítulo de **Dom Casmurro** [1889], adverte, quando cita um trecho bíblico, admoestando acerca deste comportamento: “Não tenhas ciúme da tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti” (ASSIS, 2010, p. 246). A jovem confessa à tia que a forma como Vasco a perseguia com os olhos era o que mais a seduzia e que,

consequentemente, sentia o coração pulsar quando via o moço. Conforme o narrador, quando D. Paula ouve os relatos e reconhece-se na sobrinha a sua imagem da juventude, por conseguinte, entra em transe e retoma a condição já vivida no passado que a torna embebida de prazer. “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” (2008, p. 158). O texto, citado, funciona como uma espécie de objeto de gozo, pois à medida que Venancinha detalhava seu caso amoroso, mais tempo durava o prazer sentido pela tia. De algum modo, o conto é similar ao que ocorre em “A causa secreta”, no qual a personagem de Fortunato se deleita de prazer com o sofrimento alheio, confirmando a proposição machadiana “Ser” *versus* “Parecer” de que nem tudo que aparenta ser, realmente condiz como verdade real.

Há, no conto “D. Paula”, um enigma um tanto quanto exótico, pois ganha importância através da confissão de Venancinha. A sobrinha ao relatar à tia que o jovem Vasco teria dito duas palavras ao seu ouvido, na saída do teatro, confessa que tais termos a deixou estonteada. As palavras não foram reveladas nem a D. Paula nem ao leitor. Nesta perspectiva, a não revelam do termo, termina por causar sensações diversas tanto que leva a tia a reconstituir, na imaginação e sensações, o ambiente propício a um arroubo erótico sedutor.

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 dela (2008, p. 159).

Os desejos de D. Paula fluem através das imagens que transitam entre a representação dos espaços, emanados e reconstituídos, transversalmente, por meio da imaginação luxuriosa. A citação, de forma descritiva, apresenta com exatidão, um ambiente propício aos deleites eróticos. As duas palavras, ditas ao ouvido de Venancinha, por não terem sido reveladas terminam por causar maior efusão de prazer, pelo fato de estar a serviço da curiosidade e imaginação licenciosa de D. Paula compondo, assim, o efeito em espiral. A sobrinha relata algo que lhe causou certo prazer e, ao descrevê-lo, consequentemente, sem ter a menor consciência do que realmente acontecia, transfere, à tia, o sentimento de prazer. Essa satisfação em ouvir os relatos está coligada ao resgate do tempo e das sensações por meio da memória.

A profusão dos desejos, a confusão e o embebedimento levam D. Paula a deparar-se com algumas situações estranhas e insólitas. É possível que os acontecimentos insólitos estejam a cargo do estado dionisíaco da senhora. A sobrinha percebe e acredita ser o resultado dos seus relatos que, progressivamente, são ditos em detrimento da tia estar ou não ouvindo. “[...] e depois vinha o desejo de o ver outra vez” (2008, p. 160). O narrador, neste trecho, acentua a questão viciosa da tia em continuar ouvindo os relatos da sobrinha para manter a sua insaciável busca pelo prazer. Em meio a tudo o que foi relatado, quando ela encontra-se em estado dionisíaco, ocorre o fato insólito. “Tinha os olhos ora, na sonolência da recordação” (2008, p. 160). O momento insólito, quando as folhas perguntam a D. Paula se lembrava do que fizera em outros tempos, serve como uma forma de alerta. “Ventava um pouco, as folhas moviam-se sussurrando, e, conquanto não fossem as mesmas de outro tempo, ainda assim perguntavam-lhe [...]” (2008, p. 160). Para Todorov, o fantástico implica, portanto, não apenas a existência de um acontecimento estranho que dura o tempo de uma hesitação que é extensiva ao leitor e ao herói. “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2008, p. 31). O termo aplica-se integralmente à condição de D. Paula.

O que ocorre à senhora está em conformidade ao que assinala Paz (1984), quando sublinha que os devaneios sensuais e sexuais podem anular o ser humano mesmo quando encontra-se no seu estado de lucidez. “Nós nos perdemos como pessoa e nos recobramos como sensações” (PAZ, 1984, p. 183). Essa assertiva é condizente com o comportamento da tia, pois a estratégia narrativa nada mais é que um desafio à memória que a obriga a confessar, conforme enfatiza o próprio narrador: “Uma situação assim é tentar desafiar a memória” (2008, p. 155). Nesse caso, o *eu* ressurgiu das memórias como consequência de uma situação análoga que despertou velhas lembranças. Ao ser confrontada, por uma imagem nova, D. Paula sente a pressão da intersubjetividade resgatada do seu íntimo como uma fusão das velhas lembranças. Como consequência disto, surge uma imagem nova que a coloca em estado de devaneios. Bachelard assinala: “É no plano de devaneio e não no plano dos fatos que a infância permanece viva em nós” (1993, p. 35).

A personagem D. Paula pode ser analisada como o resultado daquilo que Agostinho considera como algo que, por acaso, desaparece da vista, não da memória, mesmo por anos dos fatos ocorridos. No caso deste conto, a distinta senhora conserva-se interiormente a sua imagem, e termina por encontrar, na sobrinha Venancinha motivos

para reviver as sensações do passado. Logo, por mais que aparentava ser a senhora que não era, é reconhecida pelo narrador sob a imagem que está interiorizada em seu inconsciente. “Não dizemos que encontramos o que estava perdido, se não o reconhecemos, nem o podemos reconhecer, se não nos lembrarmos” (AGOSTINHO, 2008, p. 65). No caso de D. Paula aquilo que, de fato, estava esquecido para os olhos, conservava-se na memória a espreita para ser flagrada nos volteios eróticos.

Ainda, no que compete analisar a questão da sedução e a fusão do fantástico em contraste com a realidade, no conto “Primas de Sapucaia!” [1864], o personagem e narrador, ao acompanhar duas de suas primas à igreja e, enquanto as aguardava do lado de fora, vê a figura de uma mulher que passa. A partir desse momento, o narrador revela que ficara totalmente enamorado pela figura (incógnita) de uma mulher desconhecida que encontrara dois meses antes no “Prado Fluminense”. Por ocasião do primeiro encontro, a enigmática mulher, que se chamava Adriana, estava acompanhada do marido. O fato é que enamoraram-se e se dispersaram. O narrador confessa que não descobrira nem o nome da dama, porém, ficara seduzido por ela. “Se disser que não saí dali apaixonado, não meto a minha alma no inferno, porque é a verdade pura” (1997, p. 98). Conforme o próprio narrador, o que existia entre ele e aquela dama, era apenas uma simples contemplação fugitiva de algumas horas.

O rapaz, logo após deixar as primas em casa, movido por um comportamento passional, retorna a procura da estranha dama. “Desde que a minha imaginação reproduzia a dama, todo eu sentia um abalo, como se realmente tivesse de vê-la daí a alguns minutos. Compreendi a emoção dos doudos” (1997, p. 100). Essa acepção de caráter nietzschiano, pela qual o narrador experimenta a contemplação de uma figura imaginada e aspira-a possuí-la além da simples visão fantasmagórica. No entanto, ao ser derrotado pelo princípio da casualidade, que estava a cargo das primas de sapucaia que o livrara de problemas futuros, o narrador confabula a respeito das emoções que sentiu e, assim, consegue discernir o êxtase arrebatador perante o fracasso da individualização compreendida pela analogia da embriaguez e da loucura.

Sentado num hotel, lendo as notícias no jornal, o narrador se perde em pensamentos passionais e passa a ter devaneios com a dama: “Achei-me ainda uma vez à porta da igreja; imaginei então que as primas não estavam comigo, e que seguia atrás da bela dama” (1997, p. 100). Diante dos devaneios eróticos insólitos, o narrador fantasia uma possível realidade, pois descobre que a incógnita era casada e que o marido tinha 52

anos e que a dama havia casado somente, por uma questão social patriarcal, ou seja, casara para obedecer aos pais, no entanto, confessara que não era feliz no casamento. Ele, por sua vez, se tornara amante dela e ambos tinham encontros amorosos numa casinha que ele alugara fora da cidade. Ela afirmava, a todo tempo, que ele era um autêntico sedutor e havia a ensinado dois princípios paradoxais: o amor e a traição. “Ouço a embriagado, não me enganei; é a mulher ardente e amorosa, na qual me diziam os seus olhos, olhos de touro, como os de Juno, grandes e redondos. Vive de mim e para mim” (1997, p. 101). Em meio aos devaneios o personagem e narrador é interpelado pelo atendente do hotel que o acorda da sua fantasia imaginativa ao retirar a xícara e o açucareiro e, logo depois, traz-lhe fósforos para acender o cigarro que estava apagado. Ocorre que, ao acender o cigarro e começar a fumar, o rapaz é novamente flagrado em devaneios em meio a fumaça que se esvai:

Não juro, não pense que acendi o charuto, porque daí a um instante, através de um véu de fumaça, vi a cabeça meiga e enérgica da minha bela Adriana, encostada no sofá. Eu estou de joelhos, ouvindo-lhe a narração da última rusga do marido (1997, p.102).

Conforme citação, o narrador revela que no devaneio propõe a Adriana que deixe o marido e venha viver com ele. “Adriana escuta-me pensativa, cheia de Eva, namorada do demônio, que lhe sussurra de fora o que o coração lhe diz de dentro. Os dedos afagam-me os cabelos” (1997, p. 102). É evidente que a perspectiva fantástica, sutilmente, é inserida na narrativa através dos devaneios eróticos que toma conta da personagem masculina. Segundo Propp, esse tipo de situação seria a proposição da procedência pelas metamorfoses ou as transformações que remontam a certa causa em efeitos. O crítico observa que esse tipo de situação é relativamente mínima no que compete à composição do conto incidido sob elementos reais. Conforme assertiva proppiana:

Tem-se muitas vezes superestimado o papel da realidade na criação do conto. Não podemos resolver o problema da conexão entre o conto e a vida diária senão com a condição de não esquecermos a diferença entre realismo artístico e a existência de elementos provenientes da vida real (PROPP, 1973, p. 252).

A ficção machadiana, tanto na temática erótica quanto na fantástica, problematiza os temas de uma forma que destoia da teoria e sua perspectiva estrutural pressuposta pelos

estruturalistas. A acepção machadiana não é apresentada de forma clara e objetiva, por isso exige, do leitor, uma análise criteriosa dos caracteres.

Ainda, sob a análise do fantástico no conto “Primas de Sapucaia!”, o narrador é despertado por um amigo que vem almoçar. Ele, então, vai para casa sentindo muito ódio das primas que atrapalharam a sua possível “real” aventura. Poucos dias depois, suas primas vão embora, e ele confessa que despediu-as como se despedisse de uma febre maligna, considerando que não conseguia relacionar socialmente com as suas primas, pois só pensava na estranha. “A imagem da minha incógnita não me deixou durante muitas semanas” (1999, p. 103). Tempos depois, o narrador a esquece. No entanto, um dia, casualmente, o narrador encontra um amigo, chamado Oliveira, e descobre que esse amigo havia enamorado a mulher de outrem e vivia com ela numa casinha em Petrópolis. Ocorre que a tal mulher era a mesma que vira nos encontros anteriores. Ele, então, estreita a amizade com Oliveira e descobre que o homem sofre, pois, a sua mulher, que se chamava Adriana, o traía com outros homens. O narrador confessa que ao saber dos fatos e intempéries sofridos pelo amigo, sente um prazer macabro, sórdido, mórbido.

Imaginei que fosse efeitos da aventura, e, como não estou aqui para empulhar ninguém, acrescento que **tive uma sensação de prazer**. Durou pouco; era o demônio que trago em mim, e costuma fazer desses esgares de saltimbanco (1997, p. 104, grifo nosso).

Podemos observar que a palavra prazer na ficção machadiana alcança uma dimensão que envolve todos os sentidos, mas não está diretamente associado ao contexto sexual. Esse prazer, muitas vezes, é o resultado da intenção sexual malograda ao fracasso.

Na sequência do enredo, o narrador relata que se tornara íntimo do casal e passara a frequentar a sua casa, até que num certo dia, Adriana tenta seduzi-lo: “Ela estava ainda bonita e fascinante; as maneiras eram finas e meigas, mas evidentemente de empréstimo, acompanhadas de atitudes e gestos, cujo intuito latente era atrair-me e arrastar-me” (1997, p. 105). Em outras palavras, o narrador revela que a mulher tinha intenções de seduzi-lo e, por isso, lançava mão de gestos eróticos para atraí-lo. Os adjetivos descritos viriam a ser muito próximos à descrição metafórica e simbólica que José Dias faria acerca dos “olhos de cigana obliqua” e “Olhos de ressaca” de Capitu, analisados em demasia, em **Dom Casmurro** [1899]. “Tive medo e retrai-me. Não se mortificou; deitou fora a capa de renda, restitui-se ao natural. Vi então que era ferrenha, manhosa, injusta, muita vez grosseira; em alguns lances notei-lhe uma nota de perversidade” (1997, p. 105). A descrição que o

narrador faz de Adriana insere-a entre as personagens femininas machadianas caracterizadas pela pérfida falta de escrúpulos. Assim, a perspectiva erótica retomada no desfecho do conto reafirma o olhar erótico machadiano revelando as subjetividades dos desejos. “Não me enganei; é a mulher ardente e amorosa, qual me diziam **os seus olhos, olhos de touro, como os de Juno, grandes e redondos**” (2008, p. 67, grifo nosso). Embora atento ao físico, no caso à forma, o discurso machadiano privilegia, mais uma vez, a força que se arrasta dos olhos da personagem. É interessante observar que o autor alude poética e subjetivamente, não só acerca da aparência exibida pela personagem (exterior), mas também sobre o seu temperamento ardente e amoroso (interior). O olhar, neste conto, de forma metonímica, é uma parte que revela o todo de Adriana. Assim, reafirma a nuance lasciva, advinda da interioridade feminina, explorada como uma obsessão retórica machadiana.

Na perspectiva fantástica que incide na sedução, no conto “Mariana” [1891], podemos distinguir, de forma contígua aos des-limites das vozes narrativas, um narrador, em terceira pessoa, que conta muitos anos depois, um caso amoroso entre Evaristo e uma senhora, casada, chamada Mariana. Evaristo, por quase vinte anos, vivera na Europa e, por razões de novos acontecimentos no Brasil, resolve voltar. O conto é inaugurado com a seguinte pergunta: “Que será feito de Mariana?” (2008, p. 187). A questão citada, inquieta a alma de Evaristo por conta de um velho amigo com quem encontra-se no Brasil e que o relembra do caso amoroso que tivera com Mariana, no passado. Assim, Evaristo recorda a bela mulher que ela era e lhe ascende o desejo de revê-la. O narrador ainda questiona, de forma preditiva, se as visões do passado viriam transformar-se em realidade. Dias depois, Evaristo, vai até a casa de Mariana e é recebido por um criado. Enquanto esperava Mariana, na sala, reconhece os móveis da casa e percebe que permanecem na mesma disposição. No entanto, estavam velhos, visto que havia passado quase duas décadas. O momento nevrálgico, neste conto, ocorre quando Evaristo se depara com o retrato de Mariana, pintado na época que ela tinha 25 anos. Conforme a voz narrativa, mesmo a moldura estando velha, a figura permanecia ridente e fresca. De repente, o insólito é inserido na narrativa, quando ele intenta um diálogo com o retrato de Mariana. Esse diálogo, a princípio, se dava, apenas, pelo olhar de ambos. Entretanto, de forma progressiva, Mariana desprende-se do retrato e passa a interagir amorosamente com Evaristo.

Depois vagarosamente, Mariana desceu da tela e da moldura, e veio sentar-se defronte de Evaristo, inclinou-se estendeu os braços sobre os joelhos e abriu as mãos. Evaristo entregou-lhes as suas, e as quatro apertaram-se cordialmente. Nenhum perguntou nada que se referisse ao passado; ambos estavam no presente, as horas tinham parado, tão instantâneas e tão fixas, que pareciam haver sido ensaiadas na véspera para esta representação única e interminável. [...] Evaristo e Mariana tinham ancorado no oceano dos tempos. E aí vieram as palavras mais **doces** que jamais disseram lábios de homem nem de mulher, e as mais **ardentes** também, e as mudas, e as tresloucadas, e as expirantes, e as de ciúme, e as de perdão (2008, p. 108, grifo nosso).

Há, nesse conto, a constituição do elemento fantástico ocorrido de forma mais eficaz que nos contos “D. Paula” e “Primas de sapucaia”, pois o tempo e o espaço no âmbito sobrenatural não equivalem ao espaço da vida cotidiana através de uma intensificação e do seu enfraquecimento. O tempo no conto é suspenso e se prolonga muito mais. A figura de Mariana mantém a característica natural da época em que foi produzida. Assim, a transformação transcendente de Mariana, personificada de forma fantasmagórica, também mantém a aparência jovial.

Através de Machado de Assis tem-se como referente a afirmação Proppiana acerca do fantástico na narrativa ficcional: “[...] preciso admitir que uma parte do conto fantástico integrou-se num outro tipo de construção” (PROPP, 1973, p. 267). No conto machadiano a temática fantástica tem seu momento privilegiado, mas não predomina, apenas, sob o elemento insólito. O estado real da narrativa é recuperado e o recorte fantástico assenta-se como certo hibridismo característico do autor.

O que torna o conto machadiano singular é a instância narrativa e a perspicácia das vozes narrativas, pela qual o autor inaugura o que seria, mais tarde, uma recorrência em Guimarães Rosa e Clarice Lispector e outros autores na atualidade. O narrador, em alguns momentos, passa a transitar entre vozes narrativas que contemplam o próprio personagem Evaristo. É recorrente, em muitos de seus contos, a efusão dos desejos da alma transcendendo a realidade, no que compete ao tempo e espaço, numa perspectiva atemporal. O quadro na parede com o retrato de Mariana é a metáfora da transição do presente e um retorno ao passado. Tal como ocorre com Severina de “Uns Braços” e Conceição de “Missa do Galo”, também, no desfecho do conto, a personagem Mariana é acusada de dissimulação, ao ignorar totalmente os fatos do passado, e tratar, segundo a voz narrativa, Evaristo, seu amante do passado, com indiferença.

Certo, o amor acabara, a data era remota, o coração envelhecera com o tempo, e o marido estava a expirar; mas refletia ele, como explicar que, ao cabo de dezoito anos de separação, Mariana visse diante de si um homem que tanta parte tivera em sua vida, sem o menor abalo, espanto, constrangimento que fosse? (2008, p. 195).

O conflito deste conto está assentado nas incertezas do narrador que por meio das vozes narrativas, com favoritismo a Evaristo, não eliminam os mistérios e as ambiguidades do conto. É pressuposto que a personagem já velha, ao contrário do quadro, demonstra que a paixão foi sucumbida pelo tempo. Sem contar que o narrador se apresenta como comparsa de Evaristo, por isso o seu ponto de vista pode ser falacioso e, mais uma vez, Machado de Assis, insere na sua ficção, uma mulher totalmente incriminada e talvez ultrajada, pelo fato de não ter a oportunidade de revanche, se juntando a outras tantas como: Capitu, Severina, Conceição que permanecem refém da voz acusatória masculina.

O amor malgrado ao fracasso, sob o ângulo machadiano, apreende no conto “Noite de almirante” [1884], a perspectiva da sedução, da infidelidade, da inconstância, afirmada numa circunstancial realidade justificável. A personagem Genoveva, nesta narrativa, representa a caracterização das personagens femininas fortes sob a análise da volubilidade da alma humana e da influência dos fatores externos espacial e temporal. É recorrente na ficção machadiana, a presença de mulheres com personalidade. Como em várias outras histórias, em “Noite de Almirante”, a trama conduz, a todo tempo, a um inevitável desfecho trágico, na mesma proporção de “A cartomante” [1896]. No entanto, nada acontece, conferindo à história um final característico das surpresas machadianas.

O conto é narrado por uma voz que, na primeira pessoa do discurso, relata o envolvimento amoroso do jovem Marinheiro Deolindo com uma jovem chamada Genoveva. Apesar de a moça ter lhe prometido amor eterno, o moço embarca para alto mar, em uma missão de dez meses, confiante que ela o esperaria, pois a palavra dada a um marujo tinha valor de documento. A jovem Genoveva, durante a ausência do moço, apaixona-se por um mascate com quem se casa rapidamente. Logo que o marinheiro volta, Genoveva é questionada pelo ex-noivo a respeito da veracidade da jura que fizera na despedida. No entanto, a jovem sutilmente responde ao marinheiro: “ – Pois, sim, Deolindo, era verdade. **Quando jurei era verdade**” (2008, p. 139, grifos nosso). A expressão é destacada, em nossa análise, por conta do tom filosófico usado pela jovem como um argumento singular em sua defesa, considerando o nível de honestidade advinda de uma resposta tão enfática. Nesse contexto, Rocha na introdução: “Saber ou não saber:

eis a questão” do livro **Machado de Assis: contos** (2008), assinala que o conto “Noite de Almirante” evidencia que a transgressão quando passional pode e deve ser ponderada pelas circunstâncias do momento. “[...] é como se o adultério merecesse perdão imediato; afinal sob o império do efêmero, como pretender valores absolutos” (2008, p. 11). Não se trata mais de um “crime”, mas de uma situação passional inevitável.

Conforme a atitude da jovem, podemos avaliar que a verdade de um instante só pode ser julgada confiadamente, se considerada o momento em que foi dita. A jovem, nessa argumentação, consegue ser inocentada, pois quando jurou amor eterno estava sendo sincera. O juramento fora proferido no ímpeto dos desejos, isto sob uma condição passional em que o calor da fascinação advindo do estado de paixão o determinava. Mediante o posicionamento com a linguagem, sob a égide de estar sendo totalmente honesta, a jovem Genoveva agarra-se à palavra pela circunstância convencional e ideológica que, por conseguinte, a inocenta pelo princípio da sinceridade. Deste modo, a jura que fizera transcende o conceito real e lhe outorga outro sentido que em tempos diferentes lhe trazem importância e valores distintos.

Ao retornar da missão, a perspectiva de uma noite amorosa com a noiva vai além da expectativa de Deolindo, pois também promove uma euforia erótica imaginativa em seus colegas marinheiros que se mostram confiantes nos desfechos passionais do reencontro entre os amantes. “ – Ah! Venta-Grande! Que noite de almirante vai você passar! ceia, viola e os braços de Genoveva. Colozinho de Genoveva [...]” (2008, p. 135). Nesta citação, a perspectiva erótica e a materialização dos desejos implicam possibilidades concretas de quem as imaginam. Os marinheiros munidos de um pensamento coletivo, romantizado, idealizam, de forma horizontal, um ponto que unem os amantes tanto na partida quanto na chegada. Genoveva, no papel de noiva é incluída numa mesma fantasia (singular) da parte de Deolindo e (plural) pelos marinheiros. É interessante observar que, mesmo passados dez meses, todos se comportam como se houvesse um sujeito e o objeto do desejo atados pela mesma intenção passional. A expectativa romântica de Deolindo não prevê nenhum obstáculo que a impossibilite de viver uma noite de amor extravasado. O marujo age como se o seu desejo e expectativa fosse também, sem entraves, ou seja, de forma inalterável, extensivo à Genoveva.

Talvez por conta da ideia finita de que a noite de amor se realizaria sem entraves, conforme predição de uma recepção amorosa digna da saudade que sentia, o jovem marinheiro, mesmo quando tem suas pretensões frustradas, se sente obrigado a manter a

aparência do engano. O jovem marinheiro ao encontrar Genoveva, casada, depara-se com o prazer malgrado ao fracasso, considerando que a jovem senhora o recebe de forma bem natural. “Nenhuma comoção nenhuma intimidade” (2008, p. 138). O narrador descreve que faltava efusão e paixão à personagem Genoveva. Ela aparentava, no comportamento, antíteses que compreendia uma mistura de candura e cinismo e, em outros momentos, a combinação de insolência e simplicidade.

Na busca pela não aceitação do fracasso, o único momento de prazer real do jovem Deolindo ocorre quando Genoveva experimenta os brincos que ele havia comprado para presenteá-la e faz ares de que gostou:

Quero crer que o próprio marujo concordou com essa opinião. Gostou de os ver, achou que pareciam feitos para ela e, durante alguns segundos, **saboreou o prazer exclusivo** e super-fino de haver dado um bom presente; mas foram só alguns segundos (2008, p. 142, grifos nosso).

Neste trecho, mesmo quando Genoveva claramente revela não ter mais nenhuma intenção amorosa, a seu respeito, o jovem permanece em busca de qualquer resquício de prazer para referendar a sua aventura erótica. Há, por parte do jovem marujo, a negação da verdade evidente, pois ao ter o deleite erótico, que tanto almejava, impedido, transfere para a fantasia que, ainda, permanece viva no campo da imaginação promovendo, neste conto, a conjuntura machadiana do “Ser” *versus* “Parecer”. Esse estado humano é reafirmada quando, ao ser interpelado pelos colegas acerca da noite de amor, o enamorado marinheiro se comporta como se tudo tivesse saído conforme imaginado. “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” (2008, p. 143). Deolindo, nessa atitude, assume a dicotomia machadiana do pressuposto dual das aparências mascaradas, pois ao fingir inebriado pela noite de amor que, supostamente, tivera mantêm a superioridade masculina em detrimento da dialética da consciência real dos fatos, considerando que as suas preterições amorosas sucedem de coordenadas históricas sociais determinadas sob o ranço do período romântico.

Assim, Genoveva figura entre as mais intrigantes das mulheres machadianas. A personagem representa a encarnação da mulher forte que permeia e reflete a grandeza da força feminina em quase todas as obras de Machado de Assis. Através de Genoveva, os acordos, os juramentos e os discursos vão sempre existir, mas podem, circunstancialmente, não serem cumpridos. Na realidade, sua atitude é aceitável e digna de compreensão, pois se

deu por conta da necessidade humana que, apesar das regras, burla esses princípios. A jovem se deixa conduzir por uma persistente busca em satisfazer seus egocêntricos desejos e paixões, muitas vezes, singulares, individualistas ou conflitantes com a sociedade.

Há um paradoxo no comportamento de Genoveva, porque apesar da estranha atitude, a mulher pode ser considerada como uma das mais honestas da ficção machadiana. Enquanto que Deolindo figura entre as personagens masculinas excêntricas da obra machadiana que, por não estar despido da necessidade de aceitação, apreende a *performance* do ridículo ao confirmar um encontro de amor cheio de paixão que só se efetivou nas malhas da imaginação.

5.3 Os índices de erotismo homoafetivo/homoerótico na ficção machadiana

Os contos “A mulher de preto”, “Almas agradecidas” e “Pílades e Orestes” tratam, a princípio, dos afetos masculinos em que a personagem seduzida é apresentada como a mais fragilizada, ou seja, aquela que faz o impossível para agradar o sedutor. A reciprocidade, a escolha, a exclusividade, a renúncia de um, em detrimento do outro, são condições pelas quais as personagens compartilham a mesma visão de mundo e das coisas envoltas em sentimentos complexos cujo predomínio passional fica a cargo das afinidades contíguas nas ideias, nas inclinações e nos sentimentos.

Ao analisarmos, na ficção machadiana, a perspectiva erótica, apresentamos uma leitura que inaugura os interstícios afetivos entre pessoas do mesmo sexo que apreende o pressuposto da homoafetividade/homoerotismo¹⁶. Assim, na ficção machadiana, no que compete aos papéis de sedutores e seduzidos, priorizamos a força erótica que envolve a relação destas personagens, em três contos do autor, divididas em pressupostos sedutores: Meneses do conto “A mulher de preto”, Magalhães do conto “Almas agradecidas” e

¹⁶ Sobre os termos homoafetividade/homoerotismo como sinônimos de homossexualismo. Fernando Cardoso, Teólogo e filósofo, no livro, **A homoafetividade e o Cristianismo** (2010), emprega o termo homoafetividade como sinônimo de homoerotismo e homossexualidade. Enquanto que o Psicanalista Jurandir Freire Costa em **A ética e o espelho da cultura** (1994) emprega o termo homoerotismo como sinônimo de homossexualismo. Não há nenhum indicativo de que o autor considere o homoerotismo como sinônimo de homoafetividade. Já Júlio Severo, autor do livro: **O movimento Homossexual** (1988), ressalta que “Homoafetividade” nada tem a ver homossexualidade e, sim, com afeição entre iguais, como exemplos: a relação de afetividade entre pais e filhos e entre um homem e seus amigos do sexo masculino. Para Severo “Homoafetividade” é sinônimo de uma amizade profunda. Considerando que nossa pesquisa não discute, propriamente, este tema, surgido, apenas, a pretexto de uma análise literária, optamos, no texto, ao uso dos termos homoafetividade e homoerotismo como sendo sinônimos de homossexualismo.

Gonçalves do conto “Pílades e Orestes”. Por outro lado, têm-se como personagens, supostamente, seduzidas: Estevão do conto “A mulher de Preto”, Oliveira do conto “Almas agradecidas” e Quintanilha do conto “Pílades e Orestes”. Há nestes contos e, por contiguidade, nas personagens uma força erótica que os unem de forma a promover a perspectiva de uma relação homoerótica. Em ambas as narrativas, antes mesmo que essas uniões se afirmem, ocorre a inserção de personagens femininas que, a princípio, serão objetos de paixão das personagens masculinas descritas como submissas nas relações homoafetivas, porém tais mulheres: Madalena do conto “A mulher de preto”, Cecília do conto “Almas agradecidas” e Camila do conto “Pílades e Orestes” terminam por casarem-se com as personagens masculinas descritas nos contos como: ativas, fortes e manipuladoras.

As ambiguidades que pairam em ambos os contos ocorrem pelo fato de a relação sexual entre as personagens masculinas, em nenhum momento dos textos, ser ponderada como efetiva, mesmo diante da intensidade afetiva e a atração descrita entre os pares. O que não quer dizer que não tenha ocorrido. O que pulsa nas narrativas, como índices eróticos, é sem sombra de dúvida o desejo homoerótico. Teria Machado de Assis incluído as personagens femininas nas narrativas para questionar a função “objeto” em que a mulher, muitas vezes, expunha-se nas relações afetivas? E por outro lado, salvaguardar a imagem da masculinidade que admite, a relação amorosa apenas entre os sexos opostos? Pelo menos, nestes contos, é evidente que as mulheres não representam de forma efusiva a conjuntura da paixão, da lascívia e do amor. A forma como são descritas nos contos nos faz pressupor que representam objetos de troca entre os amantes masculinos. Não há, por parte das mulheres, a preocupação em desestabilizar a conduta masculina exercida sobre elas. Ambas aceitam o casamento como se fosse uma negociação ou perduração de casamentos que resistem como negociações familiares.

A perspectiva de homoerotismo em Machado de Assis foi inaugurada por Ellen Caldwell, em **O Otelo Brasileiro de Machado de Assis**, quando assinala a probabilidade de um sentimento homoerótico entre Bentinho e Escobar. “Poder-se-ia detectar também um sentimento de vaidade, ou de ciúme homossexual” (2002, p. 95). É inegável a presença os índices de homoafetividade entre Bentinho e Escobar, no entanto, há um atenuante que salvaguarda como perspectiva contestável, aos argumentos de Caldwell, é o fato de Bentinho iniciar o capítulo (118), talvez, já intencionado em desviar a atenção do leitor, ressaltando certo clima erótico entre ele e Sancha. “[...] busquei os olhos de Sancha ao pé

do piano; encontrei-os em caminho. Pararam os quatro e ficaram diante um dos outros, esperando que os outros passassem, mas nenhuns passavam. (ASSIS, 1997, p. 211). Entre essa informação e a confissão da culpa que Bento Santiago sentia por ter desejos sexuais por Sancha, a mulher do amigo Escobar. “[...] chamei-me desleal” (ASSIS, 1997, p. 213). Quando Hellen Caldwell apresenta sua tese acerca desta perspectiva, não por acaso, causou certo alvoroço entre a crítica e, por conseguinte, conquistou o apreço de renomados teóricos do Brasil. Mas ressaltamos que suas inferências promovem o ponto de vista feminista, religioso e a execução sumária da psicanálise, na época: “Até onde o leitor pode saber, ele não tem consciência de que é Escobar o objeto de seu ciúme” (CALDWELL, 2002, p. 27). Nossa ressalva a respeito da estudiosa se dá por conta da sua pretensão que pressupõe encontrar provas autênticas acerca da ficção machadiana, o que consideramos improvável, ponderando a assertiva de Meyer sobre Machado de Assis. “Não se dá. Nunca se entrega. Quando começamos a entender, fecha a porta em nossa cara” (2008, p. 35). O título da sua análise: “O mal de Santiago” pressupõe uma visão de que o desejo homoerótico advém da alma e implica-se em um problema psicológico.

Na perspectiva em apontar índices de pressupostas relações homoeróticas afins aos três contos apresentados, acresce também, a exemplificar, o conto “A cartomante¹⁷”, no qual podemos observar que Vilela e Camilo eram amigos de infância até que Vilela casa-se com Rita numa província. Ao voltar para o Rio de Janeiro, Camilo lhes arranja casa e vem recebê-los. O que Rita diz a Camilo confirma esta perspectiva. “– É o senhor? exclamou Rita, estendendo-lhe a mão. Não imagina como meu marido é seu amigo, falava sempre do senhor” (2008, p. 165). Os índices que confirmam uma relação de homoafetividade entre ambos é tão sólida a ponto de o narrador declarar que Vilela quando escrevia ao amigo contava-lhes detalhes sobre a esposa. “Camilo e Vilela **olharam-se com ternura**. Depois Camilo confessou de si para si, que a mulher de Vilela não desmentia as cartas do marido” (2008, p. 165, grifos nosso). O enunciado pressupõe uma familiaridade entre o trio. “Uniram-se os três. Convivência trouxe **intimidade**” (2008, p. 165, grifo nosso). Há, neste conto, várias perguntas a se fazer. Vilela matou os dois por que se sentiu excluído do triângulo amoroso? O crime passional tinha razões duais para Vilela: ciúmes de Rita ou de Camilo? Ao receber um bilhete de Rita com palavras vulgares Camilo, que até então, via a

¹⁷ Publicado na Gazeta de Notícias em 28/11/1884, e reunido pelo autor na coletânea: **Várias Histórias** em 1896. Todas as citações, para esta TESE, serão retiradas dessa coletânea, ASSIS, Machado de. **Contos de Machado de Assis: adultério e ciúme**. V. 2. João Cezar de Castro Rocha (org.) – Rio de Janeiro: Record, 2008. Acrescidas apenas do ano e página.

mulher como uma irmã fica estarecido. Assim, ao perceber que estava sendo enredado por Rita, o narrador assegura que o moço quis fugir, pois, a princípio, sentia certo escrúpulo, mas não consegue.

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 o veneno na boca. Ele ficou atordoado e subjugado. Vexame, sustos, remorsos, desejos, tudo sentiu de mistura: mas a batalha foi curta e a vitória delirante. Adeus escrúpulos! Não tardou que o sapato se acomodasse ao pé, e aí foram ambos, estrada fora, braços dados, pisando folgadoamente por cima de ervas e pedregulhos, sem padecer nada mais que algumas saudades, quando estavam ausentes um do outro. A confiança e estima de Vilela continuava a ser as mesmas (2008, p. 166-167).

O fragmento, citado, confirma a efetivação de um jogo de sedução que abriga sintomas e cambiantes eróticas extensivas. Há uma descrição de signos que promovem os interstícios eróticos como: atordoamentos, seres subjugados, a mistura de sustos, remorsos, vexame, delírios, saudades que a invocam e a satisfação dos desejos latentes.

Também pode-se inferir como índices de homoafetividade, o que ocorre no conto “Ernesto de Tal”¹⁸ [1873], no qual é flagrado um triângulo amoroso entre Rosina, Ernesto e um tal rapaz conhecido como “Rapaz de nariz comprido”. No entanto, quando os dois moços descobrem-se namorados e enganados por Rosina, ao invés de duelarem em disputa pela dama, fazem o oposto, ambos se unem, abandonam a jovem e se tornam grandes amigos. A amizade entre os dois se torna tão sólida que, mesmo depois que Ernesto perdoa e casa-se com Rosina, a afinidade dos dois não é abalada. O conto acentua um sentimento homoerótico masculino tão forte em detrimento da presença de Rosina como esposa de um deles. “Houve mais dois anos depois do casamento de Ernesto, vemos os dois associados num armarinho, **reinando entre ambos a mais serena intimidade**. O rapaz de nariz comprido é padrinho de um filho de Ernesto” (2008, p. 113, grifos nosso). Independente do casamento de Ernesto e Rosina prevalece o ambíguo e irônico relacionamento.

Por outro lado, o conto “D. Benedita – Um retrato”¹⁹ apresenta uma relação homoafetiva feminina que nos leva a pressupor um jogo de sedução a serviço de interesses

¹⁸ Publicado no *Jornal das Famílias* nos meses de março, abril e junho de [1873], e reunido pelo autor na coletânea de **Histórias da Meia-Noite** em 1873. Todas as citações, para esta TESE, serão retiradas dessa coletânea, ASSIS, Machado de. **Contos de Machado de Assis: adultério e ciúme**. V. 2. João Cezar de Castro Rocha (org.) – Rio de Janeiro: Record, 2008. Acrescidas apenas do ano e página.

¹⁹ Publicado na Revista *A Estação* nos meses de abril, maio, junho de [1882], e reunido, pelo autor, em **Papéis Avulsos** em [1882]. Todas as citações, para esta TESE, serão retiradas dessa coletânea: ASSIS,

financeiros e sociais. Nesse conto, D. Benedita seduz D. Maria dos Anjos como recurso para promover o casamento de sua filha Eulália com Leandrinho, filho de sua pretensa vítima. Há cenas, no conto, em que as mulheres protinizam encontros furtivos de extremo erotismo. Essas cenas são delineadas por um narrador em terceira pessoa, intruso, irônico. O narrador observa que D. Benedita tratava todas as visitas com certa amabilidade, mas era evidente um tratamento especial a uma das visitas. “Essa é uma senhora gorda, simpática, muito risonha, mãe de um bacharel de vinte e dois anos, o Leandrinho, que está sentado defronte delas” (2007, p. 100). As informações prévias sobre Leandrinho informa, ao leitor, o real motivo de tanta bajulação de D. Benedita à D. Maria dos Anjos, a ponto de protagonizar uma cena cômica e erótica.

D. Benedita não se contenta de falar à senhora gorda, tem uma das mãos desta entre as suas; e não se contenta de lhe ter presa a mão, fita-lhe com olhos namorados, vivamente namorados. Não os fita, note-se bem, de um modo persistente e longo, mas inquieto, miúdo, repetido, instântaneo (2007, p. 100).

No que compete às artimanhas da sedução, é certo, neste entrecho, que D. Benedita lança-se sobre D. Maria dos Anjos todos os recursos persuasivos possíveis. Os elogios à sua nova amiga é verbal, visual e tátil, ou seja, todos os sentidos estão condicionados ao sucesso do intento convencimento de suas intenções. A máxima do “Ser” *versus* “Parecer” entra em cena. O esforço é tanto que a representação cênica da senhora leva o narrador afirmar que mesmo que fosse fingida não desmereceria a beleza do ato.

Em todo caso, há muita ternura naquele gesto; e, dado que não a houvesse, não se perderia nada, porque D. Benedita repete com a boca a D. Maria dos Anjos tudo o que com os olhos lhe tem dito: – está encantada, que considera uma fortuna conhecê-la, que é muito simpática, muito digna, que traz o coração nos olhos, etc., etc., etc. (2007, p. 100).

Em outro encontro oportuno, D. Benedita insiste nos galanteios sedutores à D. Maria dos Anjos. “E declarou que não, que a outra é que era boa, um anjo, um verdadeiro anjo; palavra que ela sublinhou com o mesmo **olhar namorado**, não persistente e longo, mas inquieto e repetido” (2007, p. 102, grifos nosso). A afinidade entre as senhoras permanece por mais alguns dias e sempre advém da parte de D. Benedita que não economiza nos afoitos galanteios sedutores. “D. Benedita enchia-lhe o coração; achava

nela todas as qualidades que melhor se ajustavam à sua alma e a seus costumes, ternura, confiança, entusiasmo, simplicidade, uma familiaridade cordial e pronta” (2007, p. 106). Em pouco tempo, com o fim das perspectivas casadoiras, em relação a Leandrino e Eulália, a máscara de D. Benedita é evidenciada e assim, ela passa a tratar D. Maria dos Anjos friamente. O narrador sugere que a aparente e distinta senhora era um ser sem remorsos e sem desejos. O desfecho do conto aponta para o afastamento da antiga amiga. Daí em diante, a luxuriosa e ambiciosa senhora passa a estreitar relações com outra senhora D. Petronilha que, possivelmente, herdara, por extensão, os atributos dirigidos à outra com acréscimo de que era “Flor de cera” (2008, p. 114).

Conforme já anunciamos, há muitos entrecos, na obra machadiana, que nos permitem discutir o paradigma da sedução duplicado numa espécie de paródia dos relacionamentos matrimoniais em que transparecem a feminilidade masculina e a masculinidade feminil imaginada encenada (homem/homem); (mulher/mulher) e (homem/mulher) que se faz e se desfaz quando o signos de interesses atuam nos limites da excentricidade em que os desdobramentos destes signos consistem na resolução paródica, que por sua vez, põe fim no jogo de sedução. Tanto o homem quanto a mulher estão inseridos no contexto, de forma irônica, por assim dizer, maculados como seres prostituídos que representam o signo da sujeição afetiva; encarnando, assim, o objeto da sexualidade reabsorvido na simulação aparente do “Ser” *versus* “Parecer” pela qual são sujeitos mascarados na constituição de seres, aparentemente, autênticos.

Diante deste conjunto de informações que expõem a similaridade entre alguns contos machadianos regidos pela força dos desejos lascivos, amorosos etc., cujos efeitos asseguram aos contos do autor, o perceptivo paradoxo entre o proibido e o profano. As narrativas, em análise, neste subcapítulo, configuram elementos que subjetivizam as relações de afetividade entre os sexos opostos e iguais. A extensão do envolvimento amoroso pode ser interpretada como interstícios eróticos que tratam dos encontros e desencontros tão imprevisíveis nas incidências dos afetos e interesses pessoais entre os seres humanos. O que torna interessante essa imprevisibilidade é a forma criativa que o autor compõe seus personagens através de um jogo de linguagem que implica a encenação de narradores, excepcionalmente, sediciosos em abordar temas que, apesar do nosso esforço analítico, ainda permanecerão na esfera do interpretável, confirmando a afirmativa de Schwarz de que Machado de Assis não mantinha entusiasmo pelo dia seguinte: “Em sua obra, a construção e destruição estão intimamente associadas. Uma

impressionante pesquisa e invenção de formas nacionalmente autênticas acompanha-se da afirmação irônica (e enfática) de sua arbitrariedade ” (1987, p. 170).

5.3.1 Dois misantropos: um encontro perfeito entre Estevão e Meneses

No conto “A mulher de preto” [1868], o narrador, em terceira pessoa, relata a amizade entre um jovem médico conhecido por Dr. Estevão Soares e um senhor um pouco mais velho, um deputado, chamado Meneses. O conto apresenta uma intriga um tanto singular, pois o texto descreve a amizade entre um homem mais velho e um jovem. Ambos eram solteiros e foram apresentados, pela primeira vez, no teatro Lírico, por um amigo em comum. Após se conhecerem, voltam a se encontrar dois meses depois e o narrador já antecipa ao leitor uma predição acerca dessa amizade. “**Houve sincero prazer em ambos encontrando-se pela segunda vez; e Meneses arrancou de Estevão a promessa de que iria à casa dele a poucos dias**” (2008, p. 47, grifo nosso). Nossa análise destaca, no texto, interstícios de erotismo entre Estevão e Meneses pela perspectiva do homoerotismo²⁰, considerando o comportamento abnegado de Dr. Estevão e Meneses que apresenta predisposições eróticas entre indivíduos do mesmo sexo.

Há no conto dois momentos distintos de sedução e erotismo. No primeiro momento ocorre uma relação homoafetiva entre os dois homens pela qual a atenção do jovem médico está fortemente coligada ao senhor Meneses. No segundo momento surge uma personagem feminina, a mulher de preto, chamada Madalena que nos parece ser o elemento de ruptura da atração erótica entre o jovem médico e o deputado. Nesse momento há uma extrusão, na qual a personagem feminina simboliza uma ruptura forçada que conduz ao esfriamento na amizade homoafetiva. A partir deste momento, o jovem médico que, até então, é descrito como cético acerca do casamento e da possibilidade de enamorar uma mulher com adjetivos condizentes ao que ele aspirava encontrar naquela que seria sua esposa, apaixonou-se por Madalena.

Na contramão do sentimento de atração que sente por Meneses, o jovem médico, Estevão, apaixonou-se pela mulher de preto que o arrasta e o mantém envolto num jogo de

²⁰ O termo homoerotismo adotado, nesta TESE, como vocábulo que incide o fenômeno da atração erótica entre pessoas do mesmo sexo. A escolha está pautada nos pressupostos do psicanalítico Jurandir Freire Costa que sugere, o uso do termo, como uma forma de amenizar preconceitos generalizados acerca da homossexualidade. “Usei o termo homoerótico para aludir ao que designamos como “homossexualidade” a quaisquer práticas eróticas entre indivíduos do mesmo sexo biológico” (COSTA, 1994, p. 114).

sedução não declarado, mas que, provavelmente, já tinha uma finalidade traçada. Um dia, quando o jovem médico resolve declarar sua paixão pela mulher de preto é refreado por uma malograda confissão. Madalena antecipa-o contando toda a sua história, de que era esposa de Meneses e que por um mal-entendido havia sido renegada pelo marido e, portanto, naquele momento contava com a ajuda do moço para reconquistá-lo. Estevão, em detrimento de tudo que sentia por Madalena, resolve interceder junto ao amigo que termina por se reconciliar com a esposa. Depois disso, ocorre o afastamento, o jovem médico, muda de cidade para não mais conviver com o casal.

Neste conto, inicialmente, há uma descrição detalhada que acentua a amizade entre os dois homens com atenuantes de atração homoerótica que só é descontinuada no momento em que o autor insere uma personagem feminina. A presença da mulher de preto desloca o interesse da paixão amorosa homem/homem para a relação homem/mulher. Madalena, de algum modo, desestabiliza a relação homoafetiva masculina. É interessante observar que a relação amorosa entre a mulher de preto e o marido Meneses constitui, na narrativa, uma relação insossa que não nos parece relevante no que compete à sedução. É implícita a ideia de que a inserção de uma personagem feminina na história corrobora, apenas, para a afirmação do casamento como um negócio que envolve aceitação social e desvia os conflitos que convergiam do “Ser” *versus* “Parecer” no que se refere às personagens, a sua exposição pública e as suas preferências sexuais.

No que compete à relação homoerótica entre Estevão e Meneses, o narrador pondera em delongas descrições. No segundo encontro Meneses num ímpeto de ousadia se oferece para levar Estevão até sua casa, no entanto, assim que os dois estão no *coupé* o deputado ordena que o cocheiro se dirija à sua casa. Diante do susto e admiração de Estevão, o deputado Meneses declara: “– Já sei, disse – lhe Meneses; admira-se de ver que faltei à minha palavra; mas eu desejo apenas que fique conhecendo a minha casa a fim de lá voltar quanto antes” (2008, p. 48). Há, neste primeiro encontro, uma insinuação homoafetiva em tom de brincadeira por parte de Meneses: “– Espero que **o romance da nossa amizade** não termine no primeiro capítulo” (2008, p. 49, grifo nosso). Tal brincadeira deixa Estevão pasmado, pois o amigo que os apresentou havia dito que Meneses era uma pessoa que não mantinha amizades com ninguém, era um misantropo, ou seja, era um tanto quanto cético acerca das relações de afetividade com os humanos. Observamos que Estevão está seduzido pela simpatia do novo amigo. “Esta era a impressão com que Estevão, apesar da **simpatia que o arrastava**, falou a segunda vez a

Meneses, e admirava-se de tudo, das maneiras, das palavras, e do **tom de afeto** que elas pareciam revelar” (2008, p. 49, grifos nosso). Ao voltar para casa Estevão não parava de pensar em Meneses.

Entrando em casa Estevão dizia consigo. – Onde está a misantropia daquele homem? As maneiras de misantropo são mais rudes do que as dele; *salvo se ele*, mais feliz do que Diógenes, **achou em mim o homem que procurava** (2008, p. 50, grifos nosso).

No fragmento, citado, há novamente uma expressão um tanto alentada a respeito da amizade dos dois. O que nos chama a atenção é o fato de que, quando se trata das descrições a respeito de Meneses, o narrador faz questão de transferi-las para o discurso direto em que promove a fala de Estevão e, em alguns momentos, sugere até um narrador em primeira pessoa promovendo, no conto, enunciados que compreendem uma espécie de monólogo interior. Por outro lado, ao falar dos inúmeros adjetivos que enaltecem Estevão, o narrador faz isto por si só. Fica evidente que nesta relação homoerótica que Meneses, através dos galanteios, é eleito o sedutor, enquanto Estevão é o seduzido, ou seja, aquele que faz concessões em nome da felicidade do outro.

No segundo capítulo, o narrador continua a enunciar delongas descrições sobre Estevão. “Tinha talento, ambição e vontade de saber, três armas poderosas nas mãos de um homem que tenha consciência de si” (2008, p. 51). Essa consciência está ajustada na atribuição de que o jovem médico era dado aos estudos, principalmente, relacionados à medicina, sua profissão. Nestes trechos o narrador deixa claro que o Dr. Estevão ocupava-se tanto com a cabeça que esquecera do afeto ao sexo feminino, no sentido de namorar e até casar-se. A saúde do jovem médico também não era das melhores e isto poderia ser o resultado de muita dedicação aos livros.

Estevão aos vinte e quatro anos adquirira uma magreza, que não era a dos dezesseis; tinha a tez pálida e a cabeça pendia-lhe um pouco para frente pelo longo hábito da leitura. Mas estes vestígios de uma longa aplicação intelectual não-lhe alteraram a regularidade e harmonia das feições, nem os olhos perderam nos livros o brilho e a expressão. Era além disso naturalmente elegante, não digo enfeitado, que é coisa diferente: era elegante nas maneiras, na atitude, no sorriso, no traje, tudo mesclado de uma certa severidade que era o cunho de seu caráter. Podia-se notar-lhe muitas infrações ao código da moda; ninguém poderia-lhe dizer que ele faltasse nunca, as boas regras do *gentleman* (2008, p. 51, grifo do autor).

Há no conto, por parte do narrador, uma pressuposta homoafetividade através da sua evidente admiração por Estevão. As descrições sobre o rapaz são delineadas de maneira efusiva em todo o conto. “Naturalmente bom e afetuoso, generoso e cavalheiresco, sem ódio nem rancores, entusiastas por todas as coisas boas e verdadeiras, tal era o Dr. Estevão Soares, aos vinte e quatro anos de idade” (2008, p. 54). O que nos faz pensar numa consciência polifônica, defendida por Bakhtin, nesse caso, a voz narrativa seria do próprio Meneses. É interessante observar que o narrador em nenhum momento considera exagerado todos os adjetivos que ele atribui ao jovem médico.

Do seu retrato físico já dissemos alguma coisa. Bastará acrescentar que tinha uma bela cabeça, coberta de bastos cabelos castanhos, dois olhos da mesma cor, vivos e observadores; a palidez do rosto fazia realçar o bigode naturalmente encaracolado. **Era alto e tinha mãos admiráveis** (2008, p. 54, grifo nosso).

Independente da confirmação de que a voz narrativa, neste trecho, seja a voz de Meneses, o narrador revela sua tendência homoerótica sob a escancarada descrição das partes táteis do jovem Estevão.

É interessante observar que durante um diálogo entre Estevão e Meneses, quando se trata em descrever as qualidades intelectuais e físicas do amigo político, o narrador se desloca e, com evidência, da voz em terceira pessoa, pela qual inclui o próprio Estevão a fazer as descrições mediante uma voz, em primeira pessoa. O que não fica tão evidente quando se trata do político Meneses. No trecho seguinte, o narrador retoma a condição narrativa em terceira pessoa. “Estevão contemplava e observava Meneses, em cujo rosto batia a claridade que entrava por uma das janelas” (2008, p. 56). Por outro lado, no momento que a descrição é a respeito de Meneses, há um deslocamento do narrador e os pensamentos de Estevão ganha as características de um monólogo interior, neste caso, fica caracterizado o quanto o jovem médico encontrava-se seduzido pela presença de Meneses.

Era uma cabeça severa, cheia de cabelos já grisalhos, que lhe caíam em gracioso desalinho. Tinha os olhos negros e um pouco amortecidos; adivinhava-se, porém que deviam ter sido **vivos e ardentes**. As suíças também grisalhas eram como as de lord Palmerstrom, segundo dizem as gravuras. Não tinha rugas de velhice; tinha uma ruga na testa, entre as sobrancelhas, indício de concentração de espírito, e não vestígio de tempo. A testa era alta, o queixo e as maçãs do rosto um pouco salientes. Adivinhava-se que **devia ter sido formoso no tempo da primeira mocidade**; e antevia-se já uma velhice imponente e augusta. Sorria de quando em quando; e o sorriso, embora aquele rosto não fosse de um

ancião, produzia uma impressão singular; parecia um raio de lua no meio de uma velha ruína. É que o sorriso era amável, mas não era alegre (2008, p. 56, grifos nosso).

Observe que todo o fragmento do texto apresenta detalhes, mediante impressões dos sentidos aguçados, voltados ao teor erótico por parte de Estevão no que se refere a Meneses. Logo, o narrador recupera sua posição em terceira pessoa. “Todo aquele conjunto impressionava e atraía; **Estevão sentia-se cada vez mais arrastado para aquele homem**, que o procurava, e lhe estendia a mão” (2008, p. 56, grifo nosso). Observe que os termos grifados demonstram que o jovem médico estava enredado pelo amigo, tudo o levava ao estreitamento das relações.

Na sequência da narrativa, o narrador declara como consolidada a relação de amizade entre ambos, ressaltando que havia uma reciprocidade entre os dois amigos tanto no quesito caráter quanto na questão sentimental. Nesse momento, o narrador, então, aproxima Meneses também de Estevão ao revelar as impressões do político. “Meneses gostava de ver a seriedade do médico e o seu bom-senso; estimava-o com as suas intolerâncias, aplaudindo-lhe a generosa ambição que o dominava” (2008, p. 57). Logo, o narrador se desloca novamente e, assim, dá voz a Estevão que dá vazão a tudo que observa em Meneses. “[...] o médico via em Meneses um homem que sabia ligar a austeridade dos anos à amabilidade de cavalheiro, modesto nas suas maneiras, instruído e sentimental” (2008, p. 57). Tudo indica, até esse momento da narrativa, uma relação homoerótica que se desfaz através dos desfechos inconclusos e contraditórios advindos das incongruências e surpresas machadianas.

É no final do terceiro capítulo, do conto, que surge a figura erótica feminina. A mulher de preto, por sua vez, muda o rumo da amizade entre os personagens masculinos, pois Estevão apaixona-se por ela. O título do conto, nomeando a mulher de preto, promove o intencional despimento da intenção homoerótica. O narrador procura disfarçar a estreita relação das personagens masculinas, mediante, à inferência de uma personagem feminina que promove a quebra do vínculo afetivo entre ambos. A questão em si permite-nos estabelecer uma discussão: Por que Machado de Assis inclui a figura feminina no contexto do conto? Apesar das descrições de paixão de Estevão por Madalena, a mulher reata o casamento com Meneses no qual não há arroubos de paixão e nem é descrito que o casal estivesse novamente apaixonado.

É pressuposto que o tema erótico se torna findo, no momento que, na narrativa, Madalena e Meneses se reconciliam. Provavelmente não seria, a intriga, o recorte temático relevante. É evidente que a ênfase temática é dada à relação homoerótica e, ainda, há um outro agravante que seria a relação homoafetiva entre Madalena e a amiga. Isto posto, quando avaliamos que a amizade entre ambas era tão forte que Madalena preferiu perder o marido, que desconfiava de uma traição, a revelar um segredo que a amiga lhe confiara. Só depois da morte desta amiga é que Madalena resolve/permite-se reatar o casamento.

Na segunda parte do conto Estevão continua no papel de seduzido, o que muda é a personagem que o seduz. O desfecho final culmina na união dos dois sedutores que podem ter ou não consciência do que fizeram. Estevão é flechado pelo amor heterossexual e ironicamente, logo passa a deixar-se levar pelos sintomas de um homem apaixonado. Eram sentimentos de fascinação.

A mulher em questão não era uma virgem; era uma viúva de trinta e quatro anos, bela como o dia, graciosa e terna. Estevão via-a pela primeira vez; pelo menos não se lembrava daquelas feições. Conversou com ela durante meia hora, e tão encantado ficou com as maneiras, a voz, a beleza de Madalena, que ao chegar à casa não pode dormir (2008, p. 59).

Então, Estevão tem sonhos eróticos. “Sonhou que a apertava em seus braços” (2008, p. 60). E, em vários momentos permanece embebedado pela fascinação que se apodera de seu ser. “– Com efeito, Madalena é bela, é admiravelmente bela. Tem uns olhos de matar. Os cabelos são lindíssimos: tudo nela é fascinador” (2008, p. 62). Há, na sequência, uma descrição expressamente erótica, o protótipo da mulher sensual, que desperta o desejo masculino. “Madalena era excessivamente bela, embora mostrasse no rosto sinais de longo sofrimento. Era alta, cheia, tinha um belíssimo colo, magníficos braços, olhos castanhos e grandes, boca feita para ninhos de amores” (2008, p. 65). O nome Madalena sob a perspectiva intertextual, remete a uma das mais conhecidas personagens bíblicas. Esse nome é citado mais de dez vezes, nos evangelhos canônicos. Ela é considerada, como um referencial de mulher arrependida. No entanto, nem tudo que se fala entre o imaginário coletivo a respeito dessa personagem seja, necessariamente, verdade bíblica: prostituta, pecadora etc., possivelmente esse conceito advém do inconsciente dêitico. Neste caso, Machado de Assis, demonstra ser um conhecedor exímio das histórias bíblicas e pode ter

criado a personagem Madalena, como se fosse uma paródia da personagem bíblica, muitas vezes, mal interpretada no contexto religioso²¹.

Neste ponto de vista, os enunciados, por conta da condição passional de Estevão promove-a sob perspectiva de uma mulher desejosa. “Achava-a quase sempre só, e deliciava-se em ouvi-la. A intimidade começou a estabelecer-se” (2008, p. 66). Como podemos observar que, ao conhecer a viúva, Estevão muda o seu foco de visão e admiração erótica, ou seja, seu objeto de desejo e logo se deixa seduzir: “Como era natural, ao passo que as visitas à viúva eram mais assíduas, as visitas ao amigo eram mais raras” (2008, p. 66). Há uma cena em que a imaginação de Estevão apresenta um desejo erótico que seria considerado um tanto mórbido e confirmaria assim, a sensualidade descrita por Meyer como um sentimento que transita entre o sublime e o grotesco. O fato ocorre quando o jovem médico está conversando com Madalena e seu filho chega até a mãe que brinca com os cabelos da criança e dá-lhe um beijo na testa. Estevão, nesse momento, imagina-se pai do menino só para beijar a criança no mesmo local em que a mulher pousou os lábios. “A idéia de vir a ser pai honorário do pequeno apresentou-se ao espírito de Estevão. Contemplou-o, chamou por ele, **acariciou-o e deu lhe um beijo no mesmo lugar em que pousaram os lábios de Madalena**” (2008, p. 67, grifo nosso). A dubiedade erótica em “A mulher de preto” revela um Machado de Assis, por vezes, libertino, pois, apresenta-se instituído de todos os meandros vitais da sensualidade, na qual a insatisfação e os desejos desafiam os limites da paixão pela as análises humanas mediante composição subversiva e voluptuosa.

²¹ 1(um): Ela e muitas outras mulheres seguiram Jesus desde a Galiléia quando ele foi para Jerusalém no final do seu ministério e também quando Jesus foi levado para ser crucificado, ela e outras seguiram de longe. “Muitas mulheres estavam ali, observando de longe. Elas haviam seguido Jesus desde a Galiléia, para o servir. Entre elas estavam Maria Madalena [...]” (Mateus 27:55-56); 2 (dois): “Depois do sábado, tendo começado o primeiro dia da semana, Maria Madalena [...]” Mateus 28:1). 3. (três): “E também ali estavam algumas mulheres olhando de longe, entre as quais Maria Madalena [...]” Marcos 15:40-41); 4. (quatro): “E Maria Madalena [...]” (Marcos 15:45-47). Quando Jesus foi sepultado, ela foi uma das mulheres que observou o lugar onde o corpo foi posto; 5. (cinco) “E passado, o sábado, Maria Madalena e [...]” (Marcos 16:1-2) Ela e outras mulheres foram ao túmulo no primeiro dia da semana para embalsamar o corpo de Jesus; 6. (seis) “Maria Madalena da qual saíra sete demônios” (Lucas 8:2), “E algumas mulheres que haviam sido curadas [...]”. Ela era uma das mulheres que ajudaram Jesus e seus discípulos enquanto estes pregavam o evangelho (Lucas 8:1-3); 7. (sete) Quando ela encontrou o sepulcro aberto, correu para avisar Pedro e João (João 20:1-2); 8. (oito): “E disseram-lhes eles: Mulher, por que choras [...]” João 20:13-18). 9. (nove): Ela foi uma das primeiras a receber a notícia da ressurreição quando um anjo falou às mulheres perto do túmulo aberto (Mateus 28:5-6); Ela foi uma das primeiras pessoas a ver Jesus depois da ressurreição (Mateus 28:8-10); 10. (dez): Anunciou a boa notícia aos discípulos (Lucas 24:9-10). BÍBLIA. Português. A BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade bíblica Trinitariana do Brasil, 2007. Edição corrigida e revisada, fiel ao texto original.

5.3.2 As faces da servidão: a chuva, um encontro e o guarda-chuva

“Mas o desejo de servir tem mil maneiras de se manifestar” (2009, p. 16). O enunciado que inaugura o trecho analítico é uma teoria conclusiva do narrador para relatar o reencontro de dois homens – Magalhães e Oliveira – dois amigos de infância que não se veem há muito tempo. Assim, o conto “Almas agradecidas” [1871], é outro texto machadiano representante da variante homoerótica, no qual o narrador, em terceira pessoa, narra a controversa amizade que surge desse “imprevisível” reencontro de dois colegas de infância, já adultos, num dia chuvoso, na saída do teatro. Assinalamos o termo, (entre aspas), porque esse encontro não seria nada atípico se não fosse a ambígua abordagem de Magalhães e a relação de amizade que ressurgiu entre ambos. Em pouco tempo, os dois rapazes, até então, solteiros estreitam os laços afetivos pelos quais fazem revelações pessoais mútuas. “Em pouco tempo começaram as confidências pessoais, cada um narrou aquilo que podia narrar, por maneira que, ao fim da ceia, pareciam tão **íntimos** como no tempo do colégio” (2009, p. 17, grifo nosso). A personagem de Magalhães, desde o primeiro momento, mostra-se persuasivo e atencioso. Há, através de enunciados no conto, elementos discursivos que indicam a perspectiva de uma relação homoerótica. Essa relação, desde as primeiras páginas, está ajustada na delimitação de poderes de (servido) a Magalhães e de (servidão) a Oliveira. Antes mesmo que a amizade entre ambos se estreitasse, a definição de poder está configurada através da metáfora do guarda chuva. Estava chovendo Magalhães tinha um guarda-chuva e Oliveira não, logo, o segundo, numa escala de poder, estava em desvantagem, em confronto, ao primeiro. A assertiva está inserida pelo narrador como um delimitador das oposições acerca do poder que, no caso deste conto, solicita, de maneira voluntária: o explorador e o explorado, o algoz e a vítima.

Os homens abriram os seus guarda-chuvas; outros chamavam tilburis, e pouco a pouco se foi despejando o saguão, até que só ficaram dois rapazes, um dos quais abotoara até o pescoço o paletó, e esperava maior estiada para sair, porque além de não ter guarda-chuva, não via nenhum tilburi no horizonte (2009, p.15).

Neste fragmento textual, Oliveira é apresentado, ao leitor, e avaliado como um ser destituído de qualquer expectativa de superioridade. Os primeiros enunciados do conto já prenunciam o desfecho da composição machadiana. Através de uma voz direta, Oliveira autentica a investida do suposto desconhecido. “– É verdade respondeu o rapaz que não

tinha guarda-chuva [...]” (2009, p. 16). O processo de sedução começa por uma eventual chuva, ocasionalmente oportuna. Conforme o próprio narrador, há múltiplas formas de servir alguém e Oliveira conta com a proteção de um guarda-chuva e, portanto, mal podia adivinhar que ficaria em dívida com Magalhães. A questão da superioridade triunfa de maneira profunda incidida na dialética econômica, política e social.

O jogo de sedução afetiva, erótica, econômica e social é descrito no conto mediante paradoxos das variadas “revelações mútuas” (2009, p. 17). Não fica claro, ao leitor, qual é o verdadeiro caráter e as intenções de Magalhães que apresenta-se, de forma sedutora, e exercendo, sobre o outro, total dominação. Enquanto que a personagem de Oliveira é descrita pela prerrogativa de ser honesto e, talvez, ingênuo ao ponto de se deixar aliciar. Não estamos afirmando, necessariamente, que essa relação homoafetiva tenha culminado em uma relação sexual efetiva. Mas o comportamento homoerótico está caracterizado pela exagerada relação de afinidade entre ambos. Essa cogação corrobora para a discussão no que se refere à posição de dependência que Oliveira, espontaneamente, se impõe em agradar Magalhães a qualquer custo. No primeiro encontro, os dois homens já desenvolvem certo entusiasmo, através da assertiva do guarda-chuva, o condicionamento submisso de Oliveira por Magalhães.

Conforme o narrador, os recém amigos, ao se despedirem naquele primeiro encontro, conforme fragmento, “Ambos foram pensando um no outro” (2009, p.18). Percebemos que a sedução articula uma afinidade dual. No entanto, o sexo não é descrito como resultado por acréscimo dessa relação homoerótica. O poder seduz! Isto é evidenciado na voz direta de Oliveira, porém nos limites do monólogo interior: “– Parece ser um excelente rapaz este Magalhães, dizia o jovem advogado consigo” (2009, p. 17). Três dias depois, Magalhães visita Oliveira no escritório e, ao receber o moço, o jovem advogado avisa o porteiro que não estava para mais ninguém. “– Estamos livres de importunos, disse o advogado, apenas o porteiro virou as costas” (2009, p. 19). Assim, no segundo encontro, a amizade dos dois se consolida.

Desta ocasião em diante foi que Oliveira começou a apreciar o ex-colega. Era Magalhães um rapaz de agudo espírito, boa observação, conversador ameno, um lido em obras fúteis e correntes. Tinha, além disso, o dom de ser naturalmente **insinuante**” (2009, p. 20, grifo nosso).

Machado de Assis introduz, neste trecho narrativo, informações que pode causar certa desconfiança do leitor a respeito de Magalhães que confessava, de forma vitimada,

não ter sequer um amigo. O que deixava o jovem advogado penalizado. “Oliveira queria ser este amigo” (2009, p. 20). Podemos observar que Oliveira se deixa seduzir pela ótica da reversibilidade que vai se instaurando sob o viés do dominante e do dominado. É evidente, no conto, que o coração seduzido, de forma metafórica, é o dispositivo que emana como estoque de energia a ser consumida. “Estava no período do coração” (2009, p. 20). Conforme a narrativa, em pouco tempo, os laços de amizade entre os dois colegas se estreitaram tanto, a ponto de Oliveira mudar-se para perto do amigo, para ter maior oportunidade de se encontrarem mais vezes. “A frequência veio a uni-los ainda mais” (2009, p. 20). Magalhães é apresentado pelo narrador como superior no quesito simpatia. Logo, ao leitor fica a ideia de que ele detinha o poder em monopolizar as malhas da sedução extraíndo sua funcionalidade que se impõem sobre o advogado de forma irresistível. “A conversa de Magalhães era mais **picante**, mais variada, mais atraente. Há muito quem prefira a amizade de um homem sarcástico, e Magalhães tinha seus longes de sarcástico” (2009, p. 20, grifo nosso). O discurso do inspetor do arsenal de guerra, quando manifesto na superficialidade, alcança efeitos profundos, que (consciente ou inconscientemente), de alguma forma, nulifica a autodefesa de Oliveira, arrastando-o.

Facilmente acreditará o leitor que estes dois amigos se fizessem confidentes de todas as coisas, principalmente de coisas de amores. Nada esconderam a este respeito um do outro, com a diferença de que Magalhães não tendo amores atuais, confiou ao amigo apenas algumas proezas antigas, ao passo que Oliveira, a braços com algumas aventuras, não dissimulou nenhuma delas, e tudo contou a Magalhães (2009, p. 20-21).

Em meio a tanta confiança, a exemplo da citação, um dia, Magalhães é demitido pelo ministro, e Oliveira, por sua vez, fica indignado. O texto não apresenta as razões e pormenores que levaram à demissão do amigo e nem o advogado parecia interessado em tais ensejos. Os dois tinham um encontro marcado no escritório de Oliveira que se encontrava tão ansioso que chega a ter um mal súbito. “Almoçou pouco. O estômago acompanhava a dor do coração” (2009, p. 21). A ansiedade do advogado era tanta que comete falhas com os processos. Quando, depois de esperar ansioso, conclui que Magalhães não aparecerá, o narrador afirma: “Oliveira estava sobre brasas” (2009, p. 21). Às quatro horas da tarde o moço resolve ir até a casa do amigo. “Quando lá chegou estava Magalhães lendo um romance. Não parecia abatido pelo golpe ministerial. Todavia não estava alegre. **Fechou o livro e lentamente abraçou o amigo**” (2009, p. 21, grifo nosso).

Ao modo de Emílio, do conto: “Confissões de uma viúva moça”, Magalhães se posiciona diante dos fatos como vítima, e isto mortifica o colega que procura alguns amigos e não poupa esforços para ajudá-lo. Tanto foi o empenho, de modo que realmente consegue. “Oliveira pensou neles como os mais próprios para levar a cabo a obra **dos seus desejos**” (2009, p. 23, grifo nosso). No entanto, consegue um cargo em outro lugar chamado “Corumbá” que logo é recusado pelo jovem advogado que exige para o amigo um emprego na corte.

Oliveira, para conseguir o decreto que nomeava o amigo, não ponderou demissões e injustiças, que atingiriam a outros, em detrimento do amigo. Baudrillard acentua que esse tipo de conduta, exclusivista e egoísta, é um comportamento típico de um ser passional anulado dentro de jogo da sedução. Assim, quando consegue o decreto, vai pessoalmente se gabar dos méritos a Magalhães. Neste trecho do conto é descrita a cena que legitima a homoafetividade entre os dois para sempre. “Foi o próprio Oliveira que levou a Magalhães o desejado decreto. – Dá-me cá um abraço, disse ele e reza aí um mea-culpa. Venci o destino. Estás nomeado” (2009, p. 24). Há, entre ambos, arroubos de prazer, mesmo que por finalidades opostas.

Magalhães caiu nos braços de Oliveira. A gratidão de quem recebe um benefício é sempre menor que **o prazer** daquele que o faz. Magalhães exprime todo o seu reconhecimento pela dedicação e perseverança de Oliveira; mas a alegria de Oliveira não tinha limites. A explicação desta diferença está talvez neste fundo de egoísmo que há em todos nós. Em todo caso, a amizade dos dois ex-colegas ganhou com isto maior solidez (2009, p. 24, grifos nosso).

Conforme citação, pode-se assinalar que os desígnios do prazer leva-os a morrer para a realidade e produzir-se mediante o engano que as ocorrências psicológicas em um ser instituído passionalmente acabam por promover. O abismo superficial, no qual o seduzido é enredado, dilata o prazer que alcança todos os sentidos sob uma aparente liberdade que advém de uma força de atração e de poder ocultos e a revelia dos outros, ou seja, o mundo não interessa ao sujeito passional em condição de assujeitado.

No mesmo desenvolvimento do enredo, similar ao conto “A mulher de preto, a narrativa não apresenta, inicialmente, uma figura feminina expressiva no conto. Poucos dias depois, Oliveira se mostra triste e termina por confessar ao amigo que se apaixonara por uma jovem. Magalhães ouve a seguinte frase do amigo e fabula com desdém: “– acho que fazes mal em diluir o teu coração com essas mulheres” (2009, p. 24). O tom do

enunciado, demonstra que há, da parte de Magalhães, um escancarado desprezo pela figura feminina. No entanto, o estado de negação às mulheres muda quando Oliveira revela ao amigo que a pretendente era rica.

– Não te zangues, disse Magalhães. Eu não sou nenhum espírito rasteiro; também, conheço as delicadezas do coração. Nada vale mais que um amor verdadeiro e desinteressado. Não se me há de censurar, porém, que eu procure ver o lado prático das coisas; um coração de ouro vale muito; mas um coração de ouro com ouro vale mais (2009, p. 26).

Magalhães se torna, então, íntimo da moça e de seus familiares, possivelmente, por conta da descoberta de sua fortuna. Em pouco tempo, conquista a todos, aproveita-se da ocasião que Oliveira fica doente e declara-se apaixonado por Cecília. Todas essas ações estão acompanhadas da estratégia de despistamento, pois Magalhães sempre se posiciona sob o papel de vítima dos infortúnios que o destino agencia.

Sem pretensões puramente românticas, a jovem Cecília, se deixa conquistar por Magalhães. Então, ele confessa o ocorrido ao amigo que aceita o envolvimento dos enamorados, de forma passiva, ou seja, resignado. “Magalhães estava de pé, **caíram nos braços um do outro**. O abraço comoveu Oliveira, que só então deu largas à sua dor. O amigo consolou-o como pode” (2009, p. 35, grifos nosso). E assim, Oliveira, de forma honesta, e numa inclinação de servidão total em relação ao amigo, consente com o casamento por considerar que a felicidade do amigo era primordial. “**Caíram os dois amigos nos braços um do outro** com grandes exclamações e protestos” (2009, p. 36, grifos nosso). No desfecho do conto, Oliveira se torna indiferente, logo afasta de Cecília e sua mãe que nunca entenderam o seu alheamento. Mas o narrador marca o desfecho do conto com um popular “Felizes para sempre” para os amigos. “Nunca houve a menor sombra de dúvida entre Magalhães e Oliveira. Foram amigos até à morte, posto que Oliveira não frequentasse a casa de Magalhães” (2009, p. 36). O último enunciado do conto sucede no jargão dos “felizes para sempre” e configura, de modo sugestivo, o compromisso evocado nos casamentos cristãos, “até que a morte os separe”. O conto encerra apontando para os deslimites dos enredos machadianos que envolvem a vida amorosa das personagens discutindo a busca pela preservação da autenticidade e integridade física e moral do ser humano.

5.3.3 O trágico à brasileira: a dessimetria dos jogos e desejos homoeróticos

O conto “Pílades e Orestes” [1906] completa a unidade temática, em estudo, em que o enredo é similar aos contos “A mulher de preto” e “Almas agradecidas”. No conto é narrada a história de amizade homoafetiva entre Quintanilha e Gonçalves que protagonizam momentos de tensão erótica envolta em estágios de dedicação e admiração, ao extremo, até que, num determinado momento da narrativa, é inserida, como nos contos anteriores, uma personagem feminina que, provavelmente, é imposta na narrativa com a função de desestruturar a relação de ambos. Neste interim, Quintanilha apaixona-se por Camila, no entanto, sem grandes feitos românticos, a personagem de Camila termina por se casar com Gonçalves.

O que chama a atenção neste conto, a começar pelo título, é a forma como Machado de Assis nomeia os seus textos. Ao modo do romance **Esaú e Jacó** [1904], publicado dois anos antes do conto em análise, o autor escreve um romance em que o título refere-se a dois irmãos gêmeos, personagens bíblicos conhecidos do Velho Testamento. No entanto, extensivo ao título, o nome das duas personagens principais do romance chamavam-se Pedro e Paulo que são duas personagens bíblicas conhecidas no Novo Testamento. Numa análise correlacionando-os, podemos encontrar uma unidade estética e comportamental similar entre os quatro personagens bíblicos. O autor, sob a mesma motivação composicional, para tratar da questão da homoafetividade num contexto de um país em colonização, lança mão de dois nomes de personagens conhecidas nas tragédias gregas, Pílades e Orestes, do período do teatro clássico. Conforme Maciel (2006):

Em “Pílades e Orestes” Machado de Assis lançou mão da referência a um mito grego transposto para o teatro ainda na antiguidade sob a forma de tragédias compostas pelos três grandes do período de ouro do teatro clássico: Ésquilo, Eurípedes e Sófocles. A este respeito o narrador machadiano faz referência ao citar Sófocles. Entretanto, nesta narrativa e em outras como: “Viver!”, “O anel de Polícrates”, “A visita de Alcebiades”, o autor soube apropriar-se habilmente do mito para a elaboração de um texto que exprime elementos de sua própria cultura pela re-significação dos referenciais diegéticos (2006, p. 28).

Como podemos observar, os nomes dos personagens gregos Pílades e Orestes são extensivos a Quintanilha e Gonçalves, personagens principais do conto. É possível que o autor ao se referir às personagens das tragédias gregas, o faz, para inserir a questão do homoerotismo e a presença da mulher no contexto da Grécia Antiga, considerando que a

prática da homoafetividade era comum na época. Conforme Costa (1994): “Na antiguidade grega, a “pederastia”, ou seja, a relação sexual entre um homem mais velho, o *erastas*, e o rapaz jovem, o *erômenos*, era aprovada, incentivada e tomada como modelo de ética amorosa” (COSTA, 1994, 133, grifos do autor²²). Nesse sentido, por conta desta relação com o contexto histórico grego, o conto em interpretação tem chamado uma atenção maior da crítica. Podemos ressaltar que a relação homoerótica permitida na Grécia era a do homem mais velho e culto, com o jovem entre 12 a 18 anos, portanto, a relação homoafetiva/homoerótica machadiana que mais se aproximaria dos costumes gregos seria a de Estevão e Meneses por conta da grande diferença de idade, no entanto, ainda não constitui o modelo grego porque Estevão já era maior de 18 anos e formado em Medicina. E também, nos contos que apresentamos, há a descrição de uma passividade muito acentuada de Estevão, Magalhães e Quintanilha também questionada no modelo grego.

Conforme Palma, os nomes Pílates e Orestes²³ que nomeiam o conto estão diretamente inter-relacionados às tragédias gregas. O narrador, no desfecho do conto retoma ao contexto da tragédia grega ao dizer que: “Orestes vive ainda, sem os remorsos do modelo grego. Pílates é agora, o personagem mudo de Sófocles” (2007, p. 465). A personagem Gonçalves está atrelada ao nome Orestes do título e, segundo Palma, por isso,

²² [...] o leitor engana-se ao projetar no passado os hábitos mentais do presente. A relação “Pederástica” não coincide com a moderna relação “homossexual”. Na Grécia não existiam palavras para designar o que chamamos de “homossexualidade” e “heterossexualidade” porque simplesmente não existia a idéia de “sexualidade”. A sexualidade é uma construção cultural recente, como mostrou Foucault. No mundo helênico havia um *eros* múltiplo, heterogêneo, sem contrapartida no imaginário de hoje. Assim, o *eros* da “pederastia” era, em sua “natureza”, diverso do *eros* presente entre homens e mulheres ou mulheres e mulheres. Por princípio, era *virtuoso*, ao contrário da “homossexualidade” contemporânea, tida como vício, doença, “degeneração” ou perversão, desde que foi inventada pelas ideologias jurídico-médico-psiquiátricas do século XIX. Entretanto, justamente porque era dirigida para a virtude, a “pederastia” era diacronicamente regulada em seu exercício. O que estava em jogo era a educação do cidadão, portanto, toda conduta que evocasse *passividade* e *excesso* era considerada indigna. O *erômenos* não podia ser passivo na relação amorosa, isto é, não podia ser penetrado, pressionado física ou moralmente a ceder aos avanços sexuais dos *erastes*, subornado com dinheiro ou presentes etc. do mesmo modo, toda desmedida, toda *hubris*, era igualmente reprovada por ser pouco viril. Os amantes deviam ser comedidos, evitando exageros lúbricos ou apaixonados. A boa vida era a vida política. Em consequência, o uso dos prazeres devia estar a serviço da honra do cidadão. A liberdade sexual privada, como concebemos, era impensável na Grécia (COSTA, 1994, p. 133-134).

²³ Sabe-se que Pílates e Orestes são personagens da tragédia grega do século V antes de Cristo. Estão presentes conjuntamente em *Coéforas*, de Ésquilo, *Electra*, de Sófocles, *Electra*, de Eurípides, *Orestes*, de Eurípides. Nestas quatro obras são apresentados como primos e amigos inseparáveis. Após o assassinato de Agamêmnon por Clitemnestra, *Electra*, filha do casal, entrega seu irmão, Orestes, com apenas dez anos de idade, a um antigo criado de seu pai, para que este o leve para a casa da irmã de Agamêmnon com o objetivo de que sobreviva aos desmandos de Clitemnestra e de seu companheiro, Egisto. Levado à Fócida, Orestes passa onze anos em companhia de Pílates, filho de Estófilo e Anaxíbia, irmã de Agamêmnon. Adulto, Orestes retorna a Argos, juntamente com seu amigo Pílates, a fim de vingar a morte de seu pai, matando Clitemnestra e Egisto. Efetuado o matricídio, Pílates continua ao lado do amigo para ajudá-lo a sobreviver e auxiliá-lo a suportar as consequências de seus atos (PALMA, 2007, p. 119).

foi composto como sujeito de comportamentos questionáveis, porém não há nada de concreto no texto, que desabona a sua moral. Tudo que é descrito para a subjetividade. “[...] movido pela dependência emocional do amigo, desenvolve um aspecto de personalidade ainda não conhecido pelos trágicos gregos, revela-se como ser interesseiro e egoísta, usando o amigo para alcançar sua realização econômica e afetiva” (2007, p. 120). Enquanto que Quintanilha está correlacionado a Píades que: “[...] na mitologia grega, Píades representa o protótipo do amigo fiel” (2007, p. 120). E, ainda:

[...] o narrador refere-se a sua personagem quando morto, se agora Píades é o personagem mudo de Sófocles, antes não o foi. Assim sendo, é difícil determinar as influências exercidas sobre o Píades de Machado de Assis enquanto vivo. [...], Píades atua como amigo fiel a zelar pelas ações de Orestes e, em seguida, a ajudá-lo a encontrar uma saída para a condenação do mesmo, determinada pela consciência cuidadosamente aguçada pelas Fúrias e pelos argivos vingadores. O Píades grego não se atém aos seus problemas. Parece mesmo não existirem. Sua vida registrada nas tragédias gregas limita-se a auxiliar o amigo Orestes em suas desventuras. Talvez aí esteja a relação do Píades machadiano com seu protótipo grego, pois este também não se atém aos seus problemas e vive para servir o amigo (PALMA, 2007, p. 120).

Conforme citação, alguns pontos não se ligam na inter-relação que Machado de Assis faz com o universo grego, tanto no que compete à homoafetividade no que se refere ao comportamento da personagem seduzida, Gonçalves. Assim, o conto promove a conjuntura da dualidade humana do “Ser” *versus* “Parecer” à brasileira tão discutida na obra machadiana.

Há neste conto uma dessimetria entre quem seduz e quem é seduzido. A admiração por parte de Quintanilha por Gonçalves o transforma em uma espécie de escravo da própria fascinação, na qual o caráter de servidão, por parte de Quintanilha, alcança os limites da própria anulação, no qual auto se anula tornando-se um sujeito assujeitado. O pior que Quintanilha não é forçado moralmente a exercer tal servidão, considerando que ele era o herdeiro, ou seja, aquele que possuía o dinheiro. Logo, é possível que o jovem seja movido por alguma patologia que o torna refém da necessidade de manter-se como subalterno de Gonçalves.

Machado de Assis retoma as supracitadas obras trágicas com uma inversão de enfoque. Os amigos, Píades e Orestes, foram focalizados pelos trágicos tendo ao centro a problemática de Orestes. Já no conto machadiano a focalização é direcionada para Píades, como aquele que vive apenas para servir [...] (PALMA, 2007, p. 120).

O conto é narrado em terceira pessoa e seu primeiro enunciado tem a seguinte afirmação: “Quintanilha engendrou Gonçalves” (2007, p. 457). Em qualquer dicionário é claro que os significados advindos deste vocábulo implicam em dizer que Gonçalves só existia por conta de Quintanilha. Há uma oposição acentuada entre ambos. “[...] Quintanilha tinha o rosto redondo, Gonçalves comprido, o primeiro era baixo e moreno, o segundo era alto e claro, e a expressão total divergia inteiramente. Acresce que eram quase da mesma idade” (2008, p. 457). Conforme o narrador, Quintanilha tratava Gonçalves como um filho através de muito “carinho, cautela e pensamentos” (2008, p. 457). A dedicação extrema termina por degradar a funcionalidade de igualdade na relação, pois a renúncia de si mesmo, acometida por Quintanilha, anula a dialética da espontaneidade e gratuidade, apreendendo a velha pedagogia que distingue a personagem dominante e a personagem dominada.

Conforme relatado, no conto, os dois amigos tinham uma história de proximidade anterior. “Tinham morado juntos, estudado juntos, eram bacharéis no mesmo ano” (2008, p. 457). E, ainda, Quintanilha abandonara a advocacia e se tornou político enquanto que Gonçalves permanece no direito. A amizade dos dois homens se estreitam mediante o precedente de que o, agora, político cortara as relações com a família, após receber uma herança de um tio estimado e, por isso, se tornam vítimas de falatórios na cidade. “– Aí está, deixa os parentes para se meter com estranhos; há de ver o fim que leva” (2007, p. 458). Ao saber dos falatórios Gonçalves propõem que devam se separar, no entanto, Quintanilha recusa veemente, afirmando que não escolheria suas amizades por conta de mexericos. Assim, a cada dia se tornam mais unidos.

A vida que viviam os dois, era a mais unida deste mundo. Quintanilha acordava, pensava no outro, almoçava e ia ter com ele. Jantavam juntos, faziam alguma visita, passeavam ou acabavam a noite no teatro. Se Gonçalves tinha algum trabalho que fazer à noite. Quintanilha ia ajudá-lo como obrigação; dava busca aos textos de lei, marcava-os, copiava-os, carregava os livros. Gonçalves esquecia com facilidade, ora um recado, ora uma carta, sapatos, charutos, papéis. Quintanilha supria-lhe à memória. Às vezes, na rua do Ouvidor, vendo passar as moças, Gonçalves lembrava-se de uns autos que deixava no escritório. Quintanilha voava buscá-lo e retornava com eles, tão contente que se podia saber se eram autos, se a sorte grande; procurava-o ansiosamente com os olhos, corria, sorria, morria de fadiga (2007, p. 458-459).

Quintanilha se torna, então, numa espécie agenda (memória) de Gonçalves que tinha todas as vontades realizadas pelo jovem político. “Gonçalves já não tinha liberdade de falar de um livro novo, ou somente caro, que não achasse um exemplar em casa” (2007, p. 459). A obsessão do jovem político chegou ao extremo de mandar fazer um quadro com o retrato dos dois. Ao mostrar a tela a Gonçalves que, por sua vez, não gostou da pintura e reclamou de forma ríspida com Quintanilha que aceitou tudo resignado. “Gonçalves abanou a cabeça, chamou-lhe ignorante e acabou rindo. Quintanilha vexado e aborrecido, olhava para a tela até que sacou um canivete e rasgou-a de alto a baixo” (2007, p. 460). É evidente que a pintura do retrato dos dois juntos conota um signo visual e linguístico que permite múltiplas indagações. Numa perspectiva semiótica, o retrato registra e referenda a união de ambos e pode ser comparado às imagens de casais. No caso do conto: Qual o propósito de Gonçalves ao dizer que não gostou da pintura. Seria apenas vaidade? Pretendia evitar falatórios? Queria evitar um registro da relação homoerótica que mantinha com Quintanilha? Seria uma demonstração de poder e superioridade diante do seu servo? O que é relatado no conto segue a rotina da casualidade. Logo, Quintanilha esquece o infortúnio e continua sua saga de servidão. Em pouco tempo, o jovem político passa a pagar todas as dívidas do advogado.

A união dos dois era tal que uma senhora chamava-lhes os “**casadinhos de fresco**”, e um letrado, Pílates e Orestes. Eles riam, naturalmente, mas o riso de Quintanilha trazia alguma coisa parecida com lágrimas: era, nos olhos, uma ternura úmida. Outra é que o sentimento de Quintanilha tinha uma nota de entusiasmo, que absolutamente faltava ao de Gonçalves; mas, entusiasmo não se inventa. É claro que o segundo era mais capaz de inspirá-lo ao primeiro do que este a ele. Em verdade Quintanilha era muito sensível a qualquer distinção; uma palavra, um olhar, bastava a acender-lhe o cérebro. Uma pancadinha no ombro ou no ventre, com fim de aprová-lo ou só acentuar a intimidade, era para **derretê-lo de prazer**. Contava o gesto ou as circunstâncias dois e três dias (2007, p. 460, grifos nosso e aspas do autor).

Conforme descrição, do fragmento do conto, podemos afirmar que há uma cumplicidade de alma entre os dois. No entanto, o próprio narrador apresenta a dissimetria da abordagem. A senhora mexeriqueira os chamam de casadinhos de fresco enquanto uma pessoa culta os chamam de Pílates e Orestes. Ambos os enfoques apreendem a presunção de uma relação homoafetiva entre os dois. Em todo enunciado citado é descrito que as diferenças completam-os mediante uma harmoniosa afinidade em que Quintanilha

adivinhou as necessidades do outro. A descrição simples de duas almas gêmeas, ou seja, seres que complementam.

A amizade entre ambos se torna, ainda, mais efusiva no dia em que Quintanilha resolve nomear Gonçalves seu testamenteiro e herdeiro universal. É nesse momento da narrativa que surge uma parente, (prima) do protagonista, que se chamava Camila. Tal como ocorre com Estevão de “A mulher de preto” e Oliveira de “Almas agradecidas”, logo que o jovem político começa a conviver com Camila passa a sentir-se atraído pela jovem.

Quintanilha descobriu um dia de manhã que sonhara com ela a noite toda, e à noite que pensara nela todo o dia, e concluiu da descoberta que a amava e era amado. Tão tonto ficou que esteve prestes a imprimi-los nas folhas públicas (2007, p. 462-463).

Ao contar o fato a Gonçalves, Quintanilha percebe que o amigo age de forma estranha, ou seja, de maneira vitimada. O jovem político, senhor dos pensamentos do amigo, logo conclui que ele também estava apaixonado por Camila. Então, Quintanilha, de modo intempestivo, faz outro testamento, no qual deixa tudo à prima com a condição de que se casasse com Gonçalves. Sua resignação era tanta que ele foi testemunha do noivo e padrinho dos dois primeiros filhos do casal. O desfecho do conto faz parte de mais um dos enigmas machadiano, pois Quintanilha morre vítima de uma bala perdida quando levava doces para os afilhados. Esse desfecho suscita inúmeras hipóteses acerca da relação homoerótica e os reais sentidos de afetos e intenções de Gonçalves.

As tintas machadianas demonstram através de contos como “Píldes e Orestes” que os trânsitos entre os sentimentos eróticos são expostos para discutir a difícil simetria entre as relações de amor-próprio (*eu*) e o amor ao outro (*ele*). Nesse caso o amor homoafetivo é ativado enquanto anseios, carências, anulamento do amor próprio para ficar totalmente a serviço do ser amado. O amor homoerótico é efetivado pela troca, na qual é sobreposta a grave diminuição do *eu* que torna a satisfação, por momentos, possível mediante uma simples exacerbação sensual ou da afloração de motivos perturbadores que traduz a dupla dimensão da fatal dualidade na condição humana.

6 CAPÍTULO: V

OS INTERSTÍCIOS ERÓTICOS E AS MALHAS DA SEDUÇÃO NO ROMANCE MACHADIANO

A impotência sentimental do sarcasta, por uma fatalidade da compensação afetiva, produz uma violenta paixão de análise. Quando o monstro cerebral descobre o “mundo da lua” que há na própria cabeça, se estabelece por lá e não quer outra vida. A sua paixão tem a monotonia, mas também a sedução acre de um vício, pois o espírito então se masturba com uma espécie de volúpia incestuosa (MEYER, 2008, p. 19).

É certo que o discurso da dissimulação se apresenta com certa recorrência na prosa machadiana. Do mesmo modo, no que concorre tratar do tema proposto, podemos afirmar que, nos romances, o autor também faz do erotismo e do jogo sedução percursos nos quais seus personagens agem através de simulacros dos afetos. A questão erótica na ficção machadiana encontra-se envolta nos desejos que apreendem um mundo em que perscruta, com certa veemência, a necessidade condicional das paixões. O erotismo, a sedução ou as relações de sedução nos romances de Machado de Assis, quase sempre, funcionam, de forma mais acentuada que nos contos, como bases sociológicas, ideológicas e políticas. O jogo da sedução é laborado como um desafio dual e antagônico, no qual há uma aposta máxima, disfarçada pela estratégia dos jogos amorosos que apresentam, nos romances do autor, a dualidade de expectativas distintas: a sedução mínima, quase nula, e a sedução limite/máxima das tensões eróticas.

Assim, no quinto e último capítulo, faremos uma revisão da temática proposta em toda a composição romanesca machadiana desde **Ressurreição** a **Memorial de Aires**. No primeiro subcapítulo, “De Ressurreição a Esaú e Jacó: A presença e ausência do erotismo”, classificamos, nos oito primeiros romances do autor, trechos que indicam a ocorrência da presença ou ausência, em menor ou maior grau, dos índices de erotismo no discurso romanesco do autor. No entanto, ao tratar do último romance machadiano, a análise estender-se-á em um subcapítulo, nos quais discutimos o assunto proposto, dividido em três partes de subtemas, pois consideramos que **Memorial de Aires** é um dos romances

mais intrigantes, no que se refere à questão erótica. Assim, no terceiro subcapítulo, “Aires: um narrador narcisista desdobrado no drama pungente das emoções”, nossa leitura visa ressaltar que Machado de Assis promove um desvio textual, ao escrever um romance contextualizado, mediante o registro de fatos eleitos pelo viés de um diário memorialístico.

Na primeira parte, “A instância onírica que alcança a fusão do erotismo, dos sonhos e dos devaneios, nos quais o Conselheiro Aires, ao sonhar, apreende tudo que desistira de conquistar na perspectiva do real. Isto se torna mais subjetivo à medida que há uma fusão do sonho e devaneio com a voz real do vendedor de vassouras e espanadores e a relação que ele faz dessa voz através das reminiscências da memória.

Na segunda parte, “Aires: a vocação e a manifestação do oculto e recalçado”, analisamos, no romance em interpretação, o erotismo policiado que evolui, gradativamente, à uma sensualidade que é em Machado de Assis, antes de tudo e apesar de tudo, a configuração do disfarce. O desejo imaginativo parece insaciável e predomina na circunstância das ideias. É nesta hipótese que a fruição erótica é posta a descoberta na essência da nudez tanto física quanto psicológica sob uma projeção enunciativa enganosa.

No terceira parte, “Aires e Fidélia: as pulsões e os domínios de *Eros* e *Thanatos*”, analisamos a evidente perspectiva de fruição erótica a respeito das paixões inerentes às duas vertentes das pulsões: vida e morte. Assim, faremos a inter-relação entre as personagens do romance coligadas às categorias de *Eros* (pulsões de vida) em constante embate a *Thanatos* (pulsões da morte).

6.1 De Ressurreição a Iaiá Garcia: o erotismo nos limites da fase experimental

José Aderaldo Castello (1969) ressalta que: “Dos quatro primeiros romances de Machado de Assis, podemos dizer que o primeiro está para o segundo assim como o terceiro está para o quarto” (1969, p. 167). O crítico lembra que nos dois primeiros romances do autor ainda há muitos recursos estruturais do conto, isto claro, de forma ampliada para melhor adequar-se ao romance. Porém é nos dois últimos romances da primeira fase que o gênero romance apresenta-se melhor lapidado, mesmo dentro dos limites de uma fase experimental do autor. É possível vislumbrar nos primeiros romances machadianos componentes renovadores e inovadores no gênero. Nas páginas dos primeiros

romances já é revelada, na tinta do autor, o gosto pela análise por meio de reflexões aprofundadas acerca da condição comunicativa do homem.

Assim, no que se refere ao tema proposto, no primeiro romance, **Ressurreição** [1872], Machado de Assis inaugura sua fase romanesca apresentando uma história que se estabelece mediante uma proposta dual que envolve o próprio título. O termo ressurreição implica a reversibilidade da (vida e morte) correlacionado à dualidade ao nome do protagonista do romance “Félix” que implica a antítese entre ser feliz e infeliz. É no seu primeiro romance que o autor inaugura, de forma ainda muito tímida, a novidade que decorre de um jogo de interesses passionais como drama das ações. O conflito que envolve as personagens Félix e Lívia é desenvolvido sob a conjuntura do ceticismo, antíteses por antíteses, considerando as outras personagens envolvidas nos encontros e desencontros amorosos. O personagem Félix não tem um caráter definido, principalmente, no contexto amoroso. O próprio narrador acentua que a personalidade do jovem encontra-se valorada como alguém que aparenta ser desprovida de sentimentos básicos. “[...] sem chamas e nem lágrimas” (ASSIS, 1997, p. 7). O enunciado, citado, é condizente, com a leitura que fazemos do romance, no que se refere à temática das paixões. Considerando que Lívia, a personagem feminina de maior expressão no romance, diante das contradições de seu amado (Félix), decide não casar-se, mesmo sabendo que o amava. A decisão sensata e realista pressupõe que no romance as personagens sufocam as paixões em nome da manutenção de uma zona de conforto.

Conforme nosso entendimento, o primeiro romance do autor não promove, na perspectiva que abordamos, um jogo de sedução em que os desejos sexuais e amorosos fossem conduzidos a momentos latentes. As ações são marcadas pela ponderação que busca limitar, no romance, os arroubos romantizados de erotismo, sedução e paixão. “Sobre os caracteres esboçados e o comportamento do indivíduo, particularmente do protagonista principal, no plano da vida afetiva, recai inapelavelmente uma sentença moral” (CASTELLO, 1979, p. 168-169). Machado de Assis mantém o recalque e acuidade em relação às questões amorosas. O conflito amoroso que envolve Félix e Lívia, no que compete a sexualidade, pode ser analisado mediante aquilo que Foucault classificaria como instâncias interditas: Félix e Lívia estão atrelados à concepção negativa acerca do casamento, do sexo e do poder. Os envolvidos renunciam aos deleites amorosos e sociais na ânsia de evitar piores dissabores. Ambos posicionam sob o ciclo da interdição, no qual o objetivo maior é renunciar a si mesmo e assim suprimir o sexo e os desejos como

autodefesa. Mediante intenções antagônicas e a lógica da censura, o romance, evoca três perspectivas foucaultiana: “afirmar que não é permitido, impedir que se diga, negar que exista” (FOUCAULT, 1997, p. 81-82). O pensamento de Foucault vai ao encontro daquilo que ressalta Meyer quando afirma que Machado de Assis, nos seus primeiros romances, ainda comporta-se como se fosse uma “virgem estéril” (MEYER, 2008, p. 35), o termo destacado expressa a lógica realista de Félix e Lúvia que sobrepõe à perspectiva romantizada, pois ao conter suas paixões e desejos terminam por refrear os arquétipos da literatura romântica e acenar para uma proposta de cunho realista.

O segundo romance machadiano, **A mão e a Luva** [1874], apresenta um jogo amoroso, menos tímido que o primeiro, acerca do erotismo, desejos, amores e sexo. Neste romance, o jogo amoroso envolve uma jovem chamada Guiomar disputada, como uma moça casadoira ideal, por três pretendentes: Luis Alves, Jorge e Estevão. No embate, para se obter a mão de Guiomar em casamento, quem vence o jogo é Luis Alves. O que chama a atenção, neste romance, é o fato de Machado de Assis já apresentar a personagem Guiomar como uma serpente sedutora, o que seria uma prévia ou predição de futuras personagens femininas como: Vigília, Sofia e Capitu.

Na verdade, a personagem de Luis Alves, no que se refere ao casamento, acaba sendo a pretendida e escolhida por Guiomar por conta de algumas características. “No jogo amoroso para se obter a mão de Guiomar, Luis Alves vence, porque se vale do cálculo da razão. Estevão perde, porque atua subjugado pelo coração, assumindo o comportamento arquétipo do namorado romântico” (SOUZA, 2006, p. 81). Não se pode negar que sendo um romance experimental, nos limites da sua formação, o autor apresenta algumas prévias, na construção de personagens femininas, que traz, nas entranhas, o veneno da sedução. No capítulo 4, intitulado em latim “*Latet anguis*”, que traduzido, quer dizer: “Serpente escondida”, o narrador sublinha uma perspectiva que será recorrente nos romances seguintes do autor. Queria o narrador, neste capítulo, insinuar que Guiomar trazia em si uma serpente escondida? No desfecho do romance através do diálogo entre Luis Alves e Guiomar, um mês depois de casados, pode-se conferir que a assertiva seria possível, considerando que a viúva confessa que escolheu casar-se com Luis Alves porque percebeu nele ambição, poder e prestígio social. Uma concepção semiótica confere ao título do romance, **A mão e a luva**, a chave para a compreensão da conjuntura realista.

A dimensão estratégica da relação convencional do casal é sugestiva e metafórica. Esse aspecto é confirmado pela atitude de Guiomar, ao pedir um tempo ao pretendente

Jorge para responder sobre o seu pedido de casamento, e, ao mesmo tempo, mandar um bilhete a Luis Alves ordenando que pedisse sua mão em casamento, naquela noite. Esses atenuantes demonstram o grau de manipulação da personagem e, ainda, cresce o agravante de que a jovem deixa um pedido de casamento rejeitado, em suspense, tendo consciência que desejava ser pedida em casamento por outro.

O jogo de sedução, neste romance, é apresentado por Machado de Assis, ainda, de forma muito introvertida no que se refere à erotização, porém é um tanto quanto corrosivo quando coligado ao jogo do poder envolto em interesses sociais. O diálogo de ambos, Guiomar e Luis Alves, autentica o pensamento de Foucault acerca da correlação que faz a respeito do sexo e do poder.

- Vi que você era homem resoluto. Disse a moça a Luis Alves, que, assentado, a escutava.
- Resoluto e ambicioso, ampliou Luis Alves sorrindo; você deve ter percebido que sou uma e outra coisa.
- A ambição não é defeito.
- Pelo contrário, é virtude; eu sinto que a tenho, e que hei de fazê-la vingar. Não me fio só na mocidade e na força moral; fio-me também em você, que há de ser para mim uma força nova.
- Oh! Sim! exclamou Guiomar.
- E com um modo gracioso continuou:
- Mas que me dá você em paga? Um lugar na câmara? Uma pasta de ministro?
- O lustre do meu nome, respondeu ele.
- Guiomar, que estava de pé defronte dele, com as mãos presas nas suas, deixou-se cair lentamente sobre os joelhos do marido, e as duas ambições trocaram o ósculo fraternal. Ajustavam-se ambas, como se aquela luva tivesse sido feita para aquela mão (ASSIS, 2008, p. 131-132).

A sensualização do diálogo, em ambos, apreende a concretização dos sentidos que somam o corpo e a alma individualizando-os pela expressão de desejos que vão além da sexualidade. Conforme Foucault, o jogo de interesses é a descoberta de um aspecto secreto dos desejos. A relação matrimonial de Luis Alves e Guiomar é instaurada mediante novas formas de amor que não apreendem a conjuntura romantizada. O sexo não é uma fatalidade e, sim, uma possibilidade de usar os sentidos, o corpo como ferramenta útil para ascender-se socialmente. O recorte realista é inserido mediante a ideia de racionalidade que serve como a equação exata daquilo que Foucault chamaria: “[...] signo de uma lógica da concupiscência” (1988, p. 76).

No terceiro romance, **Helena** [1876], é apresentado através da personagem principal que nomeia o romance, três desníveis temáticos: o social, o moral e o afetivo. “Novamente

o autor se faz moralista, mas já amplia bastante seus horizontes, indo além das fronteiras limitadas por aplicações de máximas exemplares” (CASTELLO, 1969, p. 168). Conforme o crítico, cada personagem, no compete à questão existencialista, já apresenta certa densidade. A valoração da família é confrontada, mas o desfecho do romance reafirma a preservação de valores patriarcais. A dissolução que colocava em risco a base moral e afetiva é recuperada pelo autor mediante uma solução drástica, mas necessária, a morte da protagonista.

O drama amoroso advém da complexa paixão entre Helena e Dr. Estácio e um jogo de interesse que envolve outras personagens como: Camargo, pai de Eugênia, a própria Eugênia, uma jovem prometida a Estácio desde a infância. Ressaltamos, inicialmente, que Eugênia é vista e avaliada pelo narrador como, “A desfrutável”, mesmo assim, no desfecho do romance, se não fosse sua morte, tudo indica que ela casaria com Estácio. Também acresce como personagens envolvidos na trama o pai de Helena, conhecido pelo nome de Salvador.

O jogo erótico, os desejos e a sedução, neste romance, ainda estão ajustados sob o prisma da ponderação. De forma sutil os dilemas amorosos surgem em meio a sentimentos clandestinos. Há no romance um misto de culpa, pecado e interesses vários. A faceta do amor surge complexa, mas o autor inaugura com certa hesitação pequenas frestas que promovem sutis arroubos eróticos. Assim, no que compete descrever uma cena de teor sensual, destacamos do texto, um ensejo sedutor da jovem Eugênia com objetivo de seduzir Estácio. A jovem, sob o pretexto de mostrar uma flor no jardim, consegue afastar o jovem da presença de outras pessoas da casa, onde insinua-se para o rapaz que parecia um tanto alheio aos seus interesses sedutores.

A flor existia; Eugênia colheu e deu a Estácio.

– Não vá perdê-la; há de entregar a Helena da minha parte. Diga-lhe que estou com muitas saudades.

Estácio colocou a flor na botoeira.

– Vai cair! disse Eugênia. Quer que pregue um alfinete?

Estácio não teve tempo de responder, porque a filha de Camargo tirando um alfinete do cinto, prendeu o pé da flor, gastando muito mais tempo do que exigia a operação. A moça não era míope; todavia aproximou-se de tal modo a cabeça ao peito do mancebo, que este teve ímpeto de lhe beijar os cabelos, e seria a primeira vez que seus lábios lhe tocassem (ASSIS, 2001, p. 22-23).

Observe que a citação é uma das passagens de maior teor erótico em todo o romance, o que demonstra que Machado de Assis ainda mantém contenção acerca dos deleites eróticos gratuitos. Em outro momento, há também no romance, de maneira sutil, o olhar sensual e seduzido de Estevão que admirava Helena quando encontrava-se montada no cavalo. Estevão acreditava que Helena era sua irmã, o que implicava naquele olhar desejoso uma problemática, que caracterizaria um olhar incestuoso.

Helena cavalgava perfeitamente, de quando em quando a égua, instigada por ela, adiantava-se alguns passos ao cavalo; Estácio repreendia a irmã a seu pesar, porque ao mesmo tempo que temia alguma imprudência, gostava de lhe ver o airoso do busto e a firme serenidade com que ela conduzia o animal (ASSIS, 2010, p. 28).

Em outro momento do romance, há uma insinuação erótica involuntária ocorrida quando Helena resolve presentear Estevão com um desenho que fizera. No desenho havia a figura de ambos montados a cavalo. O rapaz olha o desenho e tem uma atitude involuntária, mas que demonstra o nível de suas segundas intenções, nesse caso, eróticas. “Estácio contemplou ainda instantes o desenho; depois levou-o aos lábios. O beijo acertou de cair na cabeça da cavaleira. Foi o original que corou” (ASSIS, 2001, p. 50). Assim, uma vez por outra, involuntariamente, há situações ocasionais que promovem ímpetos de proximidades entre ambos. Num outro momento, da narrativa, período que D. Úrsula fica doente, a jovem Helena encarrega-se de todos os cuidados para com a tia. Assim, quando restabelecida e, em gratidão, fez com isso resultasse em um oportuno e afetivo abraço entre as duas. Naquele momento, Estácio entra no quarto e sua tia Úrsula exige que ele também dê um abraço de gratidão em Helena, no entanto, pressupomos que conhecendo seus limites a jovem recua e permite, apenas, um aperto de mão.

– Estácio, disse esta, agradece a tua irmã, como eu fiz.

Estácio inclinou-se para Helena, a fim de lhe pousar na fronte o casto ósculo do irmão. Não conseguiu, porque Helena, desviando o busto, estendeu-lhe sorrindo a mão esquerda e disse:

– Não foi serviço que merecesse tanta paga; basta um aperto de mão e o afeto de todos.

Estácio apertou-lhe a mão e sentiu-lha trêmula. Aquele movimento de castidade não lhe pareceu exagerado nem descabido; achou-a assim, mais bela (ASSIS, 2001, p. 43).

No mesmo tom casual, muito próxima ao trecho citado, outras situações de profusões desejosas são inseridas no romance, a exemplo, no capítulo XV, através da cena em que Helena lê uma carta de Estácio diante de Luis Mendonça, que era até então, candidato a casar-se com a jovem. No momento em que observa Helena, Luis Mendonça é descrito pelo narrador, como uma personagem que se encontrava paralisada e embebida pela beleza sensual e melancólica da jovem.

Goethe escreveu um dia que a linha vertical é a linha da inteligência humana. Pode dizer-se, do mesmo modo, que a linha curva é a lei da graça feminina. Mendonça o sentiu, contemplando o busto de Helena e a casta ondulação da espádua do seio, cobertos pela cassa fina do vestido. Mendonça via-lhe o perfil correto e pensativo, a curva mole do braço, e a ponta indiscreta e curiosa do sapatinho raso que ela trazia. A atitude convinha a beleza melancólica de Helena. O rapaz olhava para ela sem movimento nem voz (ASSIS, 2001, p. 67- 68).

Apesar de a doença de Helena, no último capítulo do romance, há uma cena de sensualidade nostálgica que inaugura a primeira revelação explícita do forte sentimento de paixão entre Helena e Estácio que envolvia corpo e alma por meio de um diálogo visual em conjunto a todos os sentidos.

A princípio foi esse olhar um simples encontro; mas dentro de alguns instantes era alguma coisa mais. Era a primeira revelação tácita, mas consciente, do sentimento que os ligava. Nenhum deles procurava este contato de suas almas, mas nenhum fugiu. O que eles disseram um ao outro, com o simples olhos, não se escreve no papel, não se pode repetir ao ouvido; confissão misteriosa e secreta, feita de um a outro coração, que só ao Céu cabia ouvir, porque não eram vozes da Terra nem para a Terra as dizia eles. As mãos, de impulso próprio, uniram-se como os olhares; nenhuma vergonha, nenhum receio, nenhuma consideração deteve essa fusão de duas criaturas nascidas para formar uma existência única (ASSIS, 2001, p. 120).

Neste trecho, ocorre a efetivação de um sentimento real e verdadeiro, a união de dois seres que se desejam em detrimento de tudo e de todos. O texto, citado, concorre com o pensamento Kantiano acerca da fusão dos sentidos: “Coisas no espaço e no tempo só nos são dadas, porém, na medida em que são percepções (representações acompanhadas de sensação), por conseguinte graças à representação empírica” (KANT, 2001, p. 172). Nesta situação, Estácio e Helena, conseqüentemente, foram afetados exteriormente e interiormente pelos entraves dos desejos. O fenômeno que envolve os sentidos num todo,

nos leva a considerar que ambos não planejaram aquela sintonia reveladora; aconteceu por conta da força dos desejos como fenômeno da paixão que os envolvia e que os afetou de maneira involuntária e, conseqüentemente, foi inevitável o flagrante enlace amoroso. “[...] somos afetados por nós mesmos, isto é, que no tocante à intuição interna conhecemos o nosso próprio sujeito apenas como fenômeno e não tal como é em si” (KANT, 2001, p. 183). Depois disso, do diálogo nostálgico, Helena teve momentos de delírio e outros de razão até sucumbir à morte.

Em meio a um desfecho de transcendência dos sentidos passionais, Machado de Assis prescreve uma ação que reflete à razão kantiana, considerando que, enquanto todos estão consternados com a morte de Helena, há um prazer mórbido que advém de Camargo, sem interditos acerca de suas pretensões financeiras, pois a personagem é flagrada pelo narrador, quando promove a vazão dos sentidos, ao ser tomado de uma latente alegria e prazer que o leva a beijar a filha três vezes. O desfecho do romance insinua as perspectivas humanas racionalmente realistas em detrimento do desfecho romântico.

O romance **Iaiá Garcia** [1878], apresenta os encontros e desencontros, natural em uma história composta por um período que os autores encontravam-se sujeitos à influencia da escola romântica. Assim, acerca da questão amorosa há um jogo de sedução que nos parece coerente ao que estamos discutindo sobre a condição de sedutor e seduzido e a inversão deste jogo. A jovem Iaiá Garcia, filha de Luiz Garcia, viúvo que casara com Estela sob as armações e aprovação da filha Lina Garcia. Estela por sua vez, no passado, foi noiva de Jorge que no desfecho do romance casa-se com Iaiá Garcia. Jorge retorna depois de anos morando fora do país, e reata antigas relações de amizade com as personagens já nomeadas. Ocorre que Iaiá Garcia, ao encontrar e ler uma carta antiga de Jorge, descobre que o homem solteiro e maduro amava ou ainda ama Estela. Então, a jovem temendo pela possibilidade de seu pai ser abandonado por Estela. Resolve, por impulso, seduzir o homem experiente em nome da preservação da moral do pai. Mesmo inexperiente, acerca das táticas da sedução, a jovem marca encontros com Jorge e passa a seduzi-lo. No entanto, enquanto executava seu plano Iaiá Garcia se apaixona pelo rapaz. E, assim protagonizam cenas de amor, sedução e ciúmes.

O que chama a atenção, neste romance, é o fato da jovem, temendo que suas investidas de sedução por Jorge fossem fracassadas, sem nenhuma perspectiva romântica e sim realista, não dispensa, a possibilidade de contrair núpcias com Procópio Dias, um sujeito esquisito, que deixava evidente a pretensão de casar-se com a jovem. Lina Garcia,

por sua vez, mesmo envolvida por Jorge, deixou em aberto uma possibilidade quando não desmerece as investidas e os galanteios do pretendente, caso seu romance malograsse ao fracasso.

No romance, a transição da adolescente à mulher ocorre no exato momento que Iaiá descobre a história amorosa do passado entre Estela e Jorge, então, a jovem não consegue mais ter paz. Conforme o narrador, naquele momento, Lina Garcia começa a se tornar adulta.

Seu pensamento cristalino e virginal, nunca embaciado pela experiência, ignorava até as primeiras cismas de donzela. Não tinha idéia do mal; não conhecia as vicissitudes do coração [...] viu subitamente rasgar-se-lhe uma porta, e esses dez minutos foram a sua puberdade moral. A criança acabara, principiava a mulher (ASSIS, 2010, p. 114).

Conforme a perspectiva do narrador, Lina Garcia é praticamente empurrada ao amadurecimento e se torna adulta mediante uma necessidade urgente. É o mesmo que sofrer a expulsão precoce do paraíso. A jovem, então, desenvolve a consciência adulta e, por conseguinte, cresce em atenção, discernimento cujas artimanhas são a floradas. É através da descoberta de uma situação de desequilíbrio que a jovem Iaiá Garcia cria uma nova realidade que não é simplesmente um capricho, porém, uma necessidade de empreender um jogo de sedução para salvaguardar a integridade moral do pai. Há que considerar que a jovem gostava do jogo, uma vez que usou de suas artimanhas para ludibriar Estela a casar-se com seu pai. Havia por parte da jovem uma paixão pela figura paternal a ponto de beijar o retrato do pai com delírio. Então, a ideia de ver o seu pai sendo ultrajado pelos possíveis amantes a levou a tomar uma resolução intempestiva.

O que se passou naquele cérebro ainda verde, mas já robusto, foi uma resolução sem plano. Deslindar o vínculo espúrio era o essencial e urgente, não cogitou no modo. Sua inocência, assim como lhe dissimulava toda extensão possível, assim também lhe encobria as asperezas e os óbices da execução (ASSIS, 2010, p. 116).

A frieza do ímpeto de sedução, da jovem Iaiá Garcia, pode ser resquícios de uma convivência, puramente, estável dos seus compartimentos. É só observarmos que a jovem tinha, como modelo racional, o pai e a madrasta que deixaram claro que não se casaram por arroubos passionais. Iaiá Garcia, com a desculpa de visitar uma senhora doente, termina por ter encontros aparentemente ocasionais com Jorge. O jogo de sedução inicia sob duas

condições: literalmente e real. Durante os encontros, os dois jogam xadrez e, no decorrer das partidas conciliam diálogos de cunho amoroso que vão unindo-os a cada dia. Logo Jorge e Iaiá estão completamente seduzidos um pelo outro. Até que num certo momento não resistem e se entregam à paixão. O romance apresenta uma única cena de extravasamento de paixão que demonstra um Machado de Assis provido de um discurso erótico que se manifesta na perspectiva do mais profundo do ser.

Nesses momentos, há uma profundidade de sentimentos amorosos subjugados sob a emergência da paixão entre os namorados que, desarmados do jogo voluntário, se tornam cúmplices do mesmo encantamento, derivados da projeção sedutora, porém, arbitrária, inapreensível e oposta aos jogos de sedução pretendidos por Lina Garcia.

Jorge recebeu-as em suas mãos; e a linguagem que a alma não quis confiar do lábio do homem, eles a disseram com os olhos, durante alguns minutos largos, Jorge perguntou finalmente: – É certo? Ama-me? – Iaiá cingiu-lhe o pescoço com os braços, e inclinou a cabeça com um gesto de submissão, Jorge inclinou-se também, e nos cabelos, – nos fios de cabelo, que lhes pendiam na testa, pousou o mais puro e fugitivo dos beijos. Ao contato daquele lábio, Iaiá enrubescou e estremeceu toda: mas não fugiu, não retirou os braços; deixou-se ficar subjugada e feliz (ASSIS, 2010, p. 173).

É certo que Iaiá não conhecia as manhas da sedução. Logo, ao seduzir ela termina por ser seduzida também. Há uma pureza de sentimentos quando a jovem se deixa evadir pelos sentimentos de forma natural. Nesta cena de amor, desejos, paixão, sedução e entrega analisamos que todo o plano de sedução é absorvido pela cumplicidade amorosa de Jorge e Iaiá. Os signos da sedução racional perdem o sentido, pois ambos são desejosos e desejados e estão ausentes de si mesmo. Não há mais regras, portanto, predomina a ausência do jogo. O que ocorre é que depois da cena amorosa ocorre a reabsorção do real no qual a jovem, passionalmente envolvida, passa a ter ciúmes do passado de Jorge e, por conseguinte, se torna vulnerável e insegura. Há que considerar que Lina Garcia ao casar-se com Jorge pode, numa perspectiva que Freud apresentaria pouco tempo depois, estar substituindo a figura do pai, uma vez que Jorge era bem mais velho que ela.

Assim, o quarto romance machadiano apresenta uma visão exteriorizada do comportamento e condição humana. É um romance sintetizado e equilibrado mediante temas que apreendem recursos e composições que arrematam tanto em Estela e Luiz Garcia quanto em Lina Garcia e Jorge, experiências passionais criticamente conscientes. “A sua forma e maneira de ser definitiva, encontram-se aí, elementos latentes ou

claramente disseminados” (CASTELLO, 1969, p. 169). Segundo o crítico, a síntese final está ajustada numa visão igualitária dos contrários que supera a vulgaridade humana.

6.2 Memórias Póstumas de Brás Cubas a Esaú e Jacó: fusão, síntese e reflexão

A maioria da crítica concorda que é a partir do quinto romance, **Memórias Póstumas de Brás Cubas** [1881], que Machado de Assis efetiva a perfeita relação de contiguidade entre reflexão e análise da complexidade existencial fundamental monopolizada pelo ser humano. “Resulta de tudo isso o desejo de apreender o todo da condição humana” (CASTELLO, 1969, p. 170). O procedimento crítico do autor demonstra claramente que ele se posiciona contrário aos princípios estruturais exclusivistas e limitadores que conduziam o gênero romance na época. Machado de Assis se mostra mais eclético, burla as normas e se legitima pela inconfundível originalidade.

No que compete a nossa proposta, distinguimos índices de erotismo em **Memórias Póstumas de Brás Cubas**²⁴ [1881], em que duas personagens evidenciadas como propícias à sensualidade e deleites sexuais, “Marcela” e “Sofia”. A princípio, antes da fase das personagens citadas, há a descrição de uma cena, narrada pelo próprio Brás Cubas, quando adulto e já falecido, que presenciou o momento de sedução entre Dr. Vilaça e Dona Eusébia. A cena vista, pelo Brás Cubas, menino, inaugura um dos momentos marcantes de intenso erotismo. No entanto, ressaltamos que a promoção de desfrute sexual, ou seja, de sexo gratuito no romance machadiano é evidenciada muito raramente. O caso de adutério apresenta um momento de conquista sexual por Dr. Vilaça e Dona Eusébia atrás de uma planta robusta:

– Deixe-me!
 – disse ela. – Ninguém nos vê. Morrer, meu anjo?
 Que ideias são essas! Você sabe que eu morrerei também...
 Que digo? Morro todos os dias, de paixão, de saudades...
 Dona Eusébia levou o lenço aos olhos. O glosador vasculhava na memória algum pedaço literário e achou este, que mais tarde verifiquei ser uma das óperas do Judeu:
 – Não chores, meu bem; não queiras que o dia amanheça com duas auroras. Disse isso; puxou-a para si; ela resistiu um pouco, mas deixou-se

²⁴ Todas as citações deste romance serão retiradas de MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Memórias Póstumas de Brás Cubas** (1881). São Paulo: Abril, 2010, acrescidas do ano e da página.

ir; uniram os rostos, e eu ouvi estalar, muito ao de leve, um beijo, o mais medroso dos beijos (2010, p. 55-56).

O trecho, citado, ratifica um momento de sedução com propósitos de conquista sexual. A atração que, por sua vez, teve seus momentos de êxtase, na qual o sedutor lança mão de seu poder de sedução entre o patrão e a agregada. Assim, o sedutor consegue convencer a rendição do aspirado objeto de desejos. Esse tipo de domínio é evidenciado nas ponderações de Foucault ao relacionar sexo com o poder:

Que caminhos lhe permitem atingir as formas raras ou quase imperceptíveis do desejo, de que maneira o poder penetra e controla o prazer cotidiano – tudo isso com efeitos que podem ser de recusa, bloqueio, desqualificação, mas também de incitação, de intensificação, em suma, as técnicas polimorfos do poder (FOUCAULT, 1998. p. 16-17).

Ainda, neste no romance, quando Brás Cubas já é um adolescente, apaixona-se por uma cortesã espanhola. Daí os relatos do primeiro beijo do jovem na descoberta da sexualidade, logo que conhece Marcela. O próprio Brás Cubas enfatiza: “A verdade é que Marcela não conhecia a inocência rústica, e mal chegava a entender a moral do código” (2010, p. 60). O envolvimento amoroso de Brás Cubas com a cortesã representa a dimensão do sexo distinguida por ele mesmo. “Teve duas fases a nossa paixão, ou a ligação, ou qualquer outro nome, que eu de nomes não curo” (2010, p. 62). A personagem que narra, dividia seu objeto de luxúria com tal Xavier e, assim ele compara o duplo envolvimento à divisão do poder em Roma durante o período dos Césares. “O poder, que assim, toma a seu cargo a sexualidade assume como um dever de roçar os corpos; acaricia-os com os olhos, intensifica regiões; superfícies; dramatiza momentos conturbados” (FOUCAULT, 1998. p. 45). E, ainda, podemos acrescentar que a personagem de Brás Cubas gastava muito dinheiro em nome dessa paixão. Vejamos: “[...] Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos” (2010, p. 67). Os recursos para paga pela desforra dos favores sexuais feminis eram retirados da velha herança de Damião.

Baseado nas confabulações de Cubas, podemos apreender que a personagem, numa configuração nada prática, autodenomina como um jovem estúpido, que em nome dos prazeres eróticos, é hábil em aprontar insanidades românticas em contiguidade aos altos custos pecuniários para ter o seu objeto de paixão. Entretanto, sabendo da condição de Marcela, a personagem acreditava que a dama o amava, a ponto de, em certa viagem de

navio para Lisboa, num momento de insanidade, intentar um mergulho no mar para morrer gritando o nome da dama das suas luxúrias. Mas como sua loucura passional estava longe de representar o jovem Werther, logo pensa em seu futuro e simplesmente dá adeus aos dias de delírio.

Também, em **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, há uma segunda personagem feminina que nos parece relevante ao recorte erótico que discutimos. A representação da personagem Virgília, no romance, é uma repetição machadiana da conturbada e ambígua figura feminina. Virgília personifica outras personagens de vários romances e contos do autor. Há um jogo de oposição entre a lealdade e a constância, cujas atitudes contrárias comprovam a reprodução do triângulo amoroso que insurge da ficção machadiana. Quase sempre, as emoções e os encontros amorosos em Machado de Assis encontram-se ajustados pela busca do reconhecimento social que monopoliza tanto personagens masculinas quanto femininas que se deixam associar por pretensões financeiras, consórcios (casamentos), fortuna.

O relacionamento de Virgília e Brás Cubas coexiste a efeito do sensualismo em prejuízo da paixão. Adquirida experiência com os anos de casada, a senhora ocupa o lugar de amante de Brás Cubas, mesmo com todos os atenuantes para eclodir um escândalo, embora tratasse de uma traição (adultério), o caso amoroso resume-se numa casinha alugada onde os amantes vivem encontros amorosos tranquilos, pois contavam com a convivência de D. Plácida, uma antiga criada de Virgília. É recorrente no romance, o precedente amoral, considerando que para os amantes o reconhecimento social e a zona de conforto que vivia sobrepunham os sentimentos amorosos.

No romance **Quincas Borba** [1891], no que tange à sensualidade, apontamos a descrição da personagem Sofia, com comparações sofisticadas, inesperadas e de aguda análise psicológica. Nos capítulos 24 e 25, podemos observar uma hipérbole descritiva, sob a visão do narrador, pela forma em que a senhora Palha é apresentada: “Sofia tinha nesse dia os mais belos **olhos** do mundo. Parece que ela os comprara em alguma fábrica misteriosa, pensou Rubião, descendo o morro; nunca os vi como hoje” (1993, p. 35, grifo nosso). O sentimento amoroso, sensual e desejoso no romance em leitura, é recorrente, porém em instâncias contrárias, pois Rubião é a caracterização do viés romântico enquanto que Sofia é representação irônica do realista levado as últimas consequências. No capítulo 61, numa determinada conversa quando a dama propõe ao filósofo Rubião que devam ir para dentro.

Tinha razão deviam separar-se; só lhe pedia uma coisa, duas coisas; a primeira que não esquecesse aqueles dez minutos sublimes; a segunda é que, todas as noites, às dez horas, **fitasse o Cruzeiro, ele o fitaria também, e os pensamentos de ambos iriam achar-se ali juntos, íntimos entre Deus e os homens** (1993, p. 50, grifo nosso).

Observamos que a perspectiva de paixão de Rubião não apreende os arroubos eróticos. No entanto, sob a conjuntura realista, em outro momento, no capítulo 144, há uma cena em que consta a correlação da temática que estamos discutindo. Ao voltar de um baile, Cristiano Palha, sabendo que ele e Sofia eram vigiados pelo olhar *voyeurístico* de Rubião, consulta a perna sua esposa para avaliar a espessura de uma lesão. Essa cena entre o casal, nada teria de incomum se não fosse o proposital jogo de sedução em que o personagem Cristiano Palha, diante do oportuno, se vale da circunstância para criar um clima de incitação e excitação sensual com atenuantes altamente eróticos. A intencionalidade da sedução, nesse caso, faz parte de uma tática do casal para enredar Rubião, amigo da família e apaixonado por Sofia. Observamos, então, a mulher, mais uma vez, envolta numa condição de objeto de sedução, neste caso, com a anuência do marido. Disto ponderamos que todo o erotismo provocado pelos braços de D. Severina e os meneios ambíguos de D. Conceição são reduzidos por Sofia a um simples jogo de interesses, conforme constatamos na passagem abaixo:

Mas Palha baixara os olhos do joelho até ao resto da perna, onde pegava com o cano da bota. De feito era um belo trecho da natureza. A meia de seda mostrava a perfeição do contorno, Palha, por graça ia perguntando à mulher se machucara aqui, e mais aqui, e mais aqui, indicando os lugares com a mão que ia descendo. Se aparecesse um pedacinho dessa obra-prima, o céu e as árvores ficariam assombrados, **concluiu ele, enquanto a mulher descia o vestido e tirava o pé do banco. Pode ser, não havia só o céu e as árvores – disse ela –, havia também os olhos de Rubião** (1993, p. 163, grifo nosso).

No capítulo 35, o narrador machadiano descreve, sob seu ponto de vista, a intensidade da beleza física de Sofia, de alto a baixo. Começa pelos olhos, boca, os ombros, braços e mãos, adjetivando-os e enaltecendo-os com expressões que denotam a sensualidade dessa personagem. Podemos visualizar as imagens expostas na narrativa através dos gestos de Sofia. Assim, conforme descrição do narrador:

Os olhos, por exemplo, não são os mesmos da estrada de ferro, quando nosso Rubião falava com Palha, e eles iam sublinhando a conversação... Agora parecem mais negros, e já não sublinham nada; compõem logo as coisas por si mesmos, em letra viçosa e gorda, e não é uma linha nem duas, são capítulos inteiros. A boca parece mais fresca. Ombros, mãos, braços, são melhores, e ela ainda os faz ótimos por meio de atitudes e gestos escolhidos. Uma feição que a dama nunca pode suportar – coisa que o próprio Rubião achou a princípio que destoava o resto da cara – o excesso de sobrancelhas – isso mesmo sem ter diminuído, como que dá ao todo um aspecto mui particular (2003, p. 45, grifo nosso).

Nesta citação, observamos que o narrador demora-se na descrição dos traços exteriores de Sofia. A análise de projeção interior, tão característica nos romances de Machado de Assis, por momentos, ficou em segundo plano.

Vista sob a condição de mulher objeto, Sofia é usada pelo marido com a finalidade de tirar vantagens financeiras de Rubião, herdeiro de uma fortuna. O que mais implica, neste romance, é o precedente de que ela agia em consenso com o marido Palha. Assim, Sofia usava de seu poder de sedução para fins econômicos e sociais. É perceptível que no romance prevalece à tensão entre o sim e o não. Um jogo erótico que acomete a personagem de Rubião à loucura. A personagem Sofia era detentora de um extremo erotismo que, conseqüentemente, chamou a atenção de Rubião, isso ainda quando ambos estavam no trem. É interessante lembrar que Sofia estava toda coberta por uma capa e apenas os olhos estavam descobertos. Condição que não impediu a observação já anuviada de erotismo por parte de Rubião. Conforme pensava o herdeiro de Quincas Borba: “Sofia era em casa muito melhor que no trem de ferro. Lá vestia capa, embora tivesse os olhos descobertos” (1992, p. 35). Nesse trecho, podemos entender que há um limite mínimo entre a fronteira da sensualidade entranhada em uma narrativa e a uma história totalmente erótica.

No romance, a princípio, não havia nada de extravagante que causasse tamanha admiração a Rubião. Logo na primeira visita que fez à casa do casal Sofia e Palha, a personagem continua suas divagações: “[...] cá trazia à vista os olhos e o corpo, elegantemente apertado em um vestido de cambraia, mostrando as mãos que eram bonitas, e um princípio de braço” (1992, p. 35). Sofia parecia conhecer as táticas da sedução, basta observarmos que ela exibía uma sensualidade notável, à vista de Rubião, só por estar com um vestido que esculpava o corpo. A personagem seduzida ficou tão fascinada por essa imagem que segundo o narrador, deixou Rubião tonto. O narrador ainda complementa que

Rubião era tímido e acanhado. “Mas trazia sempre guardado, e mal guardado, **certo fogo particular** que não podia extinguir” (1992, p. 35, grifo nosso).

Há, em **Quincas Borba**, uma proposição sensual cuja imagem semiótica nos parece a mais plausível no que se refere ao contexto erótico atrelado ao jogo de sedução. O erotismo é confirmado, na narrativa, quando Rubião recebe de Sofia um bilhete acompanhado de uma cestinha de morangos. As frutas, nesse contexto, abrem um parêntese nessa que se tornou, o precedente deste momento, numa paixão avassaladora. Eis o bilhete: “*Mando-lhe estas frutinhas para o almoço, se chegarem a tempo; e, por ordem de Cristiano, fica intimado a vir jantar conosco, hoje, sem falta. Sua verdadeira amiga. Sofia*” (1992, p. 4, grifo do autor). Rubião ficara fora de si. Não sabia ele que o verdadeiro escritor do bilhete era o marido de Sofia, o Senhor Cristiano de Almeida e Palha. Logo, Sofia se torna para Rubião uma espécie de religião que mais adiante, no decorrer da história, o leva à loucura.

O sentimento a que Rubião é enredado pode ser avaliado como um problema patológico advindo do amor. Deste ponto de vista, uma vez manifestada a paixão, o indivíduo tende a ser menos racional, priorizando o instinto de possuir o objeto que lhe causou o desejo. Sob esse estado, o apaixonado pode transcender seus limites no que pulsa a razão e, em situações extremas, beira ou chega à obsessão.

No romance **Dom Casmurro** [1899], no que compete tratar da perspectiva erótica e da sensualidade, apontamos nos capítulos: “O penteado” e “Os olhos”; “Os braços” e ainda em “A mão de Sancha” elementos eróticos que envolvem os sentidos num todo. No capítulo: “O penteado”, o sensualismo e a sedução contrastam com o aspecto religioso. A exemplo da passagem em que Bentinho trançava os cabelos de Capitu, pois por conta desta ação o jovem é combalido por tamanha excitação que culmina num estonteamento. Conforme o narrador Bento Santiago, adulto, ele só não pediu algo aos céus, porque na época não conhecia tal divindade. O narrador sublinha que todo o seu corpo e mente tornaram-se mitológicos, comparando Capitu a uma Ninfa, logo pensou melhor, riscou-a do vocabulário e foi mais adiante comparando-a a Tétis, ainda não convencido de que havia encontrado comparação exata e justa. Recusou-as, todas, para simplesmente chamá-la de “criatura amada”, palavra que envolve todas as potências cristãs e pagãs. Neste momento, ocorre o beijo entre os dois. Capitu, assim que se consumou o beijo, ergueu-se rápida e baixou os olhos ao chão, enquanto Bentinho teve uma vertigem, perdeu a fala, ficou com os olhos turvos, ou melhor, quase teve um desmaio: “Grande foi a sensação do

beijo; Capitu ergueu-se rápida, eu recuei até a parede com uma espécie de vertigem, sem fala, os olhos escuros. Capitu tinha os olhos no chão” (2003, p. 50). Observamos que o ardor erótico é tão intenso para Bentinho que o moço chega a ter uma vertigem, o que demonstra a sua inadequação, como figura masculina, ao beijo enamorado.

A eroticidade também é manifesta, no romance, através dos braços de Capitu. Quando os mostrava nos bailes, ela deixava-os à vista, e conseqüentemente, causava ciúmes em Bentinho. O narrador, Dom Casmurro, fala com tanta proeminência nesses braços que, em certos momentos, os mesmos ganham personalidade própria, desvinculando-se do corpo de Capitu, como se coexistissem por si sós, instalando-se metonimicamente a parte pelo todo. Conforme o narrador parecia que os homens queriam se comunicar com os braços e não com a pessoa de Capitu. Em muitas cenas, os traços físicos e a personalidade comportamental de Capitu são marcados pelo fascínio que o narrador-personagem nutria pela sua esperteza, sagacidade e feminilidade. Nesse romance, Capitu é descrita como dona dos belos olhos oblíquos de cigana dissimulada, olhos que tinham o poder de encantá-lo, através de uma força que o arrastava para dentro, como as ondas que se arrasta na praia. Ao falar dos olhos de Capitu, Bento Santiago investiga a sua interioridade através dos “**olhos** de ressaca”. Essa definição trata do poder enigmático que os olhos da mulher exerciam sobre ele, pois, conforme Bento Santiago, Capitu guardava em si uma energia profunda, uma obstinação de luta para atingir os objetivos almejados. Assim, permanece a ideia de que a jovem, munida da arma da sedução, conquista um homem que com o decorrer do tempo a descreve paradoxalmente por momentos sublimes e em outros a promove como detentora do veneno da sedução. O ciúme, neste romance, avulta o máximo que o olhar consegue enxergar. Também o romance, em resumo, trata mais profundamente da forma, do brilho ou do desejo que irradia do olhar. E assim, descreve o poder sedutor do olhar como ironia da retórica romântica. O fragmento metalinguístico do capítulo XXXII, analisado e, por vezes, é recorrente citado, por grandes nomes da crítica literária:

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me ocorre imagem capaz de dizer, sem quebrar a dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá a idéia daquela feição nova. Traziam não sei que fluído, misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga se retira da praia, nos dias de ressaca (2006, p. 48).

O olhar nos textos machadianos nos leva perguntar: Como seria ter a completa noção desse olhar? Machado de Assis não nos deu a resposta exata, somou a outros olhares. Assim, esse olhar de Capitu que foi silenciado por Bentinho, abrigava, sob sua concepção, o ser dissimulado, o jogo secreto, mudo, de algoz que oscila entre a vítima como fascinante e cruel. Quando se trata de personagens machadianas femininas em que o impulso pecaminoso é predominante, “Capitu” prevalece no topo como a dissimulada de olhos de cigana oblíqua. Claro sob a visão de um narrador envolvido emocionalmente e desiludido. Meyer assim o classifica:

Em Capitu, há um fundo vertiginoso de amoralidade que atinge as raias da inocência animal. **Fêmea feita de desejo e de volúpia, de energia livre, sem desfalecimentos morais, não sabe o que seja o senso da culpa e do pecado** (MEYER, 2008, p. 121, grifo nosso).

A intensidade da paixão que Capitu, como sujeita ativa e dominadora, impõe ante o candidato a seminarista seduzindo-o é indiscutivelmente peculiar. O envolvimento amoroso na sua origem se dá entre o adolescente Bentinho e a também adolescente e pressuposta astuta, Capitolina. Meyer salienta que a sedução de Capitu não era superficial nem de natureza tranquila. “Vem, pelo contrário, de um não sei que **felino e profundo**, com todo esse mistério de presença envolvente que irradia das personagens fortes” (MEYER, 2008, p. 116, grifo nosso).

Neste romance, sob a perspectiva erótica, há um estudo de Hellen Caldwell [1960] que aponta para a perspectiva de um ciúme homossexual da parte de Bentinho. O ponto de vista que assinala a estudiosa tem-se no capítulo “Um seminarista”, Bento Santiago faz uma delonga descrição do jovem Ezequiel de Souza Escobar, tanto exterior quanto interior. A afinidade entre os dois no seminário foi tão forte que há relatos como: “Eu, **seduzido** pelas palavras dele [...]” (ASSIS, 1997, p. 115, grifo nosso). Ele afirma que Escobar invadira sua alma. Um dia ele revela ao amigo que não tinha vocação para o sacerdócio. Ao fazer essa confissão o menino Bentinho sente um prazer incalculável. “Não calculas o **prazer** que me deu a confiança que lhe fiz [...]” (ASSIS, 1997, p. 148). Há uma passagem no capítulo 93, intitulado: “Um amigo por um defunto”, no qual Bento descreve um aperto de mão um tanto quanto efusivo: “Um amigo supria assim um defunto, **e tal amigo que durante cerca de cinco minutos esteve com minhas mãos entre as suas [...]**” (ASSIS, 1997, p. 168, grifo nosso). No capítulo 94, intitulado: “Idéias aritméticas”, Escobar demonstrava saber fazer cálculos. Os dois fizeram uma aposta e o menino Escobar

consegue fazer o cálculo de um número com nove casas. Bentinho fica tão entusiasmado que o abraça com muita efusão a ponto de chamar a atenção dos colegas no pátio. O padre não gostou e considerou os gestos excessivos e aconselhou moderação. Porém, ele afirma: “**Escobar apertou-me a mão às escondidas**, com tal força que ainda me doem os dedos” (ASSIS, 1997, p. 173, grifo nosso). Os índices de intimidade entre ambos são descritos em outros capítulos 96, como: “Um substituto”, no qual Bentinho relata a Escobar o seu plano meio que frustrado e o amigo lhe dá atenção. “Os olhos, de costume, fugidios, **quase me comeram de contemplação**” (ASSIS, 1997, p. 176, grifos nosso). Anos se passaram e a amizade dos dois não esfriou, depois de casados, no capítulo em que Escobar fala da hipótese de casarem os filhos. “A amizade existe; e estive todas nas mãos com que apertei as de Escobar [...]” (ASSIS, 1997, p. 195). Neste trecho, Bentinho confessa que naquele momento faltou palavras, o coração ficou atropelado tal era a amizade entre ambos. Já Caldwell ressalta um ciúme homossexual e se vale da passagem de a despedida, entre ambos, para confirmar sua interpretação. No capítulo: “Visita de Escobar”, que reforça os afetos homoafetivos por Escobar no momento em que se despede do amigo. “Separamo-nos com **muito afeto**: ele, de dentro do ônibus, ainda me disse adeus, com a mão. Conservei-me à porta, a ver se, ao longe, ainda olharia para trás, mas não olhou” (ASSIS, 1997, p. 140, grifo nosso). O próprio Bentinho relata que esta cena foi observada por Capitu que os espreitava. “Viu nossas despedidas **tão rasgadas e afetuosas**, e quis saber quem era que me merecia tanto (Assis, 1997, p. 140, grifo nosso). A estudiosa reforça a sua proposição ao referir-se à proposta de uma contradança entre os quatro e o fato de Bento Santiago apalpar os músculos de Escobar.

Apalpei os braços como se fossem os de Sancha. Custa-me esta confissão, mas não posso suprimi-la; era jarretar a verdade. Não só os apalpei com essa idéia, mas ainda senti outra coisa: achei-os mais grossos e fortes que os meus, e tive-lhes inveja [...] (ASSIS, 1997, p. 213).

Se há, neste entrecho, a interpretação da contradança e a ideia de uma possível relação homoafetiva como pressupõe Caldwell temos que considerar que logo que Bento Santiago faz a proposta, passa a descrever pequenos flertes que tivera com Sancha, e sente-se culpado pelo fato. Logo, há fortes indícios de erotismo e, neste caso tanto homoafetivo quanto heteroafetivo.

O romance **Isaú e Jacó** [1904], no que compete analisarmos à temática do erotismo e do jogo da sedução, apresenta-se praticamente na perspectiva de uma nulidade.

Não há, no romance, uma intriga amorosa de relevância sensual. As personagens são qualificadas por Aires como detentoras de qualidades boas. O que levaria Meyer a afirmar, com foco na personagem “Piedade”, que são personagens sem graça e inexpressivas. O enredo apresenta como personagens centrais dois irmãos gêmeos: Pedro e Paulo que, tanto pelas imagens sugestivas advindas de seus nomes quanto pelo título do romance, promovem a simbologia semiótica da oposição e, por conseguinte, dos conflitos. A personagem Flora é inserida, na intriga amorosa e, apresenta-se indecisa, o que a torna mais um objeto de disputa na oposta relação entre os irmãos.

Em **Esau e Jacó**, no que incide a questão amorosa, Flora mantém interesse pelos dois irmãos e, por outro lado, Pedro e Paulo também se mostram interessados pela jovem. Em meio a uma indecisão melancólica a moça se entretém com um e com o outro, sem se decidir por nenhum. Conforme descrição do narrador a jovem é retraída, modesta e seu temperamento avesso a festas e alegrias levou o Conselheiro Aires a dizer que ela era “inexplicável”. A personagem Flora não representa o elemento que imprime aspectos eróticos relevantes na trama, porém, o seu contrário aponta que há uma ausência de sensualidade na jovem. O romance está sendo inserido, no contexto desta pesquisa, por conta de uma afirmação de Meyer: Flora seria a personagem mais representativa na obra de Machado de Assis por ser considerada a própria metáfora do autor. Segundo Meyer, Flora é uma virgem estéril que não aceitou o sacrifício indispensável à renovação da vida. Entre o nome da personagem e o resto do enunciado o crítico afirma que o pensamento machadiano e seu narcisismo cego diante de espelhos, prisioneiro da própria imagem, “inviolável e distante” (2008, p. 35). A descrição da jovem melancólica ganha uma predição da parte do Conselheiro Aires, no capítulo (trinta e três), quando “Flora” é comparada a um vaso quebradiço ou uma flor de uma única manhã. Aires, em certo momento do romance, afirma que a jovem viria a ser inexplicável. Há, nesse romance, a hipótese deste esquema: “Flora > Aires > Assis”, ou seja, Flora seria a metáfora de Aires que seria extensivo ao próprio Machado de Assis. “Impossível ao mesmo tempo uma flora satisfeita com o seu noivo e um Machado de Assis dormindo sobre a cama boa das certezas” (MEYER, 2008, p. 34).

O interstício erótico, neste romance, ao contrário do que acontece em **Memorial de Aires** [1908], por intermédio do mesmo Conselheiro Aires, que no romance **Esau e Jacó** apresenta-se ponderado, recalcado e conservador. Assim, o romance não contempla momentos de luxúria e prazer. Uma das poucas referências da perspectiva erótica sob o

ponto de vista das diferenças de gênero, se dá em trechos em que o prazer retoma à ênfase da morbidez apreendido através dos desentendimentos dos dois: “Sem palavras, como um romance ao piano, resolveram ir à cara um do outro, na primeira ocasião”. (ASSIS, 1994, p. 40). Até então, o texto apresenta aquelas brigas naturais entre os irmãos. No entanto, no caso dos gêmeos havia certo deleite de um prazer inexplicável (o prazer pelo prazer) em se agredirem.

Isto que devia ser um laço armado à ternura da mãe, trouxe ao coração de ambos uma sensação particular, que não era só consolo e desforra do soco recebido naquele dia, mas também **satisfação de um desejo íntimo, profundo, necessário**” (ASSIS, 1994, p. 40, grifo nosso).

No que se refere ao prazer erótico, não necessariamente sexual, Aires também fala do prazer visual (dos sentidos: visual e também tátil) que se efetiva na ação de apreciar a dança em que o sentido dos olhos alcança uma instância de prazer.

Bem sei que há gente para quem a dança é antes um prazer dos olhos. Nem as bailadeiras são outra coisa mais que mulheres de ofício. Também eu, se é lícito citar alguém a si mesmo, também eu acho que a dança é antes **prazer dos olhos** que dos pés, e a razão não é só dos anos longos e grisalhos, mas também outra que não digo, por não valer a pena (Assis 1994, p. 72, grifo nosso).

Aires também ao falar de D. Cláudia, mãe de Flora, assinala que a filha não lembrava a mãe em nada, por isso o narrador a descreve acerca dos deleites de prazer que a mulher aparentava sentir ao ler os jornais com inferências em oposição a seu marido. “Quanto a D. Cláudia, não queria ver acabada a comissão, que restituía ao esposo a ação política; faltava-lhe somente uma coisa, oposição. Nenhum jornal dizia mal dele” (ASSIS, 1994, p. 52). D. Cláudia sentia prazer em ler as descomposturas dos adversários recheadas com palavras de baixo-calão. “Aquele **prazer** de ler todas as manhãs as descomposturas dos adversários, lê-las e relê-las com os seus nomes feios, como látigos de muitas pontas, que lhe **rasgavam as carnes e a excitavam** ao mesmo tempo” (ASSIS, 1994, p. 52, grifo nosso). Havia, então, por parte da senhora uma censura pela condição reservada, equitativa, justa e conciliadora. O caráter digno, cívico, maculado insossa, oposto ao efeito catártico que surgia das entremeadas notas repletas de “ralhos e calúnias”. Essa assertiva demonstra que o prazer em **Esau e Jacó** se efetiva até por meio de uma leitura de uma crítica opositora do jornal.

6.3 Memorial de Aires: um narrador narcisista

Bergson em seu livro, **Memória e vida** (2006), afirmava que o estado de alma, no decorrer do tempo, é preenchido de forma dialética. O filósofo em seu texto satiriza a si mesmo mediante as mudanças que não cessam de acontecer. Conforme sua acepção, o precedente de resistir em não mudar já alcança uma mudança de estado. O elemento desencadeador dos estados de euforia, da memória, está profundamente ligado à interioridade cujas sensações, afetos, desejos não correspondem, apenas, como simples percepção visual, mas como objeto exterior constante. “Mas é cômodo não prestar a atenção a essa mudança ininterrupta e só notá-la quando se torna grande o suficiente para imprimir uma nova atitude ao corpo, uma nova direção à atenção” (2006, p. 2). A alusão ao estado da memória bergsoniano é um pretexto, de nossa parte, para analisar o romance **Memorial de Aires** [1908] que, a princípio, está composto sob a organização de um diário íntimo de um diplomata aposentado. Machado de Assis cria uma desordem textual ao escrever um romance contextualizado mediante o registro de fatos classificados pelo viés de um diário. Normalmente o autor seleciona um gênero em função daquilo que deseja comunicar. Daí a ambiguidade, neste romance, pois a escolha do autor, se avaliarmos a estrutura textual, encontra-se um tanto quanto imprecisa, considerando que ao compor em um determinado gênero, o autor, nesse romance, especificamente, tenha feito tal escolha em função do efeito que desejava produzir em seu interlocutor. Machado de Assis através do Conselheiro Aires compõe um “romance-diário” ou “diário-romance” que o torna singular no gênero. É evidente o esforço composicional para reafirmar a tipologia textual (diário) em função da ação que supostamente propõe produzir, no leitor, através do veículo em que se inscreve (si mesmo).

Ao transformar o diário em um romance sob o pretexto da ação que deseja produzir no leitor, podemos observar que surge, então, da junção entre o gênero romance/ficção e uma tipologia textual diário, uma obra que compreenda a perspectiva da não-ficção. Nesta configuração textual, de tipologia dual, há uma fusão da estética romântica (romance) coligada à tipologia textual (diário) que estão implicados nas escolhas lexicais, sintáticas, retóricas e estilísticas que permeiam os relatos dos fatos, supostamente reais e, em conjunto à projeção ficcional que apreende a estética literária do romance. O romance, então, apresenta certa desestrutura, se ponderarmos que os estudos teóricos estruturalistas tradicionais elegem como uma das principais características dos gêneros o fato dos

enunciados apresentarem relativa estrutura, ou seja, certa estabilidade no todo do conjunto do romance. A forma escolhida para apresentar o diário (romance) já antecipa o que imaginará o leitor ao deparar-se com uma questão difusa em relação à escolha do gênero e da tipologia textual, haja vista que a particularização dos gêneros textuais define-se, principalmente, por sua função social. Neste aspecto, os textos se realizam por uma (ou mais de uma) razão motivadora inserida em determinada situação comunicativa que compreende, ao contexto narrativo concentrado, uma interação específica. Trata-se de unidades definidas, por seus conteúdos, com suas propriedades funcionais compostas dentro de um estilo organizado em razão do objetivo que cumprem à finalidade comunicativa.

O texto apresenta, esteticamente, uma inovação artística pela qual Machado constrói um romance na forma de um diário cuja participação do narrador se alterna entre a função de protagonista da trama e a de mero expectador dos fatos. Há um diálogo um tanto quanto solitário de Aires consigo mesmo, pois o narrador é, ao mesmo tempo, emissor e receptor de si mesmo. “Aires é aquele que escreve, o mesmo que lê; e aquele que questiona e o mesmo que compreende” (SARAIVA, 1993, p. 169). O eu narrante se desdobra entre o eu que fala e o eu que escuta. Nesta perspectiva o próprio personagem monopoliza a função de narrador e narratário.

O tratamento dado ao gênero se desenvolve em anotações que envolvem mais observações de que ações no que diz respeito à vida alheia. Tais anotações são delineadas pelo narrador (José Marcondes Aires), num tom confessional, concentrado num estilo romanesco em que o sujeito do enunciado se desdobra na representação de personagem central da história e narrador expectador dos fatos. Dessa forma, Aires se comporta como um leitor crítico do próprio enunciado que cria. Os fatos narrados estão ajustados nas escolhas do locutor que seleciona-os e apresentando-os e, diante deles, faz as suas considerações reflexivas com tom conclusivo. Através da voz narrativa dupla, pelo fato de estar desdobrada em dois narradores reflexivos e controversos, a situação particular do Conselheiro encontra-se limitada, a princípio, em uma personagem passionalmente envolvida com a vida e no segundo momento, no desenrolar dos fatos, transforma-se em um espectador que ironicamente se distancia do espetáculo constitucional da vida, “viver o momento”, pautado no conhecido vocábulo latino *carpe diem*.

Publicado no ano da morte do autor em [1908], o romance, além de ser o último de Machado de Assis, também demonstra ser um texto criado, esteticamente, para ser o

último. A crítica, de modo geral, considera-o como o menos pessimista do autor, em virtude do suposto caráter autobiográfico sugerido no romance. Vale considerar a idade avançada em que se encontrava Machado de Assis: viúvo, triste, sozinho e doente, ou seja, sem grandes projetos futuros. Todos estes fatores dão a entender o aspecto pessoal do texto, pois segundo seus biógrafos, a vida do escritor não era mais a mesma desde o falecimento de sua esposa “Carolina” em 1904. Assim, o procedimento estético do romance é composto sob um ritmo lento e trata-se de uma obra sem enredo definido, uma vez que, a história é apresentada, como já salientamos, sob a forma de diário pelo Conselheiro José Marcondes Aires, diplomata aposentado, que vivera durante anos na Europa e lá deixara enterrada sua esposa.

A narrativa inicia-se um ano após o retorno do conselheiro ao Brasil, compreendendo, assim, um período de janeiro de 1888 a agosto de 1889. Ao encerrar o ciclo das produções romanescas, Machado de Assis distingue-se com o referido romance dos seus romances precedentes. É interessante analisar que a primeira anotação do diário apreende o estilo proustiano quando, de início, numa das passagens acerca de acontecimentos rotineiros, alguns fatos levam o Conselheiro a flagrar lembranças armazenadas na memória. Assim, ao recuperar o já vivido, por meio das lembranças, o acontecimento traz à tona a importância da consciência do passado coligada ao presente que o sujeito enunciador conclui: as mudanças sofridas por ele, mediante as leis transitórias da vida que regem o universo, o leva a um ajuste de perspectiva da vida.

Ora bem, faz hoje um ano que voltei definitivamente da Europa. O que me lembrou esta data foi, estando a beber café, o pregão de um vendedor de vassouras e espanadores: “Vai vassouras! vai espanadores!” Costumo ouvi-lo outras manhãs, mas desta vez trouxe-me à memória o dia do desembarque, quando cheguei aposentado à minha terra, ao meu Catete, à minha língua (ASSIS, 1999, p. 9).

O presente fato, ainda que já tenha ocorrido noutras manhãs, surge com força de sentidos pelo fato que tal ocorrência tenha resgatado na consciência do Conselheiro Aires a noção significativa e conclusiva que envolve a perspectiva de “uma primeira vez”. Foi a partir deste momento que a consciência do sujeito narrador instaura-se pelo ajuste da vida que ocorre transformando algo velho em um sentido “novo”. Noutros dias, estar a beber café e ouvir o pregão do vendedor de vassouras e espanadores não passava de fatos rotineiros. A re-memorização dos sentidos para o diplomata aposentado, no

diário/romance, nos parece interessante pela especificidade e originalidade. Ao ser tomado pelo o acontecimento, que em sentido pleno, apossa-se do espírito do personagem e narrador com toda intensidade.

Gonçalves em: **Poética Modulada** (2001, p. 132), assinala que o espaço poético da narrativa de Machado de Assis e de Marcel Proust está assentado em diferenças básicas que se estabelecem entre as narrativas:

[...] parágrafos curtos em um para longos períodos que se desdobram infinitamente, em outro; as diferenças de vozes e modos narrativos que denunciam fluxos e intermeios de imagens distintas e desenhos de estilos singulares, cada um a sua maneira. Entretanto, não é semelhança de estilos que nos tomam pelas mãos para olhar para esses dois grandes narradores que foram coetâneos na passagem do século XIX para o século XX (GONÇALVES, 2001, p. 132).

Conforme citação, podemos ponderar que **Memorial de Aires** é um romance análogo à Proust porque perfaz o sentido pleno e completo através da novidade que acentua os sentidos do Conselheiro Aires e inaugura o retorno da consciência mediante o sentir daquele instante. É um lembrar simultâneo que confere, através do instrumento de reminiscência, o sentido novo e completo que data aos 9 de janeiro de 1888. É neste *insight* da memória que o mundo atual se funde aos fragmentos de outros tempos vividos pelo protagonista e narrador. É um passado que surge estranhamente, pois emerge de circunstâncias peculiares, ou seja, em um mundo e tempo que a personagem, por conta da sua idade, não se adequa mais.

O romance em análise, como já avaliamos, apresenta características que se encontram em desacordo à proposta de um diário, considerando que os pontos de vista do narrador oscilam entre o eu-narrante do presente e o eu-narrante do passado, basta observarmos que Aires ao relatar, no diário, fatos rotineiros com suas respectivas datas, rememora o *eu* do passado da história, conquanto por reminiscências. O narrador quando enumera os dias datados do diário frente à temporalidade, restaura, no presente, o passado remoto. De certo que Aires inclui na enunciação, fragmentada, eventos de um passado que nem sempre está exposto de forma clara no discurso, mas apreende que os efeitos contrários sobre o presente são inevitáveis. “A fazenda tem capela, onde um padre dizia missa” (ASSIS, 1999, p.65). Há um contraste entre o ontem e o hoje, observamos que o narrador reconhece que na fazenda há uma capela, mas não reconhece a celebração da missa do momento atual como que só reconhecesse as missas ditas no passado remoto.

Há passagens no diário, fatos e vivências, em que Aires, pela escrita, tem o intuito de resgatá-las do esquecimento. Em analogia à condição de Aires no sentido erótico, há no presente, um homem que deseja, porém ficou no passado o homem que se deixa levar pelos desejos. Conquanto apresenta uma discrepância entre a juventude e a velhice, pois ao recuperar situações já vividas o narrador consegue compreender a situação atual e o quanto sofreu as dialéticas mudanças tanto na esfera física quanto na psicológica. A precariedade da velhice demonstra o quanto os entraves oriundos da inexorabilidade do tempo operam como agentes de um sentimento de perda.

Machado de Assis, ao iniciar o **Memorial de Aires**, aproxima-se de Proust, ao traduzir a flutuação da memória quando toca e resgata restos de lembranças que se esvaem ao devir. O narrador, ao compreender, então, a brevidade da vida e a imutável inexorabilidade do tempo que, no presente, resgata e, ao mesmo tempo, abdica-se do passado mediante à consciência que tem de si mesmo, no momento exato que ouve a voz do vendedor de vassouras e espanadores. É através deste momento epifânico que o Conselheiro Aires, sem resistências, ao inflexível e eterno destino que o aguarda, proclama serenamente: “Aqui estou, aqui vivo, aqui morrerei” (ASSIS, 1999, p. 9). Apesar de o romance apresentar muitas conjecturas improváveis, há neste trecho, um narrador absolutamente seguro de sua condição de estar no mundo. E o tom melancólico de despedida se anuncia.

A pretensa veracidade que o narrador busca sustentar no texto que, por essência, exige o cunho memorialístico, ou seja, em princípio documental derivado do referencial histórico; meio em que registra, pelo viés de um “diário”, acontecimentos e vivências envoltas de certa ironia, por vezes, equívoca. Há no romance a conjugação de circunstâncias fictícias que denunciam o artifício conotativo do fazer estético-literário. O texto está assentado na ausência de autenticidade que, de certo modo, distingue o campo filosófico equacionado na conjuntura ficcional, em que o sujeito da enunciação pensa e reflete os fatos, tanto sobre si mesmo, como também sobre os outros personagens. Desta perspectiva dual, em que um diário cuja memória é autobiográfica, estranhamente, é transformado, de forma peculiar, em um romance cujo ato de criação compreende o ficcional. Os elementos estéticos que compreendem a criação literária, do diário e também do romance são inscritos entre enunciados que ampliam numa narrativa múltipla e ambígua, consequências dos avanços, recuos, afirmativas e negações de uma linguagem que se deixa predominar pela figuração em que o próprio narrador denuncia sua proposital

ambiguidade. “Fique isto confiado a ti somente, papel amigo, a quem digo tudo o que penso e tudo que não penso” (ASSIS, 1999, p. 61) e “Tudo é assim contraditório e vago também” (ASSIS, 1999, p. 88).

Marcondes Aires é um homem de 62 anos, solitário e ocioso, que mantém seu diário, possivelmente, no intuito de preencher o vazio de seus dias. Os escritos estão repletos de observações descompromissadas, mas sempre agudas, acerca de eventos e comportamentos da época. O romance (diário) retrata aspectos políticos do final do século XIX e início do século XX, como: (a abolição escravagista, a causa republicana). No entanto, esses fatores não promovem, de forma fechada, o projeto estético do autor. O que realmente chama a atenção, neste romance, é o fato de haver um narrador desdobrado em personagem e observador que comenta aspectos culturais, tais como: a rotina da vida diplomática, as relações de amizade, a estreita relação que ele mantém com o casal Aguiar que é apresentado ao ex-diplomata por sua irmã Rita, e muitas outras situações em que o conselheiro se vê como o detentor das respostas. Aires, sob seu total egocentrismo, se autodenomina sábio e detentor das respostas prontas, ou seja, do papel de opinar e encontrar soluções para assuntos um tanto quanto conturbados.

O viés interpretativo da crítica, de modo geral, busca fazer em **Memorial de Aires** uma analogia entre Machado de Assis e sua esposa Carolina, ao casal do romance, Carmo e Aguiar. A hipótese ajusta-se no fato que, conforme o narrador, os dois viviam 25 anos de um casamento, supostamente, feliz. O casal vivia rodeado de amigos, entre eles o Conselheiro Marcondes Aires, e outros vizinhos que visitavam a casa em reuniões. A relação análoga entre Machado de Assis e sua esposa, ao casal Carmo e Aguiar, justifica-se pelo fato de o casal também não ter filhos e isto certamente foi o fator, humanamente instintivo, fundamental para desencadear um apego excessivo do casal Aguiar aos afilhados: Tristão (médico formado na Europa) e Fidélia (uma viúva), ambos tratados quase como filhos.

Sob esta visão interpretativa a personagem Aires fundiria com o próprio Aguiar e extensivamente a Machado de Assis. Dessa hipótese, a projeção análoga, se torna mais contundente, considerando que Aires e a esposa, já morta e enterrada em Viena, também não tiveram filhos. Basta observarmos que Machado e Aires são viúvos e que há uma admiração quase que platônica do Conselheiro Aires por Aguiar, tanto que o ex-diplomata, pretensamente, intitula-se conhecedor dos sentimentos mais secretos do amigo. A assertiva está configurada em uma situação referente ao dia em que Aires visita o casal Aguiar.

Aguiar veio receber-me à porta da sala – eu diria que com uma intenção de abraço, se pudesse havê-la entre nós e em tal lugar; mas a mão fez esse ofício, apertando a minha efusivamente. É homem de sessenta anos feitos (ela tem cinqüenta) (ASSIS, 1999, p. 18).

Essa tríade de correlações entre os personagens da vida real e ficcional não fecha-se aqui, considerando que, por outro lado, a personagem de D. Carmo está relacionada à Carolina, esposa de Machado de Assis e a de Aires, ambas já mortas. E ainda no que se refere à ausência de filhos, observamos que isto é muito recorrente na obra machadiana, basta lembrarmos de Brás Cubas que não teve filhos, Rubião que também não teve filhos, Bentinho que termina sem filhos, considerando que o filho que tivera com Capitu e que em determinado momento acreditava ser fruto da traição de Capitu e seu amigo Escobar, morreu de uma febre tifóide numa viagem que fez à Europa. Há de salientar que o Conselheiro Aires não lamenta o fato de não ter tido filhos. “Diferença de vocações; o casal Aguiar morre por filhos, eu nunca pensei neles, nem lhes sinto falta, apesar de só” (ASSIS, 1999, p. 33). É certo que tal analogia faz sentido, portanto, inferir uma interpretação de cunho autobiográfico, neste romance, teríamos que fazer o mesmo com romances anteriores, e assim correremos o risco de desvalorizarmos o fator estético ficcional e composicional do romance que, independente de ser uma obra produzida a luz da velhice, continua a promover um narrador um tanto quanto ambíguo e controverso. Não nos parece justo o feito da crítica que, de certa forma compara o romance **Memorial de Aires** aos quatro primeiros romances do autor que a nosso entendimento também merece uma revisão crítica postulada numa acepção mais realista e menos romântica.

6.3.1 A instância do onírico: a fusão do erotismo, sonho e devaneio

O romance **Memorial de Aires**, na conjuntura ficcional, expõe o conflito subjetivo do narrador e registra a composição figurada de ideias arbitrárias, em um “Diário”, pelas quais o eixo motivador, desde o início, é a sedução amorosa flagrada em circunstâncias que impede o sujeito da enunciação de viver e experimentar fisicamente o desejo erótico. No seu projeto inicial, Aires apresenta-se enredado pelas malhas da linguagem, pois no primeiro momento/parte do romance a ênfase é dada à voluptuosidade dos sentimentos eróticos. No segundo momento/parte, totalmente recuperado do lapso passional, o

Conselheiro concentra-se, estrategicamente, na linguagem para subverter a transcrição das emoções. É evidente, no segundo momento, o distanciamento do narrador como personagem central, pois abandona a condição de enamorado seduzido pelos apelos sensuais da viúva Noronha e posiciona-se como testemunha do envolvimento passional de Tristão e Fidélia. Mesmo consciente que Tristão estava enamorado de Fidélia, e que era correspondido, o Conselheiro ainda preserva sua obsessão pela viúva através da esfera onírica. É nesta condição que Aires se deixa flagrar ao promover através do onírico a autorrealização dos desejos.

Esta manhã, como eu pensasse na pessoa que terá sido **mordida** pela viúva, veio a própria viúva ter comigo, consultar-me se devia curá-la ou não. Achei-a na sala com seu vestido preto do costume e enfeites brancos, fui sentar no canapé, sentei-me na cadeira ao lado e esperei que falasse.

– Conselheiro – disse ela entre graciosa e séria –, que acha que faça? Que case ou fique viúva?

– Nem uma coisa nem outra.

– Não zombe, conselheiro.

– Não zombo, minha senhora. Viúva não lhe convém, assim **tão verde**; casada, sim, mas com quem, a não ser comigo?

– Tinha justamente pensado no senhor.

Peguei-lhe nas mãos, e enfiámos os olhos um no outro, os meus a tal ponto que lhe rasgaram a testa, a nuca, o dorso do canapé, a parede e foram pousar no rosto do meu criado, única pessoa existente no quarto, onde eu estava na cama. Na rua apregoava a voz de quase todas as manhãs: “Vai...vassouras! vai espanadores!”

(ASSIS, 1999, p.51-52, grifos nosso e aspas do autor).

Neste trecho, inter-relacionado ao que Bachelard ressalta em **A poética do devaneio** (1998), quando conjectura acerca dos sonhos e devaneios. “Os sonhos da noite não nos pertencem. Não é um bem nosso” (1998, p. 143). Conforme o filósofo, quando o ser humano encontra-se em tenra idade, o que ao nosso entendimento, se enquadra à condição de Aires, nunca saberemos em que noite realmente começamos a sonhar, de tal modo, o acontecimento dos sonhos não se concretizará no futuro porque os sonhos não se efetivam em histórias concretas e, nem se ligam pelo fato de não estarem, necessariamente, coligados um ao outro.

Distinguimos duas dessas regressões, aquela no desenvolvimento do Eu e aquela no da libido. Esta última chega, no estado do sono, até à instauração do *narcisismo primitivo*; a primeira chega ao estágio da *satisfação alucinatória do desejo* (FREUD, 2010, p. 114, grifo do autor)

Observamos que para o Conselheiro Aires, o sonhar está coligado àquilo que o seu ser desistira de conquistar na realidade. Porém, no sonho, conforme citação do trecho do romance, ao pegar na mão de Fidélia e olharem olho no olho, de algum modo, Aires efetiva a satisfação dos desejos que permanecem manifestos na consciência em estado alucinante. Os desejos amorosos por Fidélia, ainda, estão suficientemente latentes à medida que o envolve na mesma circunstância do real e resgata lembranças das próprias lembranças. Isto se torna mais subjetivo à medida que há uma fusão do sonho com a voz real do vendedor de vassouras e espanadores na rua e a relação que ele faz dessa voz através das reminiscências da memória. “Na rua apregoava a voz de quase todas as manhãs: ‘**Vai...vassouras! vai espanadores!**’ ” [...]” (ASSIS, 1999, p. 51-52, grifo nosso). Os desejos dissimulados, do sujeito enunciativo, quando posto em ação são concretizados nos sonhos levando-o a condição dupla, visto que no dia a dia ele consegue dominar seus impulsos eróticos. No entanto, pelo fato de não estarem extintos, são extravasados nos sonhos. “[...] satisfações sexuais autoeróticas são experimentadas em conexão com funções vitais de autoconservação” (FREUD, 2010, p. 22). É interessante observar que é através dos sonhos que Aires se reencontra, se reconhece e conhece o seu ser duplo. Tudo aquilo que ele oculta acordado no sonho ele realiza com presteza e despreendimento. “Os sonhos seriam então aquilo que se enraíza mais profundamente na substância sonhante” (BACHELARD, 1998, p. 143). No sonho o diplomata aposentado consegue viver o ardor erótico, ainda, com intensidade; e acredita ser, apesar da idade, um sujeito ativo nos simulacros de vida. No entanto, quando acorda, seu ser exterior se perde, pois o “eu sonhador” interior os escapa. Assim, numa perspectiva freudiana:

E podemos muito bem imaginar que o trabalho do sonho penetre até essas imagens mnêmicas, tornando conscientes as até então inconscientes, sustentando à nossa frente uma fantasia-desejo pela qual ansiaríamos, mas que não reconheceríamos como a real concretização do desejo (FREUD, 2010, p. 121-122).

Ao sonhar Aires deixa de ser anônimo, no que compete às paixões amorosas e, sem a menor sutileza, se transforma num ser dominante. Por outro lado, ao acordar ele toma posse das noções convencionais regidas pela sociedade pela qual se deixa denominar e, por conseguinte, o homem subjetivo é vencido pelo sujeito real que se deixa subjugar pelas convenções e impedimentos, no que compete, ser possível e permitido.

Ao avaliar o comportamento do Conselheiro, sem querer tocar nos elementos poéticos do psiquismo humano, destacamos uma especificidade entre o homem do sonho e o homem do devaneio. Há uma diferença radical entre sonho e devaneio, diferença essa que pertence ao âmbito da fenomenologia. Ao passo que, quando Aires sonha com Fidélia, resgata as sombras do desejo que se encontram inertes no interior do próprio eu. Enquanto que no devaneio, apesar de também ser uma atividade próxima à condição onírica, subsiste uma clareza de consciência, visto que ao ser tomado pelo devaneio, Aires encontra-se em estado real das coisas enquanto que no sonho encontra-se fora do estado de lucidez. O devaneio de Aires dá a impressão de uma fuga para fora do real, para fora do tempo e do lugar. Bachelard enfatiza: “[...] o sonhador do devaneio sabe que é ele que se ausenta – é ele, em carne e osso, que se torna um ‘espírito’, um fantasma do passado ou da viagem (1998, p. 144). O Conselheiro Aires é um homem solitário que transita diretamente entre os mundos por ele sonhado. Assim, o Conselheiro para duvidar dos mundos do devaneio, seria preciso não sonhar, seria preciso sair do devaneio. “O homem do devaneio e o mundo do seu devaneio estão muito próximos, tocam-se, compenetraram-se” (BACHELARD, 1998, p. 153). No romance, Aires só tem consciência da sua real condição quando está lúcido.

Os devaneios do Conselheiro apreendem estados intermediários que envolvem paradoxos, nem claro, nem escuro, projetados em meio a uma zona confusa. Basta observarmos que a imagem de Fidélia parece, ao leitor, muito realista e, ao mesmo tempo, ambos parecem dois fantasmas enamorados. Aires ao relatar o *flash* da presença de Fidélia quando é conduzido insensivelmente de um devaneio coligado a uma sonolência; esse tipo de sonolência apossa-se dele após a viagem de Tristão e Fidélia. Devido a esta circunstância, pondera-se que o lugar não está livre para um sonho novo, considerando que a presença da figura de Fidélia surge do sonho para um devaneio de forma abrupta. Do devaneio ao sonho, ao tomar consciência de seu lapso de memória que rapidamente, transpõe a fronteira do real e do devaneio e que o sujeito narrador, em recuo acelerado, recupera o fôlego e consciência da realidade.

Não acabarei esta página sem dizer que me passou agora pela frente a figura de Fidélia, tal como a deixei a bordo, mas sem lágrimas. Sentou-se no canapé e ficamos a olhar um para o outro, ela desfeita em graça, ou desmentindo Shelley com todas as forças sexagenárias restantes. Ah! basta! Cuidemos de ir logo aos velhos (ASSIS, 1999, p. 191).

O trecho, citado, demonstra que em José Marcondes Aires há um sujeito do enunciado que assume seus múltiplos “eus”. Um “eu” que sob o poder da linguagem domina todo o seu ser; isto é, saindo dos registros escritos dos seus devaneios para a instância da casualidade formal que trata de assuntos rotineiros, ou seja, menos complexos ao entendimento humano. As projeções eróticas de Aires exigem que ele seja entrevistado através dos efeitos da refração das imagens alheias, nesse caso, a imagem de Fidélia que, no momento do devaneio, encontra-se na condição de uma mulher casada. O que comprova que ele não é apenas um interprete equivocado, mas o agente do próprio engano, na medida em que se deixa devanear pelo estado de erotização através de imagens que são reflexos engendrados na sua própria fantasia.

A figura de Fidélia idealizada pela subjetividade do narrador, que é ludibriado pela aparência da viúva e pela sua própria necessidade de extravasamento dos sentimentos, não se harmoniza com a do real, pois é produto da imaginação, tampouco se harmoniza com Aires em seu extravasamento erótico. O Conselheiro substitui as intenções afetivas de amizade e carinho que apreendem a condição de um amor paternal para se deixar levar pelos aspectos eróticos. Nestas situações, atração e ternura se misturam e o projeto de conquista amorosa não se complementa e nem se sustenta por conta de um sentimento apoiado no âmago interior do personagem. Isto então, justifica a ineficácia de suas ações para a efetivação da conquista amorosa. Como reconhece o próprio Aires, em relação ao que sente, são: “veleidades de sexagenário”. Entre o Aires, o seduzido, e o Aires, o sedutor, há, concomitantemente duas instâncias: reais e irrealis. O contraditório se dá pelo fato de o seduzido não se deixar aliciar em estado natural, no entanto, como já frisamos anteriormente, ele apreende a condição de sedutor, de forma subjetiva, na esfera do onírico, ou seja, quando sonha ou devaneia.

6.3.2 Aires: a vocação e a manifestação do oculto e recalcado

Em Machado de Assis “[...] a sensualidade toma todas as formas para não morrer” (MEYER, 2008, p. 105). A assertiva de Meyer trata da sensualidade machadiana em um ensaio, de poucas páginas, nas quais refere-se aos contos: “Uns Braços” e “Missa do Galo” e alguns capítulos dos romances: **Quincas Borba** [1891] e **Dom Casmurro** [1899]. Inauguramos, a análise com a referida citação, porque a consideramos muito pertinente ao

que avaliamos, no romance em interpretação, a respeito da temática erótica no autor. Ressaltamos que Meyer, em nenhum momento, refere-se ao último romance do autor, no que compete à sensualidade e erotismo. Baseados então, ao que o crítico elege, podemos salientar que, em **Memorial de Aires**, há um sensualismo ajustado em um erotismo recalcado e, até certo ponto, mórbido. E, é possível que a ausência de leituras com ênfase ao teor erótico, no romance em pauta, tenha sido influenciada pela crítica que, de modo geral, valorou-o como sendo um romance de cunho pessoal em que o autor fazia as pazes com o mundo e consigo mesmo. Assim, nesta perspectiva da vinculação pessoal, o autor promovia, então, uma espécie de acerto de contas, às vésperas da morte, já que o Machado de Assis encontrava-se velho e doente. Por analogia, quando Meyer diz que a sensualidade machadiana assume múltiplas formas para não se dar por vencida, ao nosso entendimento, traduz, no romance, o fechamento conclusivo sobre o erotismo recalcado e com atenuantes mórbidos. Nesta conjuntura, avaliamos que é no romance, em forma de (diário), e por meio das memórias, que o autor equaciona em um único personagem e narrador, o “grande lascivo” eleito em **Memórias póstumas de Brás Cubas** [1881]. “– Creio; eu não sou somente *a vida*; sou também *a morte*, e tu estás prestes a devolver-me o que te emprestei. **Grande lascivo**, espera-te a voluptuosidade do nada” (ASSIS, 2010, p. 37, grifo nosso).

Ao nosso entendimento, Augusto Meyer negligencia no que se refere à temática erótica machadiana quando não relaciona, ao último romance do autor, à questão da sensualidade provinda de um erotismo mórbido e recalcado. O certo é que isto pode estar relacionado ao que o próprio crítico pressupunha que a ficção machadiana encontra-se impregnada de claros entrecos, ou seja, enunciados construídos quase sempre sob a projeção de uma simplicidade, às vezes, aparentemente superficial e, portanto, na maioria das vezes, não tomamos consciência das armadilhas e das portas falsas que o próprio texto impõe ao leitor. “Com Machado de Assis, entramos no regime das reticências e dos recalcamientos. Nada é simples nele, e não há nada, no melhor de sua obra, que se entregue de braços abertos à primeira leitura” (MEYER, 2008, p. 107).

Na perspectiva do que trata Meyer, a respeito da sensualidade machadiana, buscamos apontar, no romance em estudo, a conclusiva extensão dessa vertente. Atemo-nos a forma como Marcondes Aires agia diante das pretensões amorosas e as condições físicas e psicológicas em que se encontrava. Há um narrador totalmente erotizado que busca preencher os interstícios de fruição erótica através da máscara enunciativa da linguagem. O erotismo policiado evolui gradativamente numa sensualidade que é em

Machado de Assis, antes de tudo e apesar de tudo, a configuração do disfarce. O desejo imaginativo parece insaciável e predomina na conjuntura das ideias. Nesta circunstância, a fruição dos desejos lascivos é modulada e posta a descoberta na essência do desnudamento tanto físico quanto psicológico sob uma projeção enunciativa enganosa.

Sob o princípio da fruição erótica, analisamos que o romance apresenta a busca pelo prazer erótico através de uma disfarçada casualidade. Por consequência, pode parecer não apreender a totalidade do que é proposto pelo sujeito enunciativo dentro do contexto narrativo. Os disfarces atuam através dos sonhos e reflexões rápidas que encerram de forma entrecortada. Aires vive uma árdua luta entre a emoção e razão no objetivo de não se deixar sucumbir ao apelo sensual da jovem viúva como representação da valorização da vida. Jogar com as palavras foi uma estratégia do sujeito narrador na tentativa de suprir as necessidades libidinais reprimidas implicando, então, na sua negação de seduzido. Nesse sentido, numa visão freudiana: “[...] o narcisismo não seria uma perversão, mas o complemento libidinal do egoísmo do instinto de autoconservação, do qual justificadamente atribuímos uma porção a cada ser vivo” (FREUD, 2010. p. 10). Essa negação transcrita no diário, em si, visava a sua confissão particular, mas ao vincular os relatos pela proposição de um romance com feitiço de diário, o tema erótico surge como fator essencial que desloca os entraves da discrição para ampliar o tom confessional através de um trabalho estético que vai além da sua particularidade que exige o diário, resguardado pela hipótese pressuposta de alcançar a compreensão do leitor.

Ao desmitificar o cunho memorial histórico, o texto perpassa o pretexto da objetividade estética que integra uma organização textual adequada à sua totalidade. Conforme Adorno, em **Teoria e Estética** (1970), a relação com a realidade empírica em junção à arte é sublimada e inventa uma realidade pela qual essa realidade ficcional realmente representa.

Tornado irreconhecível, o deleite disfarça-se no desinteresse kantiano. O que a consciência universal e uma estética condescendente concebem, segundo o modelo do prazer real, sob o <<prazer artístico>>, de nenhum modo existe provavelmente (ADORNO, 1970, p.24).

O romance **Memorial de Aires** apresenta, em sua essência, uma tensão causada pela paixão e o domínio que o narrador personagem procura promover diante de tal fato. A paixão só não é silenciada na sua totalidade por conta dos registros escritos no diário. Aires se posiciona como agenciador e dominador das paixões. O domínio sobre si mesmo,

quando manejado pelo discurso, ganha um duplo sentido à medida que inverte a situação, na qual o desejo físico é encoberto pela prática reflexiva. O Conselheiro tem a noção exata do perigo que corre. E, é por conta da noção do território em que pisa, que se mantém silencioso. Por conseguinte, ao calar gestualmente consegue o mérito de não se deixar notar, isso lhe garante, de alguma forma, a liberdade de aceitar sua incapacidade pelo aspecto positivo. Ao negar sua liberdade de extravasamento sexual ele alcança o livre-arbítrio para transitar sem rodeios pelo universo erótico sem sequer ser flagrado por alguém do seu convívio. Observamos que, a princípio, Aires é contagiado pela paixão erótica sexual, porém quando recupera a noção de que não terá a adesão de Fidélia, devido a diferença de idade entre os dois, o narrador e personagem faz o caminho oposto quando busca a sua exclusividade e poder alicerçados no campo das ideias.

As relações do amor-próprio com o erotismo (com os investimentos de objeto libidinais) podem ser apresentadas, concisamente, da maneira que segue. Em ambos os casos é preciso distinguir se os investimentos amorosos estão *em sintonia com o Eu* ou se, ao contrário, experimentaram uma repressão (FREUD, 2010, p. 32, grifos do autor).

No que pese sobre os investimentos libidinosos, realmente, em alguns momentos Aires parecem querer efetivar a sintonia dos desejos. Assim, atemo-nos ao discurso narrativo, no qual o narrador, por vezes, é flagrado fazendo declarações carinhosas, para não dizer eróticas, a respeito da esposa de Aguiar. “Assim, quando D. Carmo veio tomar-me o braço, segui como se fosse para um jantar de núpcias” (ASSIS, 1999, p. 20). Na sequência de suas anotações sobre a festa, Aires, assim, acrescenta: “A dona da casa, **afável, meiga, deliciosa** com todos parecia realmente feliz naquela data; não menos o marido” (ASSIS, 1999, p. 20, grifo nosso). Podemos observar, na última parte deste enunciado, que o Conselheiro parece adivinhar os sentimentos de Aguiar. “Talvez ele fosse ainda mais feliz que ela, mas não saberia mostrá-lo tanto” (ASSIS, 1999, p. 20). A admiração do Conselheiro por D. Carmo é recorrente no romance: “A mana e eu estivemos ontem em casa da **boa velha Aguiar**” (ASSIS, 1999, p.64, grifo nosso), “Recebeu-nos como sempre; ela sabe dar ao gesto e à palavra um **afago sem intenção**, verdadeiramente **delicioso** (ASSIS, 1999, p. 64, grifo nosso).

O narrador e personagem revela ao leitor uma série de “procedimentos estéticos”, que atuam na composição do romance, nos quais o entendimento unilateral e malicioso do narrador constitui em um erotismo recalcado, e por vezes, mórbido que se estabelece já nas

primeiras anotações de Aires. Há um personagem contido em seus atos e extremamente à vontade na ação de registrar e opinar sobre os fatos. Basta observar o que Marcondes Aires registra em seu diário sobre um momento a sós com Fidélia.

Ela falou com graça, e provavelmente com verdade, mas não tratamos do assunto principal do coração da moça. **Eu deleitava-me em apreciá-la** por dentro e por fora, não a achando menos curiosa interna que externamente sem perder a discrição que lhe vai tão bem. Fidélia abre a alma sem biocos, cheio de confiança que lhe agradeço daqui (ASSIS, 1999, p. 169, grifo nosso).

De certo, ao escrever Aires tinha consciência da discrição, ou seja, da reserva pessoal que o diário requer. Surge, então, o mais previsível trecho apresentado nas primeiras páginas do romance, considerando aqui a forma como Machado de Assis descreveu as mulheres em seus contos e romances anteriores ao seu último. O narrador apresenta Fidélia, sob a descrição de uma mulher viúva que irradiava juventude, beleza e feminilidade.

Basta observarmos o trecho:

Ao vê-la agora, não achei menos **saborosa** que no cemitério, e há tempos na casa de mana Rita, nem menos vistosa também. Parece feita ao torno, sem que este vocábulo dê nenhuma idéia de rigidez; ao contrário, é flexível. Quero aludir somente à correção das linhas – falo das linhas vista; as restantes adivinham-se e juram-se. Tem a pele macia e clara, com uns tons rubros nas faces, que lhe não ficam mal à viuvez. Foi o que vi logo à chegada, e mais os olhos e os cabelos pretos; o resto veio vindo pela noite adiante, até que ela se foi embora. Não era preciso mais para completar uma figura tão interessante no gesto e na conversação (ASSIS, 1999, p. 19, grifo nosso).

É evidente, na citação, que o Conselheiro retrata Fidélia tal como viu e sentiu quando a encontrou no cemitério onde ele é arrastado por uma paixão epifânica, ou seja, a súbita compreensão do que sentia e passa a agir como alguém que está na condição de seduzido. No entanto, no encontro, na casa do casal Aguiar, o autor do diário, não se furta em revelar o que realmente achava da viúva. Ao vê-la no cemitério, Marcondes Aires bem mais contido, de certo pelo contexto e local, descreve-a como sendo bonita e gentilíssima, enquanto que no segundo encontro, à medida que a noite ia se adentrando a viúva vai ganhando contornos mais belos aos olhos de Aires. O Conselheiro já se denuncia totalmente seduzido pela jovialidade da viúva. A condição de seduzido não o impediu de,

no primeiro encontro, concentrar-se toda a atenção à viúva tentando adivinhar a intenção de seus gestos. O tom de ironia ganha veemência, no romance, pelo fato dele sugerir que Fidélia tentava disfarçar ou esconder algo.

Nesse momento a viúva descruzava as mãos, e fazia gestos de ir embora. Primeiramente espaiou os olhos, como a ver se estava só. Talvez quisesse beijar a sepultura, o próprio nome do marido, mas havia gente por perto, sem contar dois coveiros que levavam um regador e uma enxada, e iam falando de um enterro daquela manhã. Falavam alto, e um escarnecia do outro. [...], mas eu voltei depressa a atenção para a viúva, que se afastava e caminhava lentamente, sem mais olhar para trás (ASSIS, 1999, p. 11-12).

Nesta conjuntura, a narrativa confirma, na prosa machadiana, a projeção mascarada da mulher descrita e interpretada, em toda a obra do autor, pela ótica da dissimulação. O narrador ora inocenta a viúva ora acusa sem perder a proposição erótica.

Vou reconhecendo que esta moça vale ainda mais do que parecia a princípio. Não é a questão de amar ou não o defunto marido; creio que o ame, sem que essa fidelidade lhe aumente a pureza dos sentimentos. Pode ser obra dele, ou dela, ou de ambos a um tempo. O maior valor dela está, além da sensação viva e pura que lhe dão as coisas, na concepção e na análise que sabe achar nelas. Pode ser que haja nisto da minha parte, um aumento da realidade, mas creio que não. Se fosse nos primeiros dias deste ano, eu poderia dizer que era o pendor de um velho namorado gasto que se comprazia em derreter os olhos através do papel e da solidão, mas não é isso; lá vão as últimas gabolices do temperamento. Agora quando muito, só me ficaram as tendências estéticas, e, deste ponto de vista, é certo que a viúva ainda me leva os olhos, mas só diante deles. Realmente, é **um belo pedaço de gente**, com uma dose rara de expressão (ASSIS, 1999, p. 68, grifo nosso).

Conforme a citação, o narrador arrisca proposições de duplas versões sobre a viúva, anteriormente ele descreve as possíveis qualidades de Fidélia. No entanto, em outra nota do diário retoma as insinuações. “Ao levantar da cama, a primeira idéia que me acudiu foi aquela que escrevi ontem, à meia-noite. ‘Esta moça (Fidélia) foge a alguma coisa senão foge a si mesma’ ” [...]” (ASSIS, 1999, p. 126).

O romance em destaque, na sua primeira fase, trata de forma mais efusiva, do anseio interior de Aires, narrador e personagem que registra a bel-prazer a sua própria experiência de desejos, contensão e repulsa. Nesta circunstância, o narrador excede aos limites individuais do “Ser” *versus* “Parecer” para se lançar na estrutura ilimitada que o texto ficcional, em si, contempla. Assim, de forma dual, conjectura acerca da inexorável

limitação da vida. Conforme Saraiva “[...] o drama tematiza o dilema interior de Aires entre o desejo da conquista amorosa e a sua repulsa, entre a rebeldia contra a lei natural e a própria submissão a ela, entre a sensualidade e a acesse” (1993, p. 177).

As personagens são construídas simbolicamente como referentes à subjetividade que cada indivíduo carrega pelas suas estruturações *sígnicas*, isto, considerando o conjunto de informações do sujeito narrador que relaciona o ambiente à sua alteridade. Fidélia é descrita num cenário adequado e sob o signo da viuvez e apresenta uma fidelidade empenhada. A forma como a viúva se veste, os adornos são sinais visíveis da atração que exerce-a sobre Aires. Assim, envolto do sintoma passional, o narrador descreve-a como possuidora de signos fálicos, pelos quais decodificam a impressão que Fidélia pretende suscitar, ao mesclar a vaidade feminina com a demonstração exterior de fidelidade ao marido falecido.

Fidélia não deixou inteiramente o luto; trazia às orelhas dois corais, e o medalhão com o retrato do marido, ao peito, era de ouro. O mais do vestido e adorno escuro. As jóias e um raminho de miosótis à cinta vinham talvez em homenagem à amiga (ASSIS, 1999, p. 19).

Conforme a citação, observamos que o Conselheiro comete um equívoco ao confabular que o raminho de miosótis era em homenagem à amiga. É certo numa correlação *sígnica*, no imaginário coletivo, a flor “miosótis” significa recordação, fidelidade e amor verdadeiro, adjetivos que a viúva buscava demonstrar a respeito do marido morto. O montante de adornos que a jovem Fidélia insiste em apresentar como símbolos da fidelidade, que o narrador afirma não serem falsos, se apresentam como contraditos, se observarmos que diante da conquista, ou seja, das investidas amorosas de Tristão não apresenta nenhuma resistência.

Aires se detém em descrever os atributos perfeitos da viúva. E, esta descrição das suas características físicas realça a sensualidade feminina que está coadunada ao sentimento de desejo lascivo, do próprio Aires, e são destacados em duas instâncias: tanto pela percepção visual quanto pela percepção sensível, própria de alguém seduzido. Quando o diplomata aposentado disfarça, através de rodeios discursivos, tentando passar a impressão de alguém comedido, há nas entrelinhas, o sentimento passional que encontra-se interdito pelo conflito paradoxal de um velho cujas intenções amorosas são preteridas na escolha de uma jovem viúva.

As ações do personagem implicam em conotações eróticas recalçadas e envoltas de uma subjetividade intrínseca, do desejo que, a princípio, está no campo dos pensamentos e, posteriormente, é transcrito no diário subsistindo no universo das palavras. No entanto, tal confissão, depois de revelada no diário, é emudecida por suas ações, pois o Conselheiro não faz o menor esforço para concretizá-las. É evidente que toda ação da empolgação amorosa é absorvida no próprio âmago do protagonista que luta consigo mesmo, dividido entre duas instâncias: a submissão do desejo e pela sujeição às regras do convencionalismo social que o impede de conviver abertamente com suas pretensões amorosas. A nosso ver, o narrador e protagonista se deixa sujeitar à segunda, se resguardando do confronto com a opinião pública. Os desejos expressos na escrita, de forma efusiva, são reprimidos e substituídos pela conformidade do sentimento de desvalia e impotência, conferida à senilidade. O Conselheiro tenta disfarçar sua submissão em relação à sua idade quando infere, no diário, certa dubiedade que denuncia a distância entre o “Ser” *versus* “Parecer”.

As circunstâncias que envolvem a condição senil de Aires não se atêm, apenas, em reprimir como também em mascarar os apelos da sensualidade erótica. O indivíduo se limita, por ser, ainda, prisioneiro das circunstâncias que envolvem e enredam os discursos sociais que ajuízam uma conduta de valores dita apropriada ao comportamento humano. Isto não pode, no entanto, ser avaliado de forma negativa considerando a consciência real do momento de sua vida, provavelmente, pode ter sido o mote atenuador para evitar transtornos maiores. Saraiva observa que o agir comedido de Aires é confirmado pela censura no dizer. Isto revela o quanto ele (como indivíduo) encontra-se limitado e refém das opiniões públicas enleadas nos discursos da sedução e das representações.

No universo de Aires, também não há lugar para a paixão desenfreada nem para os tormentos de tristeza e saudade, manifestações extemporâneas para quem crê que a análises fria e minudente de gestos exteriores é capaz de desnudar os artifícios das motivações afetivas (SARAIVA, 1993, p. 189).

Contextualizado pela fruição erótica, a primeira parte do romance em discussão, apresenta o desejo erótico passional que envolve, na ficção, o extravasamento emocional coligado ao envolvimento amoroso que promove declarações/visões, um tanto quanto fantasiosas, por parte do personagem seduzido (narrador). Enquanto que na segunda fase, do romance, tais nuances são totalmente reprimidas ou estarão submetidas a outro processo de construção que resulta numa nova forma mais cuidadosa de abordar os acontecimentos. O personagem narrador, estrategicamente, desvincula-se do seu papel de protagonista e

instaura-se na neutralidade. Desta forma, permanece narrando os fatos, se posicionando, apenas, como observador e crítico.

O tom filosófico e reflexivo demonstra que Aires, ao sair de cena, tinha consciência de sua condição casta. Neste trecho o Conselheiro salienta que: “Os arbustos viviam calados na verdura e nas flores” (ASSIS, 1999, p. 11). Os versos de Shelley citados, inúmeras vezes, no romance, denunciam que há uma predisposição de impotência sexual por parte de Aires conduzindo-o a centralizar o seu ardor erótico, apenas, situado no cunho pessoal e mental. No entanto, quando relatado no diário, talvez de forma involuntária, solicita o saber do leitor, e assim, o caso passional imprime seus desejos assegurados no campo das ideias. Dessa condição, há três instâncias que não se completam: o sentir, o dizer e o realizar considerando que entre ter o desejo sexual e a sua consumação prevalecem os implicativos que não se ajustam às situações. “*I can give not what men call love*” (ASSIS, 1999, p. 19, grifo do autor). Neste trecho, levamos em consideração o reconhecimento de conjunturas pessoais do Conselheiro que surgem avaliadas em um contexto que predomina um sentimento de frustração que parece ser superada no manejo da linguagem que assenta num devaneio narrativo, ou seja, através do ato escrito e ficcional. Sob essa assertiva não poderíamos deixar referir-nos à obra, **O prazer do texto** [1973], do Barthes:

Neste sentido escrever é uma actividade em que aquele que escreve apenas escreve para saber o que quer dizer (para dialogar com as ideias do seu corpo), para perder a sua consciência no ilimitado da significância. É nessa perda de consciência que o texto adquire o seu valor erótico [...] (BARTHES, 1973, p. 25).

Evidentemente, de forma reflexiva e consciente, o narrador transforma as suas necessidades em desengano e a negação em algo incômodo, mas superável. Ao acrescentar uma exclamação, ao verso de Shelley, Aires reafirma constantemente sua condição decadente. “Eu não posso dar o que os homens chamam amor... e é uma pena!” (ASSIS, 1999, p. 20). O verso de Shelley é, sob o pretexto da negação, a confissão, por assim dizer, a justificativa primeira, do motivo manifesto que o impede de aventurar-se numa paixão. Fica evidente que Aires lamenta o fato de estar impedido para relação sexual, mas não transforma isto em algo pesaroso e difícil de aceitar, decompondo o que viveu, vive e sente em seu texto/diário/romance de cunho conotativo.

A diferença entre tais nuances conotativas e a própria contestação ao autor dos versos reforça a idéia de inaptidão genesíaca, mas elucidam, também, a inconformidade do sujeito, impelido pelo desejo e a impossibilidade de realizá-lo. Para superar o impasse, Aires sublima o sentimento amoroso e fundamenta-o no esteticismo, que expressa a idealidade do objeto de sedução, assim como a dos sentimentos. A adoração estéril é o meio de que dispõe o Conselheiro para sobrelevar sua condição de exilado dos afetos, pois estando (ainda que aparentemente) desvinculada do carnal e do físico, permite tornar manifesto o que de outro modo lhe seria interdito (SARAIVA, 1993, p. 190).

Saraiva salienta que a disjunção entre o **eu-narrador e o eu-protagonista** aparece totalmente diluída no seu último romance. O personagem narrador tenta, a todo momento, assegurar que haverá uma incomunicabilidade dos seus registros, pois, para Aires, o diário só chegará à algum interlocutor se houver uma eventualidade ou acidente. Há, no diário, o registro de uma afirmação preditiva em que anuncia a sua destruição. “Não sei se me explico bem, nem é preciso dizer melhor para o fogo a que lançarei um dia estas folhas de solitário” (ASSIS, 1999, p. 20). A ideia explícita de anular a possibilidade de interlocutores implica na possível necessidade, por parte do narrador, de ser apreciado pelo leitor ou interlocutor do diário. Através dos enunciados escolhidos, o narrador se denuncia, ao ser flagrado pelo contraditório, pois o diário em si envolve intimidade. Portanto, o narrador personagem insiste em não parecer que se dirige a alguém. Até porque além de cair em contradição, o próprio autor do diário, de forma involuntária ou voluntária, é enleado nas armadilhas da própria linguagem que elege no texto.

A preocupação em ser mais resumido possível corrobora com a suposta perspectiva crítica do interlocutor. “Relendo o que escrevi ontem, descubro que podia ser ainda mais resumido e principalmente não lhe por tantas lágrimas” (ASSIS, 1999, p. 32). Em outro momento parece dialogar com o leitor, ao lançar no enternecedor diálogo consigo mesmo. “[...] eu mesmo cheguei a mim mesmo – por outras palavras, estou reconciliado com minhas cãs. Os olhos que pus na viúva Noronha foram de admiração pura, sem a mínima intenção de outra espécie como nos primeiros dias deste ano” (ASSIS, 1999, p. 83). Os verbos em terceira pessoa, supõem a presença de interlocutores. “**Veremos**; três dias passam depressa” (ASSIS, 1999, p. 160, grifo nosso) e “Lá fui ontem às bodas de prata. **Vejam**os se posso resumir agora as minhas impressões da noite” (ASSIS, 1999, p. 17, grifo nosso). É evidente que ao negar a expectativa do não leitor o narrador já tinha consciência que o diário implicava o comprometimento, ou seja, a presença do leitor empírico. Neste texto, quando a presença do leitor é negada ocorre a negação da

literariedade do romance para, nesta ação, legitimar a construção do diário. Desta forma, ao tentar ser o mais realista possível, ocorre um fenômeno literário ao contrário, pois a ficcionalidade do texto se concretiza pela sua negação. Um exemplo disto é o fato do autor do diário negar que seu texto possua os elementos da novela ele reafirma a autenticidade do diário, que não é necessariamente, diário.

Quando traído na sua própria linguagem, o narrador tenta justificar que está falando consigo mesmo, por isso insiste que o diário formaliza a ideia de recolhimento para dentro de si. “Riscaria os dois capítulos ou os faria muito diversos um do outro; em todo caso diminuiria a verdade exata, que **aqui me parece mais útil que a obra de imaginação**” (ASSIS, 1999, p. 111, grifo nosso). É possível observar, no trecho grifado, que o narrador insiste que tudo que escreve é totalmente realista, há um esforço para imprimir maior verossimilhança à obra pela conjuntura casual e circunstancial dos fatos. Ao falar das simetrias que há na vida, o narrador afirma que isto é natural e inaceitável nas composições imaginadas, ou seja, no texto ficcional. Quando o narrador se flagra dando muitas satisfações a respeito do que escreve, fica manifesto que disfarça tentando botar panos quentes. “Dou estas satisfações a mim mesmo, a fim de mencionar o meu joelho doente” (ASSIS, 1999, p. 112). Afinal, a pergunta a ser feita: Por que o narrador dá tantas satisfações e está envolvido por volteios linguísticos na exposição de um texto que não visa um interlocutor? O narrador está, o tempo todo, implicado na dissimulação contribuindo para que o texto resulte na incerteza do que é dito diante da questionável confiabilidade do narrador e da verdade dos fatos narrados. Desta feita, tem-se uma narrativa que, a todo momento, está sob o julgamento da sua real existência.

A busca pela representação realista do diário é reduzida ao absurdo, considerando que o narrador e protagonista do memorial, em si pressupõe, a identidade de quem escreve e a de quem lê. O pronome “nosso”, muito recorrente no estilo machadiano, apreende a presença do leitor. “Romeu e Julieta aqui no Rio, entre a lavoura e a advocacia – porque o pai do **nosso** Romeu era advogado na cidade da Paraíba –,” (ASSIS, 1999, p. 15, grifo nosso). Fica evidente que o narrador aqui já pressupõe a adesão do leitor diante do que narra.

O narrador personagem, paradoxalmente, pelo processo analítico reflexivo, busca na composição estética ficcional uma significação extensiva. O sujeito da enunciação empreende o labor em preencher o real vazio que se encontrava. Uma vez que a condição de velho e aposentado, no romance, o impossibilitava de qualquer atividade produtiva, por

consequente, o deixava inapto para concretizar seus impulsos sexuais aflorados pelas oportunas chances da vida. Dessa forma, Aires está enredado pela sua dupla condição: o desejo de extravasar seus impulsos sexuais que advêm de um homem velho, cansado e doente e o seu discurso que revela um prazer sem prazer que se realiza pelas malhas da linguagem. Ao deleitar-se no prazer filosófico, no qual prevalece a estética das ideias, o sujeito que narra autodenomina único e imprescindível no discurso. Desta forma, o texto machadiano, consegue fazer justiça pela experiência ficcional literária instaurada de forma inovadora, pela fusão de um diário que se legitima como romance. A máxima barthesiana resume as atitudes de Aires. “A escrita é isso: a escrita das fruições da linguagem, o seu Kamasutra (desta ciência, existe um só tratado: a própria escrita)” (BARTHES, 1973, p. 39).

6.3.3 Aires e Fidélia sob as pulsões e os domínios de *Eros* e *Thanatos*

No romance, **Memorial de Aires** [1908], há duas séries de episódios que, ao mesmo tempo, apresentam uma oposição e, em contiguidade aos fatos narrados, se complementam. E assim, a bibliografia de Marcondes Aires, (paralelamente), sobressai em meio aos conflitos narrados em detrimento das histórias dos demais personagens. No início do romance há uma ênfase maior entre as personagens Aires e Fidélia, isto por conta do fascínio do narrador pela viúva ao vê-la no cemitério. Conforme o trecho: “Já perto do portão, à saída, falei a mana Rita de uma senhora que eu vira ao pé de uma outra sepultura, ao lado esquerdo do cruzeiro, enquanto ela rezava” (ASSIS, 1999, p. 11). Em nossa análise, o romance em interpretação pode ser considerado, no que diz respeito às paixões, como o exemplo de contenção, repressão e canalização do sentimento amoroso que é condensado em um caso passional que poderia ser desenfreado, se não fosse colocado em prática, pela personagem de Aires, os adjetivos supracitados.

O diário do Conselheiro, nas primeiras páginas, está ajustado no oportuno encontro das personagens Aires e a viúva Fidélia. Apesar de a viúva não ter consciência do referido encontro inaugura-se, no romance, o embate pessoal do narrador entre a onipotência dos desejos e as fronteiras da realidade. Os fatos narrados evoluem e desenvolvem-se nos limites entre os obstáculos e suas superações. O romance trata de renúncias, nas quais o domínio e apropriação da força realista sufocam e, ao mesmo tempo, liberta as

personagens. Sendo assim, Aires é liberto das volúpias sexuais (vida) e Fidélia é liberada das volúpias da castidade (morte). Há, no romance, a tentativa em manter o domínio das paixões, ou seja, uma busca pelo equilíbrio que se estabelece, na narrativa, pelo objetivo de propiciar a comedida liberdade de escolha que preserva o ser que a envolve no estado de suas paixões efusivas.

No romance, analisamos a evidente perspectiva de fruição erótica que trata das paixões e que são inerentes às duas vertentes das pulsões: vida e morte. Nesta perspectiva, à luz da premissa mitológica, fazemos uma associação entre as personagens do romance coligadas às categorias de *Eros* (pulsões de vida) e *Thanatos* (pulsões da morte). Como já salientamos, o romance evidencia a relação entre a motivação da vida em constante embate com a somatização da morte. É sabido, na concepção freudiana, que as manifestações mais primitivas das pulsões vitais são as da defesa, da sobrevivência do indivíduo que necessita manter-se em condições que os preserve. O narrador e personagem principal do romance, o Conselheiro Aires, busca na escrita a fruição e, ao mesmo tempo, a expurgação dos seus recônditos desejos, no entanto, no contexto da realidade, sobrepuja a contenção de suas pulsões eróticas. Assim, ao ver Fidélia no cemitério Aires é acometido pelas motivações vitais atribuídas a (*Eros*), conseqüentemente, é erotizado de tal forma que estas funções, próprias da juventude, são recuperadas, em seu íntimo, de forma efusiva, em vários momentos registrados em seu diário.

O romance tematiza o encontro das diferenças que, para o dono do diário, lhe causa inquietações e promove o seu desequilíbrio na narrativa, considerando, pois, que a exposição do (*eu*) Aires domina a trama em que protagoniza o sensualismo mental de desejos, sob uma confissão, apenas refratada nas páginas do diário. No decorrer dos fatos, no romance, ocorre um deslocamento do narrador pelo fato de haver um cansaço na euforia amorosa e sexual de Aires que se conforma na sua condição de velho e aposentado tanto para o trabalho quanto para as atividades de projeção amorosa (sexual). E, então, após sua saída de cena, a narrativa tende a ser ajustada à temática do amor possível entre as personagens de Tristão e Fidélia e na relação de amizade e confiança entre Aires e o casal Aguiar.

A princípio, na trama, pelo seu entusiasmo diante do que vê, Aires protagoniza a vida enquanto Fidélia, ainda sob o jugo da viuvez protagoniza a morte. No entanto, com o conformismo de Aires de sua senilidade e da perspectiva da morte, antes que ocorra de fato, o romance promove, nas personagens Aires e Fidélia a inversão das categorias vida e

morte contempladas nas primeiras páginas do diário. Essa inversão se dá pelo fato de Fidélia encontrar Tristão e se reconciliar com a vida, enquanto que Aires assenta-se no conformismo da morte. Em suas anotações, no diário, Aires deixa escapar, de forma confessional, a forte perspectiva de enfado na vida cotidiana, mediante a solidão pessoal que se estende também ao casal Aguiar. A condição deles é similar pela imposição do inevitável, em outras palavras, o inexorável ciclo da vida que é demonstrado entre os investimentos que não foram frustrados, pelo fato de não terem sido colocados em prática, no que compete aos desejos e a conquista da jovem viúva, à sua irrealização. Talvez, por isso, o próprio Aires dispensa-o da função de protagonista do texto, da qual recua e posiciona-se, diante dos fatos, como expectador crítico e, às vezes, irônico e até cruel.

A partir do momento em que ocorre o afastamento do narrador, da função de protagonista a mero expectador, há certa disforia nos níveis de narração. Aires recua para adequar-se a *persona* ponderada exteriormente social em prejuízo da *persona* interior com a libido em ebulição. Ao apresentar um comportamento esquivo, o ex-diplomata enquadra-se ao modelo discursivo que evoca, mediante às características aceitáveis, à representação que lhe cabe como indivíduo na sociedade.

Como já anunciamos, destaca-se na análise deste romance, a oscilação da “condição humana” no conjunto alegórico, que contempla a obra literária que compreende a perspectiva humana e sua injunção entre (*Eros*) e (*Thanatos*). Ambos os deuses representam, entre os gregos, a personificação do amor e da morte. Assim, identifica-se nas figuras destacadas da mitologia grega dois eixos principais do ciclo vital: a pulsão em conluio com a vida e a morte. *Eros* representa o instinto vital e *Thanatos* representa o instinto funesto. Ambas as pulsões aqui descritas motivam, entre si, conflitos que dinamizam os vários estágios do psiquismo humano. Neste sentido, o romance em leitura permite-nos, analisar que o psiquismo do Conselheiro é conduzido por um conflito dinamizador interno ao aparelho psíquico. Tal como salientou Freud a respeito do princípio do prazer, podemos ajuizar que o romance **Memorial de Aires** apresenta um conflito interno que tem sua origem nos obstáculos que flagram a personagem que narra e a efetivação de suas pulsões que refletem a luta entre as instâncias decodificadas em pares: vida/prazer e morte/desprazer. É certo que mitologicamente “*Eros*” está coligado às pulsões de vida e estimula as relações humanas pela busca do contato, pelo embate com o outro e com a realidade, mesmo que a vida seja uma constante tensão, ou seja, conduzida por permanentes conflitos. *Eros* coloca o ser humano na conjunção dos afetos conflitantes

e, é fator preponderante na realização do princípio do prazer. Enquanto que *Thanatos* é o representante do princípio absoluto, no sentido mais profundo, do desejo da não separação, aquele que preza pela permanência na zona de conforto, ou seja, busca o retorno à situação uterina ou fetal, que quer a efetivação do repouso e a aniquilação das tensões. A condição thanatiana soma-se às pulsões da morte, pois somente no estado de morte, em vida, o indivíduo poderá satisfazer o desejo de busca do equilíbrio, do repouso e da paz absoluta.

A inter-relação que fazemos entre o romance **Memorial de Aires** e o estado das pulsões, está apreendida na compreensão que temos, de que o Conselheiro Aires está valorado no princípio da realidade. Essa premissa leva o narrador e personagem a compreender e aceitar que nem tudo o que se deseja é possível, e que se for possível nem sempre pode ocorrer de imediato, e não pode ser conservado e, muitas vezes, não pode ser consumado na sua totalidade. “*Eros*” nada mais é que, o desejar imediato, a busca por algo satisfatório que o leva a desejar cada vez mais. O princípio do prazer tende à busca da realização imediata da força psíquica que compreende a pulsão erótica. Quando diante do objeto desejado, o desejante não quer saber de mais nada, nem do real, nem do outro, nem mesmo da sobrevivência do próprio sujeito. Sob este ponto de vista, o ex-diplomata, na condição de aposentado, não está essencialmente ligado a “*Eros*”, e sim, de forma mais efetiva, a “*Thanatos*”, pois o Conselheiro, apesar de confessar a sua motivação pelos desejos, termina por apoiar-se na sua anulação mediante a escolha do repouso, pelo imutável que culmina na fuga do conflito que somente o estado da morte impulsionada por (*Thanatos*) pode contê-las, ou seja, consegue moderar as necessidades libidinais advindas dos desejos.

Como já observamos, diante do romance **Memorial de Aires**, as personagens: Aires e Fidélia, evocam o universo das pulsões e das forças que não cessam de se entrelaçarem e de se separarem. Aires busca preencher a frustração amorosa através da arte do diálogo, ou seja, pela escrita. Todo o circunlóquio de analista do narrador evidencia o contraste entre o erotismo, o desejo, a vida, a morte. Nesta perspectiva humana que envolvem os fatos narrados podemos afirmar que todos temos, de alguma forma, a predominância das duas pulsões entranhadas em nós, considerando que somos capazes de amar com a mesma intensidade que odiamos. A busca pelo equilíbrio, sempre é uma constante na vida mediante aos sentimentos que somos capazes de desenvolver.

Mitologicamente “*Eros*” e “*Thanatos*” são os elementos que detêm atributos de divindades e têm o poder de ligar e separar, ao mesmo tempo, os sentimentos opostos

causando sempre um duelo entre ambos. Tais sentimentos, de alguma forma, estão presentes em Aires, coexistindo como herói e o anti-herói na conjuntura ficcional. Tudo se passa sob uma relação de equilíbrio entre as duas tensões, mesmo que adversas, das quais prevalecem a que melhor define a razão realista machadiana, ou seja, a noção aceitável dentro de um contexto possível pelo qual predomina o posicionamento somático à morte em detrimento da vida.

O que torna o encontro de Aires com Fidélia singular e estranho é o fato da viúva não ter consciência de tal encontro, já que provavelmente não vira o Conselheiro no cemitério e, se por acaso tenha visto, não consideraria, o circunstancial encontro, como algo além do natural. Ao deparar-se com a visão real da viúva o Conselheiro Aires, mesmo em estado de senilidade, é assaltado pelas pulsões eróticas, próprias das adjetivações pertencentes a *Eros*. Por outro lado, no momento do encontro no cemitério, a viúva que perdera o marido, a menos de dois anos, encontra-se acometida pelas pulsões de (*Thanatos*), considerando que seu pacto é, necessariamente, com a morte pelo objetivo de manter-se fiel ao defunto. Para concretizar a categoria de fidelidade, ela promove um silenciamento do erotismo. Como já referimos anteriormente, há, no romance uma constante troca de funções, pois tanto Aires quanto Fidélia transitam nos limites das pulsões eróticas.

Inicialmente, no romance, há um condicionamento erótico que impulsiona o diplomata aposentado a projetar mentalmente a eroticidade que o monopoliza, para posteriormente, confessar a necessidade do contato físico, cuja ânsia busca extravasar os sentimentos eróticos. No entanto, antes que colocasse em ação suas pretensões, surge o vetor mortal impulsionando as motivações eróticas ao embate, no qual chama o personagem à sua realidade de velho, aposentado, que nesta altura da vida encontra-se sem muitas perspectivas e planos futuros. Por outro lado, Fidélia, pela descrição do que fazia no cemitério e a noção que D. Rita tinha de sua condição de viúva apaixonada encontra-se no conjunto de motivos que a envolve à morte, pois há, na sua vida pacata de mulher, fidelíssima ao morto, a abolição das pulsões eróticas. No entanto, no decorrer do romance, a jovem viúva quando conhece Tristão, apaixonou-se por ele, e migra para a categoria das pulsões de “*Eros*” ajustando-se numa forma de renascimento das pulsões vitais. Diante deste fato, o Conselheiro Aires faz o percurso contrário, considerando que ao perceber-se vencido pela possibilidade de um efetivo encontro amoroso entre os dois jovens, Tristão e Isolda e, consciente da sua fragilidade, a personagem e narrador, além de deixar a posição

de protagonista, concilia-se com as pulsões de “*Thanatos*” procurando revolver o fervor erótico em grau zero de energia. Diante de sua condição passional e dos desejos frustrados, Aires não encontra satisfação definitiva e busca a contemplação nos impulsos eróticos que, muitas vezes, surgem nas memórias do diário em forma de sonhos e devaneios.

[...] o estado do sono também significa uma retração narcísica das posições da libido para a própria pessoa, mais precisamente para o desejo de dormir. O egoísmo dos sonhos se enquadra bem nesse contexto. Em ambos os casos vemos, ainda que seja apenas isso, exemplos de mudanças na distribuição da libido graças à mudança no Eu (FREUD, 2010, p. 18).

Assim, através de motivações opostas tanto Aires quanto Fidélia são sobreviventes de (*Thanatos*), ou seja, da obscuridade envolta na perspectiva da morte. O narrador, personagem, ao sair de cena, na qual ocupa o papel de protagonista, consequência da sua desistência na tarefa de conquistar a viúva, perfaz, com sobriedade, o percurso da morte antes mesmo desta se efetivar. Sob este ponto de vista, salientamos a concepção de Maria Rita Kehl ao enfatizar: “As atividades da vida nos tiram a vida antes mesmo que possamos saber qual seria o caminho ideal [...]” (2009, p. 543). O Conselheiro promove, então, um recuo estratégico e sem alardes, ao buscar concretizar, na escrita, a suave acomodação das tensões eróticas fruídas da sensualidade evocada através da visão que ele tem da viúva no cemitério. Mas a situação não se resolve, pois, as tensões eróticas, mesmo com a forçada negação, permanecem em ebulição no inconsciente de José Marcondes Aires denunciadas e representadas nos constantes apontamentos do diário.

É interessante observar que não há vencedores neste embate, pois tanto “*Eros*” quanto “*Thanatos*” imperam, soberanos, através de suas pulsões, isto ocorre no memorial, em seu devido tempo, condição e situação. Segundo Kehl esta harmonia é possível pelas suas aspirações desde que cada um reconheça os seus limites.

É porque Eros e Thanatos no limite buscam *a mesma coisa* – o retorno a um estado anterior, prazeroso –, que não é um, nem outro, que move a vida, mas a tensão constante, dialética entre os dois (2009, p. 544, grifo da autora).

Tanto Aires quanto Fidélia se mantêm ligados na trama pelas pulsões opostas. Há, entre ambos, visões em comum, pois, são conservadores: O Conselheiro alia-se a “*Thanatos*” quando busca o repouso e a tranquilidade, dessa forma recusa sair da zona de

conforto e arriscar-se numa relação amorosa com uma viúva jovem. As atitudes de Aires não ocorrem de maneira tão simples, ao observamos que ele é possuidor de uma espécie de orgulho narcisista que insiste em recuperar as pulsões de “*Eros*” através de ângulos diversos com maior prevalência no próprio ato de escrever. Por outro lado, a viúva insiste no repouso de “*Thanatos*”, mas, quando apaixonada por Tristão não se prende no inevitável, conseqüentemente, alia-se às pulsões de euforia de “*Eros*”. Nesta perspectiva, os contrastes entre os hipotéticos amantes são avaliados à medida que o objeto que satisfaz é o mesmo que frustra. “O amado e o odiado são um só, – ambivalência que nos acompanha a vida toda. Ambivalência que é da essência de toda relação amorosa, pois todo objeto que satisfaz também frustra, [...]” (KEHL, 2009, p. 544-545).

Os entraves sociais que condicionam o personagem do Conselheiro Aires são conseqüências de seus embates entre o comportamento narcisista de escritor e observador dos fatos. O velho experiente que aconselha a todos com a sabedoria narcisista que julga possuir, não pode se deixar abater e ser desmistificado como dono da verdade diante de um caso passionai. Assim, o estado narcisista do autor das memórias repousa no absoluto e não pode ser abalado em sua onipotência. A consciência que a personagem tem de que a realidade é inimiga contrapõe a onipotência do desejo e a obriga a trocar o extravasamento dos desejos eróticos pela satisfação infinita de escrever e, deste modo, imortalizar-se pelos registros que se eternizarão na escrita, por conseguinte, permanece viva além da morte.

Aires vingava-se de *Thanatos* por ter se apossado de sua alma. Para o conselheiro a realidade se coloca contrária à satisfação absoluta dos desejos, por isso há uma movimentação dos desejos que ganham notoriedade na admiração que ele busca centralizar a sua energia e atenção através das personagens D. Carmo e D. Cesária. Ao constatar que Fidélia não preencherá o espaço do desejo erótico Aires faz com que o prazer reviva na satisfação que o envolve ao dialogar com D. Cesária, senhora com instinto de velha maldizente.

A máxima da vida encontra resposta nas aferições de Kehl:

[...] a vida é tensão permanente, é movimento permanente: o que não encontro aqui vou buscar noutra lugar; se não encontro o absoluto, sigo perseguindo tudo o que se aproxima das minhas representações de perfeição (2009, p. 546).

O diálogo inicial entre o Conselheiro Aires e sua irmã Rita endossa, ao leitor, a possibilidade, no romance, das expectativas de momentos fulgurantes descritos entre o

amor e a paixão de uma jovem e um velho. A verdade é que as fantasias eróticas do Conselheiro por Fidélia nada mais são que o resultado, não confesso, ao leitor, das tentativas de restauração de um narcisismo ferido, por parte do escritor do diário, que encontra-se na condição da falta, ou seja, de uma incompletude inerente à condição humana. Mas passado o primeiro momento fantasioso do êxtase erótico, o Conselheiro é assaltado pela conclusa consciência de que a jovem viúva lhe escapará e, dessa decepção instaurada na paixão amorosa, ele aceita a evidência de sua impossibilidade. Numa máxima freudiana, o conselheiro, na velhice, ainda revive mais uma experiência de “castração” por isso aceita o viés da morte física: morte do amor, morte do prazer, morte das perspectivas de realização em torno da velhice.

É pelo caráter expressivo de Aires, na linguagem escrita, que a personagem escolhe entre as aspirações de satisfação total das pulsões eróticas e a satisfação parcial que a vida lhe permite. Fica evidente que ele opta por escolher a segunda opção. Diante desta escolha, há um excedente de energia erótica que culmina num ajuste das figurações linguísticas, pois é na ambiguidade das palavras que surge o excedente de excitação que não se aquieta por não encontrar satisfação própria em estado pleno. É manifesto, no diário, a repressão dos sentimentos malsucedidos, pois o Conselheiro deixa traços de sintomas canhestros da sua psique mantida por força, através dos registros no diário, para além do seu anonimato. O que Aires reprime não é o afeto que sente por Fidélia e, sim, a energia do desejo e a ideia de luxúria que tal desejo é associado. O afeto que o Conselheiro tem por Fidélia, Tristão, o casal Aguiar fica dissociado totalmente da premissa inicial que se restringia na conquista amorosa da viúva.

Reprimir o desejo é a solução viável que o Conselheiro Aires encontra para canalizar a veleidade erótica, por isso, o personagem narrador e escritor do diário, busca refúgio na escrita como uma estratégia para desviar-se do objeto desejado, isto no sentido sexual, amoroso. Contudo, ao reprimir o desejo, ele consegue manter a afetividade paterna ou de mero amigo para com os dois jovens que se enamoram, condições que segundo seus padrões de julgamento é o que pode ser socialmente permitido. Desta forma, o Conselheiro transforma o desejo ou a paixão interdita em um objetivo contrário que consiste na sublimação do desejo que continua a existir.

No caso do diário, as palavras coexistem com a função de negar o desejo, apesar dos enunciados falseados que tentam esconder-se, por isso permanece incólume. Assim, há uma troca de referenciais representados no plano simbólico, já que os desejos não foram

concretizados na expressão física. Mas, por outro lado, como narrador, Aires consegue inserir poeticidade nos registros de seu diário, pelo qual a escrita simbólica não surge da frustração da paixão e, sim, da expressão semiotizada advinda da paixão reprimida.

Aires e Fidélia experimentam, em alguns momentos do romance, a morte em vida. Basta observarmos que no início da narrativa a viúva se encontrava como objeto assujeitado, em privilégio à pulsão da morte advinda de “*Thanatos*”. Assim que é tragada por uma nova paixão, sem titubear, alia-se a “*Eros*” que é a representação da pulsão vital. Aires, por sua vez, faz o caminho inverso que a jovem quando reconhece a impossibilidade de consumação de sua paixão, decreta a morte de “*Eros*” e faz as pazes, de vez, com “*Thanatos*” considerado-o pulsador da morte. Segundo princípio básico de Kehl: “Onde eros não impera, já se sabe: thanatos ganha terreno. Vivemos num mundo que nega a morte pela onipotência, mas que é permanentemente seduzido para a morte” (2009, p. 560).

Três fatores nos chamam a atenção no comportamento do Conselheiro Aires: a manutenção do narcisismo, a negação da falta por meio de disfarce, a onipotência que o narrador apresenta. Diante destes fatores podemos perceber, no contexto narrado, que o amor erótico que permeia o romance é visto como uma ameaça, por isso provoca perda e evidencia a consciência e a noção da falta. Tem-se o fator de exclusão dos personagens mais velhos: Aires, Aguiar e D. Carmo. No entanto, como assinala Saraiva, o grande excluído é o **sexo** e não o **amor**, considerando que ocorreu um final feliz e possível entre os jovens Tristão e Isolda e, por outro lado, o contato de Aires como amigo, aconselhador de várias personagens, isso demonstra que essa atenção é o elemento revitalizador, mas subversivo no sentido que Aires fez um tipo de barganha, pois renuncia a liberdade do sentimento em busca da segurança e a manutenção da ordem familiar socialmente aceitável em detrimento das múltiplas faces do erotismo apaixonado.

Marcondes Aires consegue canalizar toda a energia de apaixonado frustrado para outras formas de sublimação. É certo que ao canalizar a força desejante para as conversas cotidianas que contemplam conselhos aos amigos e, com ênfase no registro dos fatos, se volta diretamente para o próprio ego. O narrador mantém o enamoramento por si mesmo, a condição do espelhamento narcisista que nega a própria dor da perda.

Há excedentes no romance, no que diz respeito, da energia erótica que não se resolve nestas projeções narcisistas e manifestas como sintomas niilistas, no que compete ao fato, de reproduzir a linguagem literária. Aires é sinônimo do narcisismo e representa a demanda do amor que não encontra o caminho do amor, o desejo do contato que não se

realiza. Assim, o narrador não aguenta a noção e o sintoma de incapacidade cuja condição humana é rebaixada no quesito erótico que poderá realizar-se através das energias vitais que se afastam da sua condição de homem viril para estabelecer-se como conhecedor da alma humana. A personagem tem absoluta consciência que o desejo não pode sempre se realizar. Daí decide que ele precisa ser negado no seu íntimo, mas não é negado no registro deste desejo.

O corpo do conselheiro, degradado pelo tempo, é conduzido por um erotismo simbólico, cuja sexualidade obscura, não pode se conhecer, e antes que isto ocorra se transforma em pura negação. Assim, quando o desejo não pode se realizar, o narrador concretiza a sua liberdade, através da palavra que dá acesso ao que até, então, estava reprimido. Há no escritor Aires, no momento em que se lança ao desafio das palavras, um poder de atração e de distração de si mesmo. O seu poder de absorção, fascinação conjuga-se ao poder de destruição, não só da paixão, de tudo que implica no real conjunto.

A personagem esgota a si mesmo no processo de paixão e da morte desta paixão. O narrador esforça-se para manter a indefinição radical das pulsões de “*Eros*” e “*Thanatos*”, por isso não se define quanto ao seu objeto de desejo, mas lança mão dessa força original para dar intensidade ao que sente e registra. O envolvimento passional não adquire a intensidade que teria se houvesse um investimento libidinal. Porém, a energia desse desejo é transformada em pura forma de jogo de sedução a um ato puramente formal que, por conseguinte, verbaliza o romance ficcional estético. Nas palavras de Baudrillard: “A sedução é imediatamente reversível, e sua reversibilidade é feita do desafio que implica e do segredo em que se precipita” (1992, p. 92).

No que compete à sensualidade, no **Memorial de Aires**, apresentamos índices que pode ser amplamente explorados através de uma reintegração do desejo e do inconsciente. Negar os próprios desejos foi à árdua tarefa do Conselheiro que, ao primeiro encontro com Fidélia, no cemitério, cria um cenário bem temperado pela fruição erótica que é mantida à sombra de uma repressão pessoal que mediante a escrita abre para a possibilidade inversa de liberação do prazer. A liberação do desejo assume tão facilmente, na linguagem, o prazer estético, em que Aires acaba por revelar a incapacidade de realizar-se no sentido pleno e físico, por isso ocorre a fuga, (escrever) é a escolha ao invés de aprofundá-la no sentido físico, real.

Por ora, não se trata de maneira alguma de encontrar uma nova interpretação para o romance machadiano, no entanto, em termos da conjuntura libidinal concordamos com

Meyer, cuja análise pondera que, em Machado de Assis, há uma perspectiva latente inter-relacionada a um obscuro desejo erótico moderado pela repressão que, eventualmente, surge ajustada por uma coerção primária ou de uma pulsão de morte. O desejo, no Memorial é reinventado em toda parte, e pode ser considerado o grande mote lascivo em sua obra.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao selecionar e analisar a perspectiva erótica em contiguidade ao jogo da sedução em Machado de Assis, constatamos o quão são variadas as exterioridades comportamentais do ser humano. Os índices de erotismo no discurso machadiano são resultantes de diferentes interstícios de fruição erótica que no discurso do autor, ao nosso entendimento, com base em tudo que foi lido e analisado, confirmam que a proposição predominante é a noção de uma “Babel Erótica”, em que se distingue uma desordem de múltiplas facetas que envolvem variadas circunstâncias passionais extensivas aos desejos, jogos de sedução, paixões, deleites, enganos, interesses múltiplos, estados eufóricos (felizes) e disfóricos (infelizes), avanços e recuos, momentos frágeis e efêmeros em conjunto a outros de extravasamentos dos ardores eróticos. As condições, os estados e as intenções eróticas coexistiram, porém, a efetivação, na maioria das vezes, não atingiu o êxtase final. Possivelmente por consequências de variáveis tensões advindas de múltiplos contextos. A linguagem da sedução machadiana, tanto a verbal quanto a não-verbal, está atrelada a códigos, símbolos semiotizados que, muitas vezes, não se deixam compreender integralmente. Há, no ato de desejar, um distanciamento entre o sentir, o revelar e o realizar. O embate erótico, sensual e desejoso está constituído em Machado de Assis em meio aos confrontos entre razão e fantasia. A razão busca monopolizar os desejos e as ações que advêm da eroticidade sexual através da repressão, contenção das paixões desenfreadas. Por outro lado, a fantasia promove índices de erotismo que ascendem, silenciosamente, de forma paradoxal, pois não se mostra em plenitude nem se esconde em sua essência.

Há, nos textos do autor, a polivalência erótica que termina por promover infinitas possibilidades, no trânsito das personagens, entre quem seduz e quem é seduzido. Isto, no que compete aos desejos, entendidos, em nossa leitura, pelas extensões que os vocábulos alcançam, em termos de sedução e em suas variantes eróticas, múltiplos sentidos e culminam em: flagrantes desejos, às vezes, sublime ou mórbidos, que avultam na libido, nos encontros e desencontros amorosos, nas traições, no prazer pelo prazer, na limitação, na coibição. Todos esses elementos estão conjugados e inscritos na ficção machadiana pela efervescência do paradigma sexual. A busca do prazer no sentido erótico se deixa entrever de modo a promover os entraves ambíguos que envolvem realidade/razão em embate com

a fantasia/sonhos/devaneios que não se permitem explicar os atos inconclusos por uma acepção conclusiva.

Há, em Machado de Assis, no que compete às relações psíquicas, a predominância de efusões eróticas que promovem tanto a ponderação, o lúdico, o bom gosto quanto à promoção dos recalques, de morbidez, de patologias não elucidadas, dos desafios, das relações duais que são marcadas por eixos ambíguos e mascarados. As ambiguidades são, possivelmente, formas estratégicas do autor para manter o seu discurso sob aparências falseadas e segredos inconfessáveis, cuja pretensão seria tornar encobertos e incompreensíveis os estados eróticos latentes.

Na maioria dos textos analisados, neste estudo, ponderamos que o erotismo, a sensualidade, os desejos e o jogo de sedução perpassam os sentidos que resultam de uma força que necessita tanto do corpo quanto de poder e outros interesses. O aspecto sexual vai além do ato contemplativo físico e estende-se à consciência (ideias) que revelam artimanhas coligadas aos desejos de poder extensivo à necessidade de reconhecimento social. Esta pesquisa, nos permitiu reconhecer um Machado de Assis que discursa sobre o prazer que pode ser apreendido no olhar, no insólito, na imaginação, no sonho, no devaneio, no disfarce de interesses dúbios e, acima de tudo, numa sensualidade palpitante que se deixa fluir em detrimento da ansiedade incontida, do prazer extravasado, da nudez física e psicológica. Assim, o ser erótico em Machado de Assis é elaborado no pressuposto de que a sua efetiva imagem implica numa fusão do todo: corpo e alma que se desconectados representariam a supressão da essência dos objetos de seus prazeres.

A conjuntura erótica é promovida de modo que sobrepõe a razão, mas também exhibe o deslumbramento e contenções, sem perder os momentos de irremediáveis delícias que são experimentadas por suas personagens ou ficaram por experimentar. Algumas personagens permanecem no terreno das atitudes contemplativas outras cedem aos impulsos de um temperamento sensual, outros advêm do ângulo obsessivo dos sentidos e seus caracteres. O sensualismo machadiano admite pulsações intensas que, por sua vez, desafiam e tocam fortemente os sentidos. Acresce afirmar que, para Machado de Assis, não basta às palavras evocadas que confirmam os desejos e suas volições. O ser erótico da sua ficção deve ser inscrito no exercício imaginativo, no qual pode completar e contemplar a imagem descrita mediante os desvãos mais excitantes da consciência de cada um.

Os paradigmas da sedução em Machado de Assis permanecem implicados pela acuidade da indecisão: os sentidos eróticos “aparentemente” se apresentam precários,

vagos e quase nulos. Os espaços são recriados sob a condição permissiva de uma vazão à fruição erótica. No entanto, é nesses espaços que essa fruição erótica é contida. Assim, diante de uma ambientação que pressupõe a possibilidade de uma dialética dos desejos que não se ajustam ao fruir dos previsíveis e imprevisíveis momentos que, a bel-prazer de seus narradores, são promovidos no jogo da sedução como melhor lhes convêm. Assim, sob a conjuntura da temática pesquisada, podemos afirmar que, em muitos momentos, a prosa machadiana, antes de efetivar a sedução no sentido denotativo, propriamente dito, conota a sedução de seus leitores. Uma expressão barthesiana os definiriam bem: são textos terríveis e ao mesmo tempo galantes. A margem subversiva em Machado de Assis pode parecer privilégio mínimo, talvez porque o autor tenha priorizado a pulsão erótica em conjunto com a sensualidade, a sedução e o anulamento do sexo gratuito, da pornografia, do sexo animalizado, sem história, sem o sentido que impulsiona o prazer e a sua permanência.

Evidentemente, na ficção machadiana, quando o jogo da sedução parece nítido, simples, sob a perspectiva de uma materialização, apenas lasciva, essa proposição logo é desconstruída. As *performances* das personagens, em seus modos ambíguos, ligam-se aos conceitos do jogo passional que delimita e, às vezes, iguala os atributos sedutor e seduzido. Há, em seus textos, inúmeras fronteiras erógenas: não se trata, apenas, do prazer corporal, físico, pois a excitação se refugia também no campo das ideias. Os textos citados, nesta pesquisa, permitem ser analisados mediante seus conteúdos narrativos, as suas estruturas, mas não se restringem às instâncias narrativas, pois as frestas eróticas, os jogos amorosos inscrevem-se em um invólucro semiótico que provoca a necessidade do desvendamento, mas não se deixam interpretar totalmente. As personagens são desnudadas intelectualmente para depois se mostrarem em outros ângulos físicos e táteis. É notável que o momento sensual e sedutor faz com que as personagens envolvidas se deixem levar pelo olhar tão presente na obra do autor. O olhar desnudo, que além do corpo, projeta-se nas ideias, pois a mente não se encontra isolada do olhar-foco machadiano. Evidentemente, os índices eróticos no discurso machadiano estão radicados ao corpo tanto horizontal quanto vertical. As personagens vão sendo despidas intelectual e fisicamente, assim o corpo tem seu momento de total exuberância, mas a subjetividade das ideias refina o discurso impondo ao aspecto físico sua permanência em segundo plano.

A conjuntura erótica tematiza dois campos de leitura: os jogos da linguagem não-verbal que se presentifica, sem perda da linguagem verbal. Os momentos de euforia erótica ocorrem, nos textos, por meio da fruição dos desejos que protagonizam ganhos e perdas,

conforto e desconforto e somatizam a crise dos sentidos e do discurso narrativo, multifacetado. Em alguns contos e romances, conforme analisados, os índices de erotismo são mínimos, enquanto que em outros momentos há uma extensão dos prazeres envoltos no máximo, ou seja, em todos os sentidos. Há uma mistura de fatores orgânicos, históricos e empíricos. Os jogos da sedução são perceptíveis, os prazeres são flagrados e a fruição precisa ser encontrada, semiotizada e ponderada, pois está a serviço do efeito discursivo que pressupõem escondê-la mediante uma síntese dialética das contradições.

O jogo da sedução, a sensualidade em Machado de Assis não é algo simples, gratuito, não é ingênuo e nem malicioso, não se ocupa de uma lógica no entendimento das sensações do sentimento romântico. Mas parece conter o erotismo e tudo que é extensivo a esse termo, para mantê-lo a serviço da moral, das regras sociais, dos convencionalismos. O princípio da instabilidade é absoluto, não pondera escolhas simplesmente instaura. E, por mais que pareça disfarçado é flagrado mediante os discursos que desmitificam o interior em detrimento do exterior. A sensualidade machadiana pode ser entendida mais como ficção das vozes que narram que os fatos em si concretos. As personagens machadianas, no que lhes compete a temática analisada, vivem uma história pessoal erótica particular que não são, simplesmente, as repetições de outros casos de amor recorrentes de outras produções literárias.

Os índices de erotismo na obra machadiana, considerando os textos analisados, incidem por meio de uma conjectura subjetiva. A apreciação de sua concretização e entendimento depende do olhar e concepção das personagens envolvidas. Além do mais, o narrador machadiano, requer a co-participação do leitor para inferi-lo numa provável compreensão dos fatos. Então, subjetivamente, apreendemos que são instintos em luta que protagonizam a cômica dissimulação das relações amorosas, seja no século XIX, seja em qualquer época. Além do mais, os impulsos instintivos são elementos que abarcam o sentido complexo da temática sentimental humana envolta na contradança dos desejos. O enfoque erótico surge aparentemente tímido e, à medida que vai sendo desvendado, cresce numa agilidade extremamente maliciosa. Sucessivamente, desmascara o prazer incauto que envolve as personagens nos volteios ambíguos, associados à altivez literária machadiana que, quase sempre, deixa um fio (índice) solto, em cada enunciado do discurso.

7 BIBLIOGRAFIAS

Obras de Machado de Assis

ASSIS, Machado de. **Contos de Machado de Assis: adultério e ciúme**. V. 2. João Cezar de Castro Rocha (org.). Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. **Seis contos escolhidos e comentados por José Mindlin**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____. **50 contos / Machado de Assis; seleção, introdução e notas de John Gledson**. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

_____. **Contos**. Delmira Stefani (organizadora). 27. ed. São Paulo: Ática, 2009.

_____. **Histórias sem data**. São Paulo: Globo, 1997.

_____. **Ressurreição** [1872]. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. **A mão e a luva** [1874]. São Paulo: Elevação, 2008.

_____. **Helena** [1876]. 3. ed. Goiânia: Planeta, 2001.

_____. **Iaiá Garcia** [1887]. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. **Memórias Póstumas de Brás Cubas** [1881]. São Paulo: Abril, 2010.

_____. **Quincas Borba** [1891]. São Paulo: Ática, 1988.

_____. **Quincas Borba** [1891]. São Paulo: Ática, 1992.

_____. **Quincas Borba**. Orientação e notas de leitura Douglas Tufano. 2. ed. São Paulo: Moderna, 2004.

_____. **Dom Casmurro**. [1899]. São Paulo: Ática, 1994.

_____. **Dom Casmurro** [1899]. São Paulo: Ciranda Cultural, 2006.

_____. **Memorial de Aires** [1908]. Porto Alegre: L&PM, 1999.

_____. O primo Basílio. In: **Crônicas-Crítica-Poesia-Teatro**. Organização, introdução, revisão de textos e notas de Massaud Moisés. 2. ed. São Paulo: Cultrix, s/d.

Estudos sobre Machado de Assis

AGUIAR, Flávio. Murmúrios no espelho. In: ASSIS, Machado. **Contos**. Organizadora Deomira Stefani. 27. ed. São Paulo: Ática, 2009.

BARROS, Marta Cavalcante. **Espiraís do desejo**: Uma visão da mulher nos contos de Machado de Assis. 2002. (Tese de Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo <www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/> acesso em: 04 de out. 2010.

BENEVIDES, Artur Eduardo. O erotismo e Machado de Assis. **Revista Coleção**. Disponível em: <<http://www.ceara.pro.br/revistacoleçãoDiversos/PanoramaLiterário/12>>. Acesso em: 05 jun. 2015.

BETELLA, Gabriela Kvacek. **Narradores de Machado de Assis**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Nankin, 2007.

BOSI, Alfredo. **Machado de Assis**: o enigma do olhar. São Paulo: Ática, 2000.

CALDWELL, Helen. **O Otelo Brasileiro de Machado de Assis**. Tradução de Fábio Fonseca. São Paulo: Ateliê, 2002.

CALLADO, Antonio; DOURADO, Autran; LADEIRA, Julieta; TELLES, Lygia; PINÔN, Nélida; LINS, Osman. **Missa do Galo: variações sobre o mesmo tema**. São Paulo: Summus, 1977.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: **Vários escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas cidades, 1995.

CARDOSO, Patrícia Alves. **Linhas retas e linhas curvas: a intensificação retórica e ampliação de sentidos em contos de Machado de Assis**. – 2008 (Tese de Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista. São José do Rio Preto: <<http://base.repositorio.unesp.br/>> acesso em: 20 jan. 2015.

CASTELLO, José Aderaldo. **Realidade e ilusão em Machado de Assis**. São Paulo: Editora Nacional, 1969.

CINTRA, Ismael Ângelo. O fio da moeda: o livro no espelho. **Revista aleré**. v. 06, nº 06, dezembro 2012, (ppgel – Unemat online) Tangará da Serra: Unemat, 2012. Disponível em: <<http://ppgel.com.br/Revista/ALERE2006.pdf>> acesso em: 11 maio 2015.

FREITAS, Luiz Alberto Pinheiro de. **Freud e Machado de Assis: Uma interseção entre a psicanálise e a literatura**. Rio de Janeiro: Mauá, 2001.

GLEDSON, John. **Machado de Assis: Impostura e realismo**. Tradução Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GRANJA, Lúcia. Novas confissões sobre um conto polêmico de Machado de Assis. In: **Machado de Assis em linha reta**. Ano: 1, Nº 1. Junho de 2008. Disponível em: <<http://machadodeassis.net/download>>. Acesso em 18 ago. 2015.

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2006.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Figuras de linguagem**. São Paulo: Atual, 1998.

_____. **Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19.** São Paulo: Nankin editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. A filosofia de Machado de Assis e Notas sobre o romance. In: **O espírito e a letra: estudos e crítica literária.** Tradução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

JUNQUEIRA, Ivan. Machado de Assis e arte do conto. **Navegações** – Academia brasileira de letras –, Porto Alegre, v 2, n.2, p. 116-120, julho – dezembro, 2009. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/>> acesso em: 04 out. 2012.

LAURENCE, Veras. Machado de Assis e o Primo Basílio: A propósito de Luiza. **Revista de Letras** (Goiânia), v.3, n.3. p.100-108. jan. – jun. 2014. Disponível em: <<http://www.revistanome.com.br>>. Acesso em: 28 jul. 2015.

MACIEL, Jessé dos Santos. Pílades e Orestes: a sedução das faces mudas. **Revista Urutágua.** Maringá, n. 9, abr. – maio – jun. – jul. 2006. Disponível em: www.urutagua.uem.br. Acesso em: 06 jun. 2015.

MATOS, Edinaldo Flauzino de. **A multiplicidade narrativa e o jogo da sedução em “Uns Braços” e “Missa do Galo” de Machado de Assis.** (Dissertação de Mestrado em Estudos Literários), Universidade Estadual de Mato Grosso, 2011. Disponível em: <<http://www.ppgel.com.br>> acesso em: 27 fev. 2012.

_____. Ecos eróticos: a sensualidade imaginativa que desnuda ideias e corpos em Machado de Assis. **Athenas** – Unemat: Campus de Tangará da Serra – Revista dos discentes do programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, ISSN: 2237-9324, vol. 3, nº 1, Jul. – dez. 2012. Disponível em: <<http://www.ppgel.com.br>>. Acesso em: 20 mar. 2013.

MEYER, Augusto. **Machado de Assis, 1935-1958.** 4. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2008.

PALMA, Moacir Dalla. O trágico como revelação da violência nas relações pessoais do século XIX. **Revista Eletrônica do instituto de humanidades**. v. VI, Nº XVII – ISSN: 1678-3182 – jul. – set. 2007. Disponível em: <<http://publicacoes.unigranrio.com.br/>>. Acesso em: 30 nov. 2014.

PEREIRA, Cilene Margarete. “Confissões de uma viúva moça” e a educação sentimental da mulher machadiana. **Revista Travessia**. v.4 nº 1 (2010), p. 365-417. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/>>. Acesso em: 14 ago. 2014.

PEREIRA, Lucia Serrano. **Um narrador incerto entre o estranho e o familiar: a ficção machadiana na psicanálise**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

_____. **O conto machadiano uma experiência de vertigem: ficção e psicanálise**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.

PERINI, Ruy. **“Não há remédio certo”**: loucura e paixão na obra de Machado de Assis. Vitória: Flor&cultura, 2008.

RESENDE, Otto Lara. Não traíam Machado. In: _____. **Bom dia para nascer: Crônicas publicadas na Folha de São Paulo**. Seleção e posfácio de Humberto Werneck. São Paulo: Companhia da Letras, 2011.

_____. Inocente ou culpada. In: _____. **Bom dia para nascer: Crônicas publicadas na Folha de São Paulo**. Seleção e posfácio de Humberto Werneck. São Paulo: Companhia da Letras, 2011.

RIEDEL, Dirce Cortes. **Tempo e metáfora em Machado de Assis**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Machado de Assis – por uma poética da emulação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SARAIVA, Juraci Assmann. **O Circuito das memórias em Machado de Assis**. São Paulo: Edusp. São Leopoldo: Unissinos, 1993.

SCARPELLI, Marli Fantini. Entreditos e interditos: “Missa do galo” de Machado de Assis. **O eixo e a roda**. Revista de Literatura Brasileira ISSN: 0102-4809 (impressa) / ISSN: 2358-9787 (eletrônica), v. 7, UFMG, 2001. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/>>. Acesso em: 20 set. 2014.

SCHWARZ, Roberto. Duas notas sobre Machado. In: **Que horas são?**. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

SIGRIST, Vanina Carrara. A incerta realidade das coisas em “Uns Braços” de Machado de Assis. **Miscelânea** – UNESP – Campus de Assis – Revista de pós-graduação – ISSN: 1984-2899 – Assis, v. 4, p. 124, jun. – nov.2008. Disponível em: <www.assis.unesp.br/miscelanea>. Acesso em: 08 jul. 2011.

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

SOUZA, Ronaldes de Melo e. **O romance tragicômico de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

TREVIZAM, Mateus. Palimpsesto erótico: Ecos da literatura precedente e a expressão do proibido no conto “Pílates e Orestes”, de Machado de Assis. **Revista Scripta**. ISSN 1516-4039, v.11, v. 21, p. 161-174, 2º Semestre, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta>. Acesso em: 05 jun. 2015.

WISNIK, José Miguel. **Machado Maxixe: o Caso Pestana**. São Paulo: Publifolha, 2008.

Estudos e obras sobre o tema erotismo e afins

ABREU, Caio Fernando. **Morangos Mofados**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ALBERONI, Francesco. **O erotismo**: Fantasias e realidades do amor e da sedução. Tradução de Elia Edel. São Paulo: Círculo do livro, 1988.

ALMEIDA, Horácio de. **Dicionário de Termos Eróticos e Afins**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1981.

ALEXANDRIAN, Sarane. **História da Literatura Erótica**. Tradução de Iva. Delgado. Lisboa: Vida e Cultura, 1991.

AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. [1890]. 35. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Signos 5 & Edições 70 LDA, 1997.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. 2. ed. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

BATAILLE, Georges. **Death and Sensuality**: a Study of Eroticism and the Taboo. New York: Walker and Company, 1986.

_____. **O erotismo**. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. **Teoria da religião**. Tradução de Sergio Goes e Viviane de Lamare. São Paulo: Ática, 1993.

BAUDRILLARD, Jean. **Da sedução**. Tradução: Tânia Pellegrini. 2. ed. Campinas / São Paulo: Papyrus, 1992.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do Olhar. In: NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BRANCO, Lúcia Castello. **O que é erotismo**. São Paulo: brasiliense, 1984.

BRUCKNER, Pascal & FINKIELKRANT, Alain. **A nova desordem amorosa**. Tradução de D. J. de Seingalf. São Paulo: Brasiliense, 1981.

CAMARGO, Francisco Carlos. HOFF, Tânia Márcia Cezar. **Erotismo e Mídia**. São Paulo: Expressão & Arte, 2002.

CARDOSO, Fernando. **A homoafetividade e o Cristianismo**. São Paulo: Clube dos autores, 2010.

CARNEIRO, André. **A máquina de Hyerónimus e outras histórias**. São Carlos: EDUFSCar, 1997.

CHAUÍ, Marilena. Laços do desejo. In: NOVAES, Adauto. **O Desejo**. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990.

_____. Janela da alma, espelho do mundo. In: _____. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

COSTA, Jurandir Freire. Homossexualismo/homoerotismo. In: **A ética e o espelho da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. Homoerotismo: a palavra e a coisa. In: **A ética e o espelho da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DURIGAN, Jesus Antônio. **Erotismo e literatura**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1986.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

FREUD, Sigmund. Pulsões e destinos da pulsão. In: **Obras psicológicas de Sigmund Freud - Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente** [1915-1920]. Trad. Luiz Alberto Hanns (Org.). Rio de Janeiro: Imago, 2006, v. 2, p. 148.

_____. Introdução ao narcisismo, ensaios da metapsicologia e outros textos. In: **Obras completas. V. 12** [1914-1916]. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

HILST, Hilda. **Contos D'escárnio/Textos grotescos**. São Paulo: Siciliano, 1990.

KEHL, Maria Rita. O desejo da realidade. In: NOVAES, Aduato. **O Desejo**. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990.

_____. Masculino / feminino: O olhar de sedução. In: _____. **O olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

_____. O saber erótico da psicanálise. In: **Sobre ética e psicanálise**. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

_____. A paixão silenciada: A psicanálise e o domínio das paixões. In: NOVAES, Aduato. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. Tentação. In: **Felicidade Clandestina: contos**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 46-48.

_____. O primeiro beijo. In: **Felicidade Clandestina: contos**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 157-159.

_____. Búfalo. In: **Laços de família: contos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009. p.126-135.

LOUREIRO, Consuelo M. O amor irrealizável em 'José Matias'. **Revista Letras**. Miami University Oxford, Ohio: Letras, 1977. Disponível em: <<http://ufpr.br/letras/article>>. Acesso em: 20 dez. 2014.

MAQUÊA, Vera. **O vampiro habita a linguagem:** uma leitura da obra de Dalton Trevisan. São Paulo: Arte & Ciência, 2008.

MEZAN, Renato. O estranho caso de José Matias. In: NOVAES, Adauto. **O Desejo**. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990.

PAZ, Octávio. **A dupla chama:** amor e erotismo. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PÉCORA, Antonio Alcir Bernárdez. O desejado. In: NOVAES, Adauto. **O Desejo**. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990.

QUEIROZ, Eça. José Matias. **Contos**. Porto: Lello & Irmão, s/d.

SANTOS, Laymert Garcia dos. Lautréamont e o desejo de não desejar. In: NOVAES, Adauto. **O Desejo**. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990.

SARTRE, Jean-Paul. **Esboço para uma teoria das emoções**. Tradução: Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SEVERO, Júlio. **O movimento homossexual**. Belo Horizonte: Betânia S/C, 1998.

SOUZA, Warley Matias de. **Literatura homoerótica:** o homoerotismo em seis narrativas brasileiras. (Dissertação de Mestrado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2010. Disponível em:<<http://www.bibliotecadigital.br>>. Acesso em 01 maio 2015.

TREVISAN, Dalton. **Novos contos eróticos**. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

VILELA, Luiz. **Contos Eróticos**. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2008.

Estudos sobre narrativas

ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Trad. Artur Morão. São Paulo: Edições 70, 1970.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BARTHES, Roland. Introdução à Análise da Narrativa In: **Análise Estrutural da Narrativa**. (Org. Milton José Pinto) Petrópolis: Vozes Limitada, 1973.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CORTÁZAR, Júlio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DIMAS, Antonio. **Espaço e Romance**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. [Tradução de Geovani Cutolo]. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras. 1994.

FARIA, Maria Lucia Guimarães de. MEMÓRIA E INFÂNCIA: “Nenhum, nenhuma”, de Guimarães Rosa. **Revista Garrafa**. (PPGL/UFRJ. Online), Abril – Junho, Ed. nº 18, Rio de Janeiro: UFRJ, 2009. Disponível em: <<http://www.ciencialit.lettras.ufrj.br>>. Acesso em: 06 fev. 2015.

FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do discurso**. Tradução de Jean Cristtus Portela. 1. ed. 1. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Cinco teses sobre o conto. In: SANT'ANA, Afonso Romano [et. al.], **O livro do seminário** (org.) Domício Proença Filho. São Paulo: Nestlé, 1983.

GARBUGLIO, José Carlos. **Literatura e realidade brasileira: Tentação e tentativa**. São Paulo: Imprensa oficial do estado, 1970.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: **Análise estrutural da narrativa**. (Org. Milton José Pinto). Rio de Janeiro: Editora Vozes Limitada, 1973.

_____. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, s/d.

GONÇALVES, Aguinaldo José. Poética Modulada. **REVISTA USP**, São Paulo, n.50, p. 130-145, junho/agosto 2001.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: JAUSS, Hans Robert...et al.; **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. In: SANT'ANA, Afonso Romano...[et al.], **O livro do seminário** (org.) Domício Proença Filho). São Paulo: Nestlé, 1983.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

PIRES, Vera Lúcia; TAMANINI-ADAMES, Fátima Andréia. Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia. **Estudos Semióticos**. Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. v. 6, n. 2, São Paulo, novembro de 2010, p. 66–76. [on-line] Disponível em: < <http://www.fflch.usp.br> >. Acesso em: 10 dez. 2014.

PROPP, Vladimir. As transformações dos contos fantásticos. In: **Análise estrutural da narrativa**. (Org. Milton José Pinto). Rio de Janeiro: Editora Vozes Limitada, 1973.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. 2. ed. Tradução de Mário Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

TODOROV, Tzvetan. As categorias das narrativas literária. In: **Análise estrutural da narrativa**. (Org. Milton José Pinto). Rio de Janeiro: Vozes Ltda, 1973.

_____. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: EIKHENBAUM, Boris Mikhailovich. [et. al.] **Teoria da literatura formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1973.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. 1. ed. São Paulo: Ática, 2009.

Bibliografia Geral

AGOSTINHO, Santo. **Confissões VII, X e XI**. Tradução de Arnaldo do Espírito Santo/João Beato/ Maria Cristina S. C. Pimentel. Covilhã: Lusofonia, 2008.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. [Tradução Antônio de Pádua Danesi]. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. **A chama de uma vela**. [Tradução de Glória de carvalho Lins]. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A., 1989.

_____. **A poética do espaço**. [Tradução de Antonio de Pádua Danese; revisão de tradução Rosemary Costhek Abílio.] São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAUDRILLARD, Jean. **À sombra das maiorias silenciosas: O fim do social e o surgimento das massas.** Tradução de Suely Bastos. São Paulo: Editora Brasiliense 1985.

BECHARA, Evanildo. **Gramática escolar da Língua Portuguesa.** 2. ed. ampliada e atualizada pelo novo Acordo Ortográfico. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

BERGSON, Henri. **Memória e vida;** textos escolhidos por Gilles Deleuze; tradução de Claudia Berliner; revisão técnica e da tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins fontes, 2006.

BÍBLIA. Português. **A BÍBLIA SAGRADA.** Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade bíblica Trinitariana do Brasil, 2007. Edição corrigida e revisada, fiel ao texto original.

DUMAS, Alexandre. **Os três Mosqueteiros** [1844]. Texto integral, sem cortes ou adaptações; tradução de Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

FERREIRA, Aurélio Buarque. **Dicionário da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

KANT, Immanuel. **Textos seletos.** Edição bilíngüe com tradução do original alemão: Raimundo Vier e Floriano Peixoto. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

_____. **A crítica da razão pura.** Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

KOJÈVE, Alexandre. **Introdução à leitura de Hegel.** Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, EDUERJ, 2002.

KONDER, Leandro. **Walter Benjamin: O marxismo da melancolia.** 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

KURY, Adriano da Gama. **Minidicionário Gama Kury da língua portuguesa**; organização de Ubiratan Rosa. São Paulo: FTD, 2001.

MACEDO, Joaquim Manoel. **A moreninha**. São Paulo: Ática, 1982.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A origem da tragédia**. Tradução: Joaquim José de Faria. 5. ed. São Paulo: Centauro, 2004.

NUNES, Benedito. **No Tempo do nilismo e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1993.

PAZ, Octávio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **A consagração do instante**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PLATÃO. **Banquete**. Trad. José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

POLO, Leonardo. **A crítica Kantiana do Conhecimento**. [Tradução de Cassiano Medeiros Siqueira e Sérgio A. P. do Amaral]. São Paulo: Escala, 2007.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras Histórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

_____. **Grande sertão**: veredas. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

VIEIRA, Antonio. **Sermões do Padre Antonio Vieira**. Seleção, introdução e notas Homero Vizeu Araújo. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.