Lúcia Osana Zolin

A Trajetória da Mulher em Contos de Machado de Assis

unesp

LUCIA OSANA ZOLIN

A TRAJETÓRIA DA MULHER EM CONTOS DE MACHADO DE ASSIS

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, para obtenção do título de mestre.

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto

659/94

Orientador: Prof. Dr. Ismael Angelo Cintra

São José do Rio Preto - SP

1994

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

DEDICATÓRIA:

a meus pais, por tudo.

AGRADECIMENTOS

A Ismael Angelo Cintra, orientador e amigo, pela competência com que me orientou e pela confiança desde o princípio;

a Claudiney, pelo incentivo e pela paciência;

às "amigas de sempre", pelo companheirismo de todas as horas;

aos colegas do Departamento de Letras, pelo apoio;

à CAPES e à UNESP, pela bolsa de estudos.

SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO	01
I - A MULHER MACHADIANA NA MIRA DA CRITICA: DA PERIFERIA À IMANENCIA DO TEXTO	07
I.1 - Figuras Femininas em Machado de Assis	07
I.2 - A Personagem Feminina do Romance de Machado de Assis	20
I.3- "As Mulheres Machadianas"	24
I.4 - "A Condição Feminina de Capitu"	26
II - TRES PERFIS FEMININOS : LUCIDEZ, PRAGMATISMO, RESIGNAÇÃO	29
II.1 - "A senhora do Galvão"	29
II.2 - "O relógio de ouro"	42
* II.3 - "Confissões de uma viúva moça"	48
III - A MULHER COMO SUJEITO : TRES IMAGENS DA SEDUÇÃO	58
III.1 - "A cartomante"	60
* III.2 - "Singular ocorrência"	67
III.3 - "Noite de almirante"	75

IV - A DISSIMULAÇÃO NECESSÁRIA 87

IV.1 - "Uns braços" 84

IV.2 - "Missa do galo" 102

CONCLUSÃO 120

BIBLIOGRAFIA 137

INTRODUÇÃO

A figura da mulher ocupa lugar de destaque dentre os inúmeros e mais significativos elementos que constituem a temática da criação ficcional de Machado de Assis. Em grande parte de seus contos e, sobretudo, de seus romances, as personagens centrais são femininas, o que demonstra uma preocupação de compreender o universo da mulher. Desse modo, mira o seu olhar curioso e arguto em suas heroínas, insinuando o desejo de tirar-lhes o véu do rosto - "descobrir o encoberto" e desvendar seus dramas interiores, suas angústias, frustrações e desejos.

Acrescente-se que o ambiente social focalizado é de profunda discriminação, em que a mulher é obrigada a cultivar a arte da dissimulação como instrumento de convivência mediada por um sistema de valores tipicamente masculinos.

A importância atribuída a essa questão do feminino na ficção machadiana, já apontada por muitos críticos, é que nos levou à sua escolha como objeto de pesquisa, tendo como horizonte de expectativas captar, através do tratamento conferido a tais personagens, os contornos valorativos que permitem perceber o

construção da imagem, ou das imagens femininas.

A bibliografia existente sobre o tema pode ser dividida em dois blocos. Análises rápidas, embora férteis, que se ocupam, isoladamente, das principais heroínas dos contos e romances de Machado. é o caso de abordagens como as de Alfredo Bosi (1) que, a propósito de sua investigação acerca da lei da segunda natureza, ou da máscara na ficção de Machado, se ocupa de algumas de suas heroínas; de Luís Costa Lima (2) que se detém em Capitu (**Dom Casmurro**), analisando-a sob o prisma da dissimulação social - estratégia de que se vale para não ter que se sujeitar "à escravidão branca, que encontrava na mulher o seu objeto"; e, entre vários outros estudiosos, de Fábio Lucas (3) que também se debruça sobre Capitu, estudando-a enquanto o símbolo "da mulher em busca da liberdade (...): por ser mulher e por ser pobre".

Por outro lado, há análises de fôlego que se baseiam na correlação entre a obra e a realidade, comparando as personagens com a mulher tradicional oitocentista, essencialmente marcada pela modéstia, pelo pudor exacerbado, pela resignação e, entre outras coisas, pela submissão voluntária. Como exemplo, podemos citar os trabalhos da estudiosa alemã Ingrid Stein (4) e, de certa maneira, de Therezinha Mucci Xavier (5).

Duas razões nos impulsionaram inicialmente para a escolha desse objeto: mostrar o equívoco desses estudos de

---

(1) "A máscara e a fenda" In: **Machado de Assis.** Alfredo Bosi... /et al/. São Paulo: Atica, 1982.
(2) "Dom Casmurro e os enganos da advocacia" In: **Dispersa demanda,** ensaios sobre literatura e teoria. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
(3) "A condição feminina de Capitu". Revista **Númem.** São Paulo: 1989.
(4) **Figuras femininas em Machado de Assis.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
(5) **As personagens femininas do romance de Machado de Assis.** Rio de Janeiro: Presença, 1986.

maior fôlego acerca das personagens femininas machadianas e tentar oferecer uma contribuição ao estudo do tema através de uma outra opção de análise, mais voltada para a estratégia narrativa de Machado de Assis.

A seleção do corpus nos levou a optar exclusivamente pelos contos - oito ao todo - por entender que esse gênero narrativo permite ao escritor explorar de modo preciso, através da concentração, o comportamento e os valores do universo feminino. A aprimorada técnica de Machado de Assis, posta a serviço do conto, é um forte instrumento de observação do mundo feminino, capaz de pôr a nu a ambivalência da ação da mulher, caracterizada pela necessidade social da oposição entre o **ser** e o **parecer**. Além disso, o volume de estudos dedicados aos contos é significativamente menor do que o dos trabalhos críticos voltados para os romances de Machado de Assis.

Na tentativa de concretizar o objetivo proposto, dividimos o presente trabalho em quatro capítulos. O primeiro deles, voltado para a bibliografia existente, procura discutir alguns posicionamentos críticos acerca do modo de concepção machadiano da mulher, tomando desde trabalhos que primam pelas leituras tradicionais, presas ao referencial, até aqueles que afirmam a necessidade de observar as técnicas de composição do texto a partir da linguagem.

Os três capítulos seguintes, de cunho prático, procurando fugir a vertentes marcadas por enfoques previamente determinados (como o sociológico), buscam rastrear a trajetória da mulher enquanto "herói". O objetivo é tentar, através da observação do posicionamento do narrador, perceber a complexidade do universo feminino, marcado por imagens díspares, para não dizer contraditórias,

que desmentem afirmações simplificadoras a respeito de uma possível redução do perfil feminino criado pela obra machadiana à imagem tradicional da mulher do século passado.

Em relação ao capitulo I, a que chamamos "A mulher machadiana na mira da crítica: da periferia à imanência do texto", partimos do estudo sociológico de Ingrid Stein, **Figuras femininas em Machado de Assis**, discutindo a inviabilidade de se entenderem as personagens femininas que povoam os romances do escritor apenas como o registro detalhado da posição social da mulher no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, apontando algumas outras possibilidades de leitura, diferentes desta, tão reducionista.

Tomamos, a seguir, **A personagem feminina do romance de Machado de Assis**, de Therezinha Mucci Xavier, trabalho que encerra idéias relativamente mais abrangentes que as da estudiosa alemã. A autora já vislumbra o recurso do uso de máscaras sociais por parte das heroínas machadianas; no entanto, não vê nisso um grande mérito do autor. Do seu ponto de vista, ele deveria defender os interesses do sexo feminino às claras, e não camufladamente. Por intermédio dessa cobrança, a estudiosa revela não relativizar a postura de Machado em relação ao universo de onde ele se inspirou na criação de suas personagens femininas - o universo oitocentista.

Concluímos a discussão com algumas considerações acerca dos trabalhos de Maria de Lourdes Teixeira ("As mulheres machadianas") e de Fábio Lucas ("A condição feminina de Capitu"). Apesar de certa superficialidade do primeiro e da referência exclusiva à personagem central de **Dom Casmurro**, no segundo, são trabalhos que denunciam um modo mais

perspicaz de leitura e menos desavizado de interpretação do mundo feminino de Machado de Assis.

O segundo capítulo, "Três perfis femininos: lucidez, pragmatismo e resignação", é dedicado à análise dos contos "O relógio de ouro", "A senhora do Galvão", e "Confissões de uma viúva moça". São histórias que tematizam os conflitos das relações conjugais, em que a conduta feminina parece reduplicar a da mulher tradicional. Esse capítulo pretende discutir tal questão, chamando atenção para a unilateralidade da visão da crítica em relação a ela. Do nosso ponto de vista, a concepção que Machado de Assis tem da mulher não está, necessariamente, no comportamento que ele atribui às suas personagens femininas, mas na construção do texto como um todo. Há a necessidade de tratar o assunto sem perder de vista as técnicas utilizadas na urdidura do texto. Desse modo, o que, num primeiro momento, remete para a aceitação por parte do escritor das normas mutilantes do sistema, acabará por se revelar uma crítica.

A primeira etapa de nosso estudo que contém a análise da outra faceta do feminino em Machado, é desenvolvida no terceiro capítulo - "A mulher como sujeito: três imagens da sedução". As heroínas de "A cartomante", de "Singular ocorrência" e de "Noite de almirante", são sujeitos de uma ação frontalmente contrária à conduta esperada de uma mulher oitocentista tradicional, em função do mito da passividade e da resignação. São mulheres-sujeito, que, nos limites do casamento, privilegiam seus anseios de indivíduo, mesmo com o risco de passar por cima de tão rígidas convenções morais. Num certo sentido, elas inauguram novos parâmetros de ação, ainda que tenham, em certos casos, que pagar por essa ousadia.

No quarto capítulo, "A dissimulação necessária", tem continuidade o trabalho analítico da imagem da mulher machadiana enquanto sujeito. Nos contos de Machado de Assis, essa postura de mulher atinge seu apogeu com as protagonistas de "Uns braços" e "Missa do galo", sobretudo com a última. Nesses dois contos, procuramos destacar o uso por parte da mulher da estratégia da dissimulação. Esse recurso permite visualizar por detrás da imagem da mulher-objeto, resignada à própria sorte, a figura da mulher-sujeito, forçada a encontrar algum tipo de arma para escapar à anulação imposta pelas convenções sociais em vigência.

Conforme se verifica no "corpus" escolhido, para nos desincumbir da tarefa de visualizar com alguma clareza a imagem feminina que prevalece na obra machadiana, optamos por trilhar a trajetória de suas personagens no universo do casamento. Pois, a nosso ver, é no casamento, no âmbito dos conflitos conjugais, que foi possivel a Machado vislumbrar que a essência do comportamento feminino não se reduz simplesmente ao que a própria realidade do século XIX podia dar a perceber no plano das aparências.

Apesar de se tratar de uma questão temática - a mulher e a relação amorosa -, procuramos o caminho inverso ao das abordagens sociológicas e privilegiamos a análise das estratégias adotadas pelo narrador, tais como o tipo de focalização, os níveis de distância utilizados, os graus de onisciência e de intrusão, etc.

I - A MULHER MACHADIANA NA MIRA DA CRÍTICA: DA PERIFERIA À IMANÊNCIA DO TEXTO

As personagens femininas criadas por Machado de Assis, tomadas seja isoladamente, seja enquanto uma galeria completa, já atraíram a atenção de diversos críticos preocupados em definir-lhes o perfil e em perceber o modo como são retratadas. Nesses estudos, é possível destacar pelo menos duas tendências distintas de análise: 1ª) tentativa de estabelecer ligação entre as personagens femininas da ficção machadiana e a realidade empírica da mulher oitocentista; 2ª) voltada para o sistema textual engendrado por Machado, sem preocupações imediatas com o contexto histórico. Visando discutir essas manifestações críticas, destacaremos alguns desses estudos, partindo dos que se mostram mais distanciados de nossa proposta de trabalho.

1.1 - Figuras Femininas em Machado de Assis

Em seu estudo intitulado **Figuras femininas em Machado de Assis**, apresentado como tese de doutorado junto à

Universidade de Bonn, em 1982, e publicado no Brasil em 1984 (1), Ingrid Stein realiza primeiro um levantamento geral acerca da posição social da mulher no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, para em seguida se dedicar às figuras femininas dos romances de Machado.

No início da primeira parte, ela ressalta a influência que a vinda da família real para o Rio de Janeiro exerceu no desenvolvimento da cidade, sobretudo no que toca às atividades comerciais e sociais que assumiram uma significação maior dentro do contexto, uma vez que possibilitaram o deslocamento da mulher do recesso do lar para a rua. No entanto, ressalva que em meados do século XIX, a posição do pai como chefe da família permanece, ainda, indiscutível.

Partindo do pressuposto de que por serem as mulheres submissas, puras, bondosas e de sexualidade menos desenvolvida, destinavam-se, naturalmente, às tarefas ligadas ao lar e aos papéis de esposa e de mãe. Ao homem, como ser ativo, menos dado a sentimentos e com instinto sexual mais acentuado, estavam, como num processo natural, reservadas as atividades fora do âmbito caseiro.

A pesquisadora aponta alguns fatores que direta ou indiretamente teriam contribuído para a instauração e permanência desse estado de coisas: entre eles está o sistema educacional brasileiro, calcado em bases tradicionais; as restrições da legislação à mulher; o casamento como requisito fundamental de aceitação social para a mulher; a dupla moral sexual e o necessário culto à beleza. Em relação a esse último item, Ingrid Stein chama atenção para um paradoxo nele contido: decoro x objeto cobiçável. Ela constata que na

---

(1) Rio de Janeiro, Paz e Terra.

ficção machadiana, o papel de manter a moral vigente é atribuído à mulher, de quem, paradoxalmente, se exige a atração e a sedução. Para a solteira, isso implica alcançar um bom casamento; para a casada, a manifestação do padrão de vida do marido.

Ao lado desses fatores, a autora se detém na visão da ideologia. Ela discute alguns pontos de vista de origem variada que também teriam contribuído para a cristalização do ideal feminino do século XIX: o do catolicismo, o dos positivistas, o dos higienistas, o da elite intelectual do Rio de Janeiro e o das feministas.

A conclusão é a de que todas as referidas correntes de pensamento, inclusive a dessas últimas, eram unânimes em entender as tarefas de esposa e de mãe como funções primordiais da mulher. As poucas mulheres conscientes da inferioridade atribuída a seu sexo acreditavam que essa situação consistia no resultado da educação desigual dada a homens e a mulheres. Elas queriam exercer seus direitos políticos e entender dos negócios do marido. No entanto, revela a autora, o que elas mais salientavam eram os benefícios que a elevação do nível educacional poderia trazer no desempenho de suas tarefas domésticas, minimizando o fato de essas tarefas lhes serem impostas.

Na segunda parte do trabalho, a estudiosa faz a abordagem das personagens femininas dos romances de Machado de Assis, tendo como elemento norteador uma série de situações que envolvem a mulher, como a questão casamento/profissão, adultério, maternidade, celibato e viuvez. A tese defendida é a de que Machado de Assis adapta as suas criações femininas à realidade social do Rio de

Janeiro da segunda metade do século XIX, descrita na primeira parte.

A autora aborda, ainda, outras duas classes femininas que estariam presentes na ficção machadiana: mulheres mártires e mulheres marginalizadas. As primeiras, que ela exemplifica, entre outras personagens, com Capitu (**Dom Casmurro**), são aquelas encarregadas da manutenção da paz familiar, pois se mostram abnegadas, submissas, conformadas, dotadas de virtude, pudor e recato. As segundas, representam o grupo de mulheres que apesar de não serem casadas, mantêm uma relação amorosa e que dela tiram proveito; tão logo esse comportamento se torne público, elas são postas à margem da sociedade. Marcela (**Memórias Póstumas de Brás Cubas**) é um dos exemplos citados.

Em um segundo momento, são analisadas algumas figuras individuais, entre elas a autora coloca Capitu, ressaltando o fato de não se poder vislumbrar com exatidão a sua silhueta, uma vez que a narração[1] é unilateral: a Capitu apresentada (a suposta adúltera) corresponde à imagem que o narrador, Bentinho, tem dela. Em vista disso, ela se constitui em um enigma indecifrável.

Por fim, a pesquisadora alemã faz um confronto entre o ensaísta e o romancista Machado de Assis: em suas crônicas, o escritor mostra-se favorável à instrução, ao trabalho, à concessão do voto e aos direitos políticos gerais para a mulher; entretanto, no entender da estudiosa, nessas manifestações, seu tom é de galhofa, revelando que ele, na verdade, não compreende a mulher com os mesmos direitos e deveres do homem. Seu papel está condicionado a seu valor como filha, esposa, mãe, irmã, enfermeira e mestra; a admiração por mulheres cultas reside no fato de a companheira

do homem precisar entendê-lo. Para a autora, essas exteriorizações de Machado evidenciam o fato de a sua visão pessoal acerca da mulher estar presa à ideologia de seu tempo.

Não há, portanto, para Ingrid Stein, diferença fundamental entre as duas modalidades da produção de Machado de Assis - ensaio e ficção -, uma vez que o confronto entre o levantamento histórico realizado na primeira parte do trabalho e a análise das figuras femininas de seus romances, realizada na segunda, indica que "todas, algumas mais outras menos, estão adaptadas à realidade do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX" (2). Em todos os aspectos analisados, a autora verifica uma notável diferença entre a posição ocupada na sociedade pela mulher e aquela ocupada pelo homem, sendo que a deste é sempre mais confortável. Isso se deve à visão masculina através da qual Machado cria as suas personagens. Em vista disso, ela concorda com a opinião de Eugênio Gomes para quem Machado é "um pacífico burguês, sem qualquer gesto ou palavra de rebeldia às convenções estabelecidas" (3), acrescentando que, se em seus escritos existem algumas audácias, elas são camufladas; em **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, por exemplo, não são feitas represálias ao adultério feminino, mas o fato de o narrador ser um defunto cria um clima especial e irreal que justifica a ausência de críticas.

Tendo verificado que, ao conceber as suas personagens femininas, Machado projetou nelas a sua visão de mulher que coincide com a visão da ideologia dominante contemporânea, a estudiosa atribui o mérito de sua ficção ao registro detalhado nela contido da posição social da mulher

(2) Ingrid Stein. **Op. cit.** p. 131.
(3) Idem, ibidem, p. 82.

no Rio de Janeiro da segunda metade do século passado, "mesmo que seja sobretudo a da sociedade culta e elegante" (4).

A apresentação desse estudo de Ingrid Stein pareceu-nos fértil à economia de nossa pesquisa na medida em que, posteriormente, o ponto de vista aí defendido (segunda parte) funcionará como uma espécie de contraponto da posição que sustentaremos a respeito da concepção machadiana da mulher.

O que se verifica, após essa leitura, é que o trabalho, em sua totalidade, evidencia uma certa predisposição da autora em estabelecer a correlação das personagens femininas que figuram na obra de Machado e a mulher da realidade oitocentista. Para um trabalho em que se pretende fazer uma contribuição à crítica sobre o escritor, estabelecendo como e até que ponto ele refletiu a realidade feminina em sua obra, a autora demonstra tê-lo lido de forma um tanto superficial.

Para demonstrar isso recorremos a Affonso Romano de Sant'Anna (5) que, ao propor um método de análise estrutural voltado para textos literários brasileiros, parece contribuir para uma leitura mais aprofundada da ficção de Machado de Assis. Trata-se da substituição da análise dos elementos aspectuais pelos estruturais. Ele parte da premissa de que é possível fixar, em qualquer época, dois modelos interpretativos da narrativa: a narrativa de estrutura simples e a de estrutura complexa. Esses modelos tornam-se evidentes mediante uma análise sistematizada dos três níveis

---

(4) Ingrid Stein. **Op. cit.**, p. 133.
(5) **Análise Estrutural de Romances Brasileiros.** Petrópolis: Vozes, 1989.

mínimos que estruturam o texto: narração, personagem e lingua(gem).

A análise desses três níveis nas narrativas de estrutura simples acusa suas relações com o mítico e o ideológico, revelando uma maneira ingênua e primitiva de narrar que solidariza com as formas convencionais de comportamento social e literário. "Afastados os ingredientes exteriores e aspectuais, tirada a máscara dos personagens, subjaz uma mesma estrutura que repousa num maniqueísmo que visa ele mesmo o preenchimento de um vazio" (6). Nesse sentido, tal narrativa se compraz em reduplicar a história através de uma maneira cômoda de contar que não perturba nem o público, nem o sistema.

Já a narrativa de estrutura complexa retrata o real de tal forma que rompe com a ideologia e se distancia dos mitos que gerem os valores da sociedade para se desenvolver no imaginário-em-aberto, provocando um distanciamento entre o indivíduo e a realidade ordinária. Assim, a ideologia é invertida e o mito passa a constituir apenas um elemento aspectual e acessório ao invés de estruturante. Trata-se, portanto, de uma categoria narrativa essencialmente marcada pelo aspecto crítico e denunciador do real, apesar de fazê-lo, na maior parte das vezes, de modo velado.

Tendo isso em vista, Affonso Romano de Sant'Anna sintetiza os atributos da narrativa de estrutura simples e de estrutura complexa em duas categorias, respectivamente: denotação e conotação. "O simples está do lado do sofisticado, do estatuído, do conceitual, da infinitude fechada; o complexo está do lado do ambíguo, do inconsciente,

---

(6) Affonso Romano de Sant'Anna. **Op. cit.**, p. 20.

do imaginário em aberto e do significante" (7). Assim entendidos, os modelos do "simples" e do "complexo" funcionam como ponto de partida para a análise de textos literários brasileiros, visando ultrapassar certa tendência de os analistas rotularem obras a partir de seus elementos aspectuais.

É justamente Machado de Assis quem, segundo o ensaísta, parece ter inaugurado a narrativa de estrutura complexa no Brasil. Enquanto José de Alencar revalida em **O Guarani** a ideologia medieval através do mito do bom selvagem e em **Senhora** a ideologia romântico-burguesa através de uma estética idealista, Machado substitui o código do real e do ideológico pelo simbólico, ou seja, ao invés de engendrar obras denotativas, "ele articula um universo de conotação prenhe de significantes" (8). Por isso ele não deve ser lido com base em refereciais externos, mas tendo em vista unicamente os referenciais internos do texto.

Se levarmos em conta a visão de Affonso Romano de Sant'Anna, somos levados a crer que Ingrid Stein tratou o "universo de conotação" machadiano como sendo de denotação. É bem verdade que o texto machadiano, à primeira vista, proporciona uma certa tentação em ser visto em paralelo com a ideologia. No entanto, após uma leitura sistematizada voltada para o interior do texto, em que as marcas da enunciação (implícitas e explícitas) são valorizadas, tal hipótese parece não mais se sustentar; os referentes ideológicos se fazem presentes, mas não solucionam a narrativa. A análise sistêmica poderá mostrar que o texto machadiano prima pela complexidade e que os elementos que o integram exigem um olhar crítico de caráter transformacional

(7) Affonso Romano de Sant'Anna. **Op. cit.**, p. 24.
(8) Idem, ibidem.

em detrimento daquele de caráter simétrico, ou seja, é preciso considerar a peculiaridade da linguagem machadiana que se centra basicamente na duplicidade e na dubiedade. No caso da análise proposta pela estudiosa alemã, os modelos, ao invés de terem sido buscados nos sistemas internos do texto, foram buscados na ideologia, mais precisamente, na condição social da mulher do Rio de Janeiro do século XIX. Daí, num certo sentido, o resultado de sua tese acusar a alienação de Machado ante a condição feminina de seu tempo.

Ao apoiar-se apenas nos referentes sociais e históricos presentes na ficção machadiana, a autora não se dá conta de que tais referentes consistem apenas no pano de fundo da trajetória das personagens femininas que, quase sempre, não se deixam enredar pelas circunstâncias que a ideologia impõe. Se, tendo apostado no casamento enquanto uma possibilidade de ser feliz, elas deparam, ao contrário, com a infelicidade, não nos parece que a passividade e a resignação as dominem. Embora aparentemente conformadas, elas assumem um comportamento marcado pela ambigüidade que, por intermédio da perspicácia do narrador, sugere uma tomada de posição que desnuda a aparência da mulher-objeto para suscitar a existência da mulher-sujeito (9).

Além disso, suas narrativas são construídas de tal modo que, não raro, instauram dúvidas acerca do mito do amor como possibilidade única de plenitude feminina; as trajetórias de Capitu e Sofia (essa última de **Quincas Borba**), para citarmos apenas duas, tão marcadas pelo desejo de ascensão social, consistem em bons exemplos dessa casta de

---

(9) O termo sujeito está aqui empregado enquanto uma interpretação de certa postura assumida pela mulher dentro do quadro social oitocentista; está em oposição a objeto. Nesse sentido, a mulher-sujeito seria aquela que decide, impõe e domina; a mulher-objeto, aquela resignada, submissa, dominada, além de indiferente à própria situação.

mulheres que permeiam a obra de Machado de Assis. Nesse sentido, a afirmação de Ingrid Stein de que a mulher machadiana, ao lado da mulher tradicional, idealiza o casamento como expectativa máxima de realização de vida merece ser repensada.

Quanto ao fato de a maior parte das uniões conjugais retratadas por Machado ser desastrada, insatisfatória, parece-nos estar ligado menos à deliberação de reiterar, na ficção, a condição desconfortável da mulher da realidade extra-literária, do que à conseqüência de sua visão trágico-pessimista acerca do homem e de suas relações.

Do mesmo modo, a tese da subordinação da mulher ao homem, assim como a do martírio de determinadas personagens, parece ter sido baseada na leitura da estrutura de superfície do texto, em que não se consideram certas estratégias narrativas acionadas pelo narrador, como a ironia, o sarcasmo e a conduta dúbia e dissimulada das personagens (só perceptíveis através de leituras da estrutura imanente do texto), cujo objetivo é provocar determinados efeitos, geralmente, contrários aos suscitados pelos elementos aspectuais.

E é justamente nos elementos aspectuais, no esteio exterior do texto machadiano que a estudiosa se atém ao acreditar que a ideologia de Bentinho em **Dom Casmurro** é a ideologia do autor Machado de Assis. Desse modo, ao fazer sua personagem lembrar determinado ensinamento do Evangelho segundo o qual as mulheres devem estar sujeitas a seus maridos e eles, por sua vez, devem tratá-las com honra, "como vasos mais fracos", estaria reduplicando a ideologia, ao invés de denunciá-la através do discurso suspeito de um marido inseguro. Pensando-se na Capitu de "olhos de cigana

obliqua e dissimulada", é difícil falar da mulher enquanto um "vaso mais fraco". é difícil, igualmente, defini-la como mulher mártir, ou seja, como mulher que se martiriza para manter a paz doméstica, uma vez que essa atmosfera de ambigüidade que a envolve não autoriza semelhante definição. A própria autora ao analisá-la em outra oportunidade, enquanto uma figura individual, concorda que "Capitu é um enigma e continuará a sê-lo" (10). Mesmo a morte melodramática de Helena (**Helena**), antes de configurar o martírio de uma moça que se sacrifica para não desapontar as exigências do pai, configura uma espécie de reação, em detrimento do conformismo, voltada para o desejo de não comprometer a sua imagem de pessoa honesta.

O mesmo raciocínio pode ser feito em relação à questão do adultério. De fato, observa-se na obra de Machado de Assis uma dupla moral, uma para o sexo masculino, outra para o feminino, o que não implica que o autor endosse o código ideológico vigente. O artista, de modo geral, por não concordar com a realidade opressora em suas diversas modalidades, inclusive com a que se refere à mulher, não pode simplesmente ignorá-la e construir um mundo utópico no qual a mulher (estamos falando da mulher oitocentista) possua direitos iguais aos do homem e os exerça de modo sancionado pela sociedade. Para não incorrer nesse delírio, Machado faz suas personagens femininas "tirarem da manga" o recurso da dissimulação, o qual lhes permite negar a condição de objeto a elas imposta e se afirmar enquanto sujeito de seus desejos. Do ponto de vista de Ingrid Stein, a dissimulação, num certo sentido, representa o aval de Machado às convenções estabelecidas. A nós, parece-nos que a medida que torna o

---

(10) Ingrid Stein. **Op. cit.** p. 109.

comportamento e os atos de suas personagens femininas ambíguos e dissimulados, ele vai marcando a necessidade da diferença existente entre a vida clara e pública que elas ostentam e a recôndita e particular que elas dissimulam. Nesse sentido, o que se percebe aí é o olhar contra-ideológico de Machado à irremediável rendição do sujeito à ideologia dominante; trata-se de uma espécie de denúncia da real condição da mulher, na qual a aparência tem que, necessariamente, funcionar como essência, pois parecer diferente da média geral sancionada certamente implicaria sérias possibilidades de riscos e perdas.

Além das objeções já formuladas, não nos parece proceder, por fim, o pensamento da autora no momento em que ela afirma que a visão pessoal de Machado acerca da mulher, publicada em suas crônicas, coincide com a visão do romancista, arraigada na sociedade da época. A nosso ver, a sua visão pessoal não precisa, necessariamente, estar em suas crônicas; e mesmo se assim se considerar, é imprescindível interpretá-las, à semelhança dos romances, sem se desprezar a ambivalência de seu estilo, isto é, a ironia e o dialogismo paródico aí presentes.

Tendo em vista estas colocações, acreditamos que na maior parte da prosa de ficção machadiana, sobretudo naquelas obras cujas técnicas narrativas aparecem mais aprimoradas, o mito da submissão feminina, ou da mulher-objeto, exerce uma função unicamente aspectual e não estruturante, pois ao se retirarem os elementos aspectuais, percebe-se que a atitude do autor em relação ao sexo feminino afasta-se radicalmente da ideologia dominante, essencialmente marcada pelo preconceito e pela opressão. Nesse sentido, o resultado da análise realizada em **Figuras Femininas em**

Machado de Assis por Ingrid Stein leva-nos a crer que ela tratou romances de estrutura complexa, como se fossem de estrutura simples.

Do mesmo modo que Ingrid Stein, Raquel Soihet, presa aos elementos aspectuais do texto, num artigo posterior em que a cita, intitulado "Helenas, Capitus e Virgílias: perfis de mulher" (11), defende a tese de que Machado de Assis adota, na criação de suas personagens femininas, o perfil traçado para a mulher no momento da instauração da ordem burguesa, ou seja, da segunda metade do século XIX ao início do século XX. Ela considera Helena o protótipo da mulher desse momento: bonita, elegante, submissa, resignada, toca piano, tem uma magnífica voz de contralto, fala francês, um pouco de inglês e de italiano, além de entender de costura e bordados.

A autora salienta o fato de esse tipo de educação ser o ideal para o novo espaço que estava reservado à mulher na transição para a ordem burguesa: além de ter adquirido um espaço próprio na esfera privada, ela tem um papel decisivo na elevação social do marido, uma vez que é nas festas particulares e nos salões públicos e sociais que são criados os ambientes favoráveis aos seus interesses econômicos e políticos. Cristiano Palha e Sofia, protagonistas de **Quincas Borba**, são citados como exemplo: ela é utilizada como veículo para favorecer os interesses dele.

Sem nada acrescentar ao estudo da pesquisadora alemã, apenas o endossando, Raquel Schiet aborda, do mesmo modo, as personagens femininas machadianas no que toca às

---

(11) **Tempo Brasileiro**, Literatura e História, No 81. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro Ltda, 1985.

questões profissão, casamento, adultério, celibato, viuvez, beleza e etc.

I.2 - A Personagem Feminina do Romance de Machado de Assis

Queremos destacar, também, um outro estudo acerca do assunto. Trata-se da dissertação de mestrado da professora Therezinha Mucci Xavier, defendida na PUC do Rio de Janeiro em 1982 (concomitantemente à defesa da tese de doutoramento de Ingrid Stein) e publicada em 1986 sob o título de **A personagem feminina do romance de Machado de Assis** (12).

Embora se assemelhe aos dois anteriormente arrolados, no que toca ao instrumental teórico - contexto social da época - esse estudo difere substancialmente na maneira de utilizá-lo, pois parte do texto para o contexto, ou seja, da realidade textual para o contexto social contemporâneo da ficção machadiana, a título de contraponto ideológico.

A proposta desse trabalho de Therezinha Xavier é apresentar as conseqüências da reclusão das personagens femininas dos romances machadianos ao lar, assim como seu comportamento face à personagem masculina e à mulher oitocentista, além de suas atitudes religiosas. O objetivo da apresentação desses dados é o de verificar se o discurso masculino de Machado não escamoteia a verdadeira posição da mulher e, ainda, em que medida retrata fielmente o real ou faz denúncia.

A sua primeira constatação, obtida através do cotejo dos nove romances do autor, parece não acrescentar

---

(12) Rio de janeiro: Presença.

nenhum dado novo às constatações dos estudos anteriores. De modo geral, sem contrariar a realidade oitocentista, as personagens masculinas de Machado de Assis se identificam com a vida pública e as femininas com a vida doméstica, reproduzindo, portanto, as velhas tradições da sociedade brasileira.

A maioria das heroínas machadianas, segundo a autora, foi construída exatamente como as mulheres da classe alta do século XIX, indiferentes à própria situação, verdadeiros bibelôs, preocupados apenas com futilidades, sem desejarem para si nenhum tipo de mudança. Talvez isso tenha ocorrido ou por Machado estar imbuído do espírito da época ou por querer projetar em suas heroínas a sua própria situação.

Se as personagens femininas machadianas foram mantidas fora das conquistas de âmbito profissional e educacional, à moda da mulher oitocentista, não foram concebidas, garante a estudiosa, com os mesmos atributos destas: passividade, dependência e submissão; ao contrário, elas não se subordinam a seus maridos, são donas de seu próprio desejo. Na maior parte das vezes são dotadas de características mais marcantes que as das personagens masculinas, conforme a autora verifica através de um paralelo realizado entre as principais personagens dos nove romances do autor. Há uma disparidade entre os valores transmitidos nesses romances e os determinantes de certos aspectos do comportamento feminino na sociedade brasileira do século XIX: homem, dominação; mulher, subordinação.

Há, também, uma disparidade entre os valores que definem a imagem da mulher tradicional e os que definem a imagem da heroína machadiana.

Do ponto de vista da ideologia vigente no século XIX, a mulher perfeita é aquela cujo amor é envolto de gratidão e devoção ao amado, sem a contaminação do sexo; o casamento é a condição primeira para a sua realização; a felicidade é a consciência do dever cumprido de criar família e ter garantia econômica para o futuro; a beleza é fundamental, assim como a virgindade, a modéstia, a delicadeza, a submissão voluntária, o pudor, a discrição, a bondade, o desprendimento e a generosidade.

A maioria desses parâmetros, do ponto de vista da estudiosa, não serve para definir a imagem da mulher da ficção machadiana. Exceto em Maria Benedita (**Quincas Borba**), que endeusa o amado, esse amor grato, devoto, puro não é encontrado em seus romances. Ao contrário, o que caracteriza grande parte da galeria dessas personagens é o egoísmo que ela observa em Iaiá (**Iaiá Garcia**), Helena, Flora (**Esaú e Jacó**), Virgília (**Memórias Póstumas de Brás Cubas**), Sofia e Capitu. Além disso, as três últimas, do ponto de vista do narrador, são, respectivamente, adúltera, faceira e de honra duvidosa.

Do mesmo modo, a modéstia, a delicadeza, a submissão voluntária são atributos, também, ausentes nas heroínas criadas por Machado. Apesar da dissimulação, tais figuras são independentes em relação à sociedade e ao moralismo convencional; é o caso de Lívia (**Ressurreição**), Helena, Iaiá, Virgília e Sofia.

A beleza, por outro lado, está presente em todas; porém, ao estabelecer o cotejo entre elas, a autora conclui que a beleza de que são dotadas não possui um fim em si mesma, mas existe para algum objetivo: a de Lívia, Fidélia e Dona Carmo (as últimas de **Memorial de Aires**) tem função

amorosa; a de Guiomar (**A Mão e a Luva**), Marcela, Virgília, Sofia e, num certo sentido, Capitu tem função pragmatista, ou seja, funciona como instrumento para alcançar determinados objetivos; a de Helena, Iaiá e Flora é intelectual; já a de Estela (**Iaiá Garcia**) está ligada à sua sólida estrutura moral. Desse modo, o culto que o autor devota às mulheres belas não possui apenas uma função sensorial; como nada em Machado é gratuito, a beleza também não o é.

Diferentemente da mulher oitocentista que tomava como modelo a Virgem Maria - protótipo de pureza - e atuava como o esteio moral da família, as mulheres machadianas, apesar de rotuladas de católicas, não desenvolveram o seu lado espiritual. A religião para Guiomar, D. Tonica (**Quincas Borba**), Virgília e, entre outras, Natividade (**Esaú e Jacó**) funciona como fuga das aflições e/ou fonte de haurir bens materiais, e não graças espirituais.

Não pretendendo fazer deduções acabadas, Therezinha Mucci Xavier conclui que as personagens femininas dos romances de Machado de Assis são representantes dos costumes da burguesia média/alta carioca do século XIX, mas que os seus sentimentos, atitudes e idéias superam o local em favor do universal. Nesse sentido, ao mesmo tempo que elas se identificam, contrastam, embora de maneira camuflada, com a mulher do século XIX. Para ela, o autor "faz uma representação do real quando atribui às suas figuras femininas um desdém pela participação no drama político e social e camufla a sua postura de mulher independente, segura, destemida no relacionamento conjugal" (13).

Em relação aos estudos anteriormente mencionados, este parece estar um passo à frente. Therezinha Xavier, ao

---

(13) Therezinha Mucci Xavier. **Op. cit.** p. 66.

contrário de Ingrid Stein e Raquel Sohiet, parece ter analisado os romances de Machado de Assis com um olhar que, embora voltado para uma abordagem essencialmente temática em detrimento da técnica, como as duas outras pesquisadoras, transpõe o limiar de suas estruturas de superfície, de modo a perceber o recurso da dissimulação empreendido por suas personagens femininas. No entanto, na medida em que a estudiosa critica o fato de Machado não as ter construído política e socialmente engajadas e camuflado, via dissimulação, a força e determinação de que são dotadas dentro do âmbito doméstico, ela parece tomá-las como integrantes de um universo real e independente, ou seja, ela não considera a particularidade de se tratar de um universo que, apesar de ficcional, é baseado (e não poderia ser diferente) na cultura brasileira do século XIX. No transcorrer da análise, ela própria admite que "Machado de Assis realista tirou-as de uma sociedade burguesa" (14). Essa cobrança de uma defesa panfletária do sexo feminino por parte de Machado não nos parece legítima.

Nesse sentido, se de um lado, sua análise avança em relação àquela empreendida por Ingrid Stein, de outro mantém-se no mesmo patamar: ambas não relativizam o universo da mulher machadiana.

I.3 - "As mulheres machadianas"

Queremos, ainda, mencionar Maria de Lourdes Teixeira que, com a finalidade de descobrir a síntese da mulher predileta de Machado de Assis ou a que representa o

---

(14) Therezinha Mucci Xavier. **Op. cit.** p. 66.

seu sonho de perfeição humana e artística, evoca, em "As mulheres machadianas" (15), grande parte da galeria de suas criações femininas, tanto as dos romances, quanto as dos contos.

Nessa "viagem" ao redor das mulheres criadas por Machado, a estudiosa constata que ele não as concebeu segundo os pressupostos da doutrina maniqueísta, a seu ver, falsa, injusta e discriminatória. Ao invés de dividir as suas criaturas em angelicais e demoníacas, como é comum se observar nas obras dos artistas românticos, ele faz coexistirem na mesma criatura anjos e demônios, evitando a adoção de um critério simplista, ingênuo e, sobretudo, fácil.

O retrato de Virgília é apontado como a imagem ideal concebida pelo autor, visto que ele se repete com freqüência em suas outras personagens.

No que se refere à moral, ela afirma que, com exceção de algumas senhoras de idade, as personagens femininas machadianas não são inocentes, nem inofensivas; ao contrário, oscilam entre a malícia, a vaidade, a falsidade, a inconsciência e a volubilidade. Capitu é apresentada como o pináculo dessa casta de mulheres, o resumo das demais.

Nesse sentido, de acordo com a estudiosa, Machado de Assis assim concebia a mulher: bela e tentadora, adorável e perigosa.

Apesar de não se tratar propriamente de uma análise profunda e bem alicerçada das personagens femininas machadianas - talvez pela própria limitação que as dez páginas do artigo imponham - e sim de um comentário descompromissado, percebe-se aí uma tendência em interpretá-las a partir de um viés não marcado por um enfoque

---

(15) In: **Esfinges de Papel: ensaios**. São Paulo: Edart, 1966.

sociológico previamente fixado que se limite ao **parecer**, insinuando a necessidade de cavar mais fundo para apreender-lhes a essência, como a própria autora indiretamente sugere, ao lembrar as palavras de Machado: "enfiando os olhos entre as sílabas e entre as letras para ver tudo" (16).

No entanto, parece-nos pouco viável a realização do objetivo proposto que consiste em apontar a personagem que representa a mulher predileta de Machado ou aquela que resume no seu sonho de perfeição humana e artística, tanto física quanto moralmente. A afirmação de que Virgília é o ideal estético de seu criador e Capitu, o moral, nos afigura completamente descabida, pois, se assim fosse, as suas outras heroínas, cujos atributos não se fazem presentes nestas, estariam à margem de sua concepção de mulher.

I.4 - "A condição feminina de Capitu"

Por fim, queremos fazer referência a um artigo de autoria de Fábio Lucas, intitulado "A condição feminina de Capitu" (17). A despeito de o estudo ter sido realizado com o propósito de examinar a situação da mulher na sociedade imperial, o autor, evitando clichês rígidos, não defende a tese de que, através de Capitu, Machado estivesse fazendo simplesmente um registro da condição social da mulher do século XIX. Do seu ponto de vista, a limitação dos horizontes da mulher desse período é retratada através do modo de representação da condição feminina da protagonista de **Dom Casmurro**, mas, por detrás do relato ingênuo do narrador, observa-se a palavra irônica do autor, que é um dos

(16) **Op. cit.**, p. 97.
(17) Revista **Númem**. São Paulo: 1989.

indicadores de sua acentuada consciência crítica. Desse modo, para Fábio Lucas, Capitu seria, no quadro social em que está inserida, o símbolo da mulher em busca de liberdade: é forte, mas pobre e mulher.

Tendo em vista esse posicionamento face à personagem feminina machadiana - apesar de se ocupar exclusivamente de Capitu, a personagem feminina criada por Machado que mais recebeu atenção por parte da crítica -, o artigo parece-nos de fundamental importância nessa linha evolutiva de estudos acerca da mulher na obra de Machado de Assis. Trata-se de um ponto de vista que ultrapassa a consideração simplista de Capitu como o perfil de uma mulher mártir, passivamente exilada na Suiça por ordem de Bentinho, escrevendo cartas 'submissas, sem ódio, acaso afetuosas, e para o fim saudosas', absolutamente resignada à sorte que lhe coube" (18). O trabalho vai além, ao entrever a postura crítica de Machado através do desnudamento das estratégias narrativas utilizadas, como a escolha proposital do narrador em primeira pessoa, e o jogo realizado com a linguagem, em que a ironia é peça fundamental.

Em vista disso, o trabalho difere substancialmente daqueles empreendidos por Ingrid Stein e Raquel Sohiet que se limitam a ver em personagens femininas como Capitu, que efetivamente não difere da maioria das heroínas machadianas, apenas o retrato da mulher oitocentista, irremediavelmente presa ao jogo social e doméstico do tempo.

Nesse sentido, os estudos aqui arrolados mostram uma tendência gradativa em se abandonar tanto essa visão, quanto aquela que procura simplesmente mostrar o contrário, defendendo a tese da "sutileza" do engajamento de Machado, ou

---

(18) Ingrid Stein. **Op. cit.**, p. 75.

seja, o de sua participação no processo político e social realizada em doses homeopáticas, como faz Therezinha Mucci Xavier.

Eles caminham, ao contrário, no sentido de mostrar o desnudamento do jogo que ele realiza com o discurso e que evidencia seu afastamento do pensamento ideológico e mítico por inversão: através do estranhamento, do paradoxo, da redundância, da ironia e do tratamento específico dado ao aforismo, a ideologia e o mito revela-se na obra de Machado de Assis elementos puramente aspectuais e não estruturantes.

É por esse mesmo caminho de decomposição estrutural das narrativas - cujo objetivo, como vimos, é desnudar o jogo que Machado faz com a escrita e, conseqüentemente, ultrapassar a tendência de rotular-lhe a obra mediante a leitura de sua estrutura de superfície - que trilhamos ao desenvolver o trabalho analítico acerca das criações femininas de alguns de seus contos que compõe os capítulos que seguem.

II - TRES PERFIS FEMININOS: LUCIDEZ, PRAGMATISMO, RESIGNAÇÃO

Considerando o fato de as personagens femininas machadianas serem construídas como integrantes da sociedade oitocentista, momento cultural em que as oportunidades educacionais e profissionais são vedadas à mulher, as únicas possibilidades de realização pessoal que lhes é possível vislumbrar giram em torno das relações amorosas e/ou das vantagens econômico-sociais que essas relações possam ocasionar. É por esse viés que o casamento assume uma importância considerável para a grande maioria das heroínas de Machado de Assis.

Em alguns contos em que aparece em posição de destaque, a mulher manifesta desejo de preservar o casamento, mesmo que, em casos de relacionamentos conjugais insatisfatórios, essa preservação seja mantida unicamente no âmbito das aparências.

II.1 - "A senhora do Galvão".

Esse conto publicado em 1884 em **Histórias sem data**, põe em destaque a postura assumida por Maria Olímpia

diante de seu casamento ameaçado. A situação inicial de plenitude conjugal (pelo menos aparente) se atualiza com a chegada de cartas anônimas, denunciando o caso de adultério de Eduardo Galvão, seu marido, com a viúva do brigadeiro. A narrativa se desenvolve basicamente em torno da questão de ela crer ou não na veracidade dessa denúncia. Todavia, fica implícito que a virtual possibilidade de sua crença no dano implica certas conseqüências desastrosas, em razão do valor que ela atribui ao convívio social.

Externo à história (1) e usando quase sempre da onisciência típica da ficção machadiana - caracterizada pela intrusão, pelo humor e, sobretudo, pela ironia - o narrador, mantém um considerável distanciamento ideológico-afetivo em relação à protagonista. A medida que narra os fatos que sucedem ao recebimento da denúncia, ele transmite ao leitor os detalhes que compõem o perfil pronto e acabado da protagonista, como se pode ver no fragmento abaixo:

> "**Maria Olímpia tinha vocação para a vida exterior**, e, nas procissões e missas cantadas, gostava principalmente do rumor, da pompa, a devoção era sincera, tíbia e distraída. **A primeira coisa que via na tribuna das igrejas era a si mesma. Tinha um gosto particular em olhar de cima para baixo** (...). Não entendia os sermões, o resto, porém, orquestra, canto, flores, luzes, sanefas, ouros, gentes, tudo exercia nela um singular feitiço." (2)

Marcada pela busca da harmonia com o meio social, desde a adolescência, a trajetória de Maria Olímpia aponta para uma

---

(1) Heterodiegético no dizer de Genette.
(2) Machado de Assis. **Obra Completa**, vol. II, Org. por Afrânio Coutinho. Rio de janeiro: José Aguiar, 1962, p. 464. Os grifos são nossos.

tendência excessiva de se pôr em evidência, o que na idade adulta, não só não se atenua, como se intensifica. Como o próprio nome pode sugerir (3), Maria Olímpia se define pelo desejo de se mostrar sempre superior em relação às mulheres de seu meio, de brilhar nos bailes e teatros, tornando-se famosa, admirada e invejada. Em vista disso, a aparência consiste num valor cuja preservação se faz fundamental na trajetória da personagem.

O enfoque central da narrativa reside na apreciação de seu comportamento face à informação anônima. Mas o narrador não se limita a focalizar apenas o ponto de vista dela acerca da denúncia: crer ou não crer. O leitor é informado por outra perspectiva, a onisciente, da efetividade do caso de adultério do marido. Se, por um lado essa revelação quebra o suspense em relação à veracidade do caso, por outro, favorece a sondagem da postura da heroína e, com isso, a de uma das facetas do feminino em Machado.

A forma utilizada pelo narrador, logo nas linhas iniciais do conto, valendo-se do recurso da onisciência, para antecipar ao leitor o conteúdo da denúncia, é alegórica:

> "Começaram a rosnar dos amores desse advogado com a viúva do brigadeiro quando eles não tinham ainda passado dos primeiros obséquios (...). Com efeito, há vidas que só tem prólogo, mas toda gente fala do livro que se lhe segue, e o autor morre com as folhas em branco. **No presente caso, as folhas escreveram-se, formando todas um grosso volume de trezentas páginas compactas sem contar as notas.**" (4)

---

(3) Segundo o **Dicionário Etimológico de Nomes e Sobrenomes** (Rosário Farâni Mansur Guérios. São Paulo: Ave Maria Ltda, 1981), **Maria**, do hebraico, é a predileta de um deus, lembra uma criatura excelsa; **Olímpia**, remete à morada dos deuses, algo resplandecente, um plano superior.

(4) Machado de Assis. **Op. cit.**, p. 462-3. Os grifos são nossos.

É curioso observar, todavia, que o modo figurado de transmitir essa informação, numa disposição não linear da ação, dificulta ao leitor a assimilação imediata do fato. Em termos de técnica, isso implica um efeito relevante para a economia da narrativa: numa primeira leitura, essa afirmação de que a heroína está sofrendo um dano não é interiorizada; efetivamente, a narrativa parece começar somente na cena em que lhe chega às mãos a primeira carta anônima. Em vista disso, quando ela inicia o processo de oscilação entre crer e não crer na denúncia, mediante a sua interpretação pessoal dos fatos, o leitor de certa maneira, oscila com ela, até a confirmação direta da falta. Só então, ele se dá conta da informação inicial, passando a olhar a personagem com o mesmo olhar irônico do narrador.

Sua primeira reação na cena da chegada do bilhete anônimo -

> "não é possível que a senhora se deixe embair mais tempo, tão escandalosamente, por uma de suas amigas, que se consola de viuvez, seduzindo os maridos alheios, quando bastava conservar os cachos..." (5) -

põe em dúvida a indiferença posteriormente mantida face à denúncia: ela compra dois xales, apesar de o marido ter lhe pedido que fosse econômica, tão somente para "castigá-lo, mostra-lhe que não era peteca de ninguém". Nesse sentido, ainda que momentaneamente, ela acredita na acusação; a denúncia lhe parece verossímil. Do mesmo modo, as suas cogitações, diante do atraso do acusado, confirmam essa hipótese: ela imagina uma "porção de coisas aborrecidas", como um desastre, uma doença, uma sessão de júri e, também,

---

(5) Machado de Assis. **Op. cit.**, p. 463.

como os "cachos da viúva". No entanto, ela não cultiva essa última possibilidade, antes a afasta com espantosa rapidez; a despeito da carta e das evidências, o marido não é submetido a nenhum tipo de questionamento, muito menos de represálias. Ela chega mesmo a ignorar a informação recebida, sobretudo quando ele se justifica pelo atraso valendo-se do álibi da compra dos bilhetes para o teatro:

> "Tenhamos pena da alma desta moça. Os primeiros acordes dos Lombardos ecoavam nela, enquanto a carta anônima lhe trazia uma nota lúgubre, espécie de réquiem. **E por que é que a carta não seria uma calúnia? Naturalmente não era outra cousa: alguma invenção de inimigas, ou para afligí-la, ou para fazê-los brigar. Era isso mesmo**". (6)

O tom do narrador, no fragmento acima recortado, é acentuadamente irônico, assinalando a ausência de qualquer resquício de simpatia em relação à atitude da personagem. Ao dizer ironicamente "Tenhamos pena da alma dessa moça", ele acaba por revelar, às avessas, a falta de determinação de Maria Olímpia em enfrentar a realidade. Sobretudo, quando se pressupõe que seu posicionamento resulta da avaliação prévia dos ganhos e das perdas que a aceitação dessa realidade pode implicar. Essa atitude de distanciamento irônico do narrador torna-se ainda mais evidente quando ele lança mão do discurso indireto livre - "E por que é que a carta não seria uma calúnia? (...) Era isso mesmo". A confluência de vozes desnuda a auto-manipulação da personagem, revelando sua dificuldade em admitir que está sendo traída: entre romper com o marido que a trai (conseqüentemente, ceder à humilhação daí advinda), ou ignorar o fato, manter o casamento e

---

(6) Machado de Assis. **Op. cit.**, p. 464. Os grifos são nossos.

continuar freqüentando os salões da moda que tanto a seduzem, onde arranca olhares de admiração e de inveja, ela prefere a segunda opção. Sendo assim, sua convicção na inocência de Eduardo Galvão não é algo que flui naturalmente. Os fatos da realidade são interpretados segundo o que lhe parece mais vantajoso.

No entanto, a certa altura da narrativa, apesar da insistência em se fazer acreditar no contrário, fica evidenciado que ela crê em sua culpa:

> "Falaram pouco; ela menos que ele, mas em todo caso sem **parecer** magoada". (7)

> "Está aí por que eu demorei (...) Como ele acompanhasse o dito com um gesto **ela recuou a cabeça.**" (8)

> "E, como ele, por umas veleidades de camareiro, pretendeu concertar-lhe a pluma do cabelo, **ela disse-lhe enfastiada:**
> **- Deixa, Eduardo! Já veio o carro?"** (9)

No primeiro fragmento, ao descrever o comportamento da personagem ("sem parecer magoada"), o narrador, através da sutileza de seu estilo, levanta a hipótese da mágoa. Se há a mágoa, obviamente há a crença na traição. Nos dois fragmentos que seguem, o processo é o mesmo: o sentimento de repulsa, aparentemente inexplicável, que demonstra quando o marido se aproxima, só pode encontrar explicação na certeza do adultério dele.

Nessa ordem de idéias, o processo do crer/não crer na denúncia anônima a partir da verossimilhança, que vai

---

(7) Machado de Assis. **Op. cit.**, p. 464-5. Os grifos são nossos.
(8) Idem, ibidem.
(9) Idem, ibidem.

caracterizando a trajetória da personagem, está diretamente ligado às vantagens que ela tira da condição de casada. O episódio de sua entrada no teatro é exemplar:

> "Quem é que estava no camarote contíguo ao deles? Justamente a viúva e a mãe. **Esta coincidência, filha do acaso, podia fazer crer algum ajuste prévio. Maria Olímpia chegou a suspeitá-lo; mas a sensação da entrada não lhe deu tempo de examinar a suspeita.** Toda a sala voltara-se para vê-la, e ela bebeu, a tragos demorados, o leite da admiração pública." (10)

Nesse momento, há vantagem em não crer. Em função disso, a presença da antagonista ali é oportunamente interpretada como sendo apenas uma coincidência. Só aparentemente, ostentando um aguçado senso crítico, Maria Olímpia empenha-se em averiguar a possibilidade inversa. O narrador, todavia, ao qualificar ironicamente a referida coincidência com o atributo "filha do acaso", desnuda o artifício de auto-manipulação da personagem. A "inspiração maquiavélica" que o marido tem ao dizer-lhe que "antes a mandasses convidar, ficava-nos devendo o favor", lhe é providencial. Era tudo o que ela precisava para acreditar de vez em sua inocência, e deixar a atenção, até então "preocupada" em descobrir a existência de algum arranjo, andar pelo salão:

> "Lá vai ela, inquieta, vai direito ao clarão das luzes, ao esplendor dos vestuários, um pouco à opera, **como pedindo a todas as cousas alguma sensação deleitosa em que espreguice uma alma fria e pessoal.** E volta depois à própria dona, ao seu leque, às suas luvas, aos adornos do vestido realmente magníficos." (11)

---

(10) Machado de Assis. **Op. cit.**, p. 464-5. Os grifos são nossos.
(11) Idem, ibidem.

Nesses dois últimos fragmentos, o narrador deixa evidente que a senhora do Galvão, consciente ou inconscientemente, supre a carência instaurada com o adultério do marido - cuja efetividade, no fundo, ela provavelmente não desconhece - integrando-se na alta roda social e despertando inveja e admiração.

Envolvida nessa aura de plenitude social, nem a chegada de outras cartas, nem as constantes ausências do marido fazem com que ela se curve à verdade, pois, não lhe parece verossímil ser preterida com toda a beleza e elegância que todos concordam em atribuir-lhe; e principalmente, ser preterida por causa de uma viúva de ombros estreitos, cabeça grande e andar feio, cuja boca e os olhos, do seu ponto de vista (12), nem se comparam aos seus.

Se o leitor, até essa altura da narrativa, permanece ainda solidário à protagonista, sem se dar conta de que ela está envolta em uma atmosfera de auto-manipulação cuja finalidade é a de convencer a si própria da inocência do marido, o narrador traduz a alegoria que abre o conto, mencionada anteriormente:

> "**Tudo era verdade.** E, contudo ela continuava a não crer nas cartas. (...) Com o tempo foram surgindo alguns indícios menos vagos, pouco a pouco, ao modo do aparecimento da terra aos navegantes; **mas este Colombo teimava em não crer na América. Negava o que via; não podendo negá-lo, interpretava-o;** depois recordava algum caso de alucinação, uma anedota de aparências ilusórias, e nesse travesseiro cômodo e mole punha a cabeça e dormia. Já então, prosperando-lhe o escritório, dava o Galvão partidas e jantares, iam

(12) Em ocasião oportuna, o narrador, conservando o distanciamento ideológico-afetivo em relação à personagem, desmente essa caracterização negativa que ela faz à viúva, ressaltando aspectos de sua beleza.

> a bailes, teatros, corridas de cavalos. **Maria Olímpia vivia alegre, radiante; começava a ser um dos nomes da moda".** (13)

Na medida em que os "indícios menos vagos" da traição do marido coincidem com o advento de sua ascensão social, a tolerância de Maria Olímpia aumenta - ela "negava o que via" ao mesmo tempo que "começava a ser um dos nomes da moda". A inocência de Eduardo Galvão não é mais verossímil, mas a protagonista ainda a defende fazendo uma espécie de inversão de posições: o que parece verdade é encarado apenas como "alucinação" ou "aparências ilusórias".

O mesmo acontece na cena em que o marido descobre a existência das cartas que o denunciam; antes que ele as leia e tenha qualquer reação que possa confirmá-las, Maria Olímpia lhe assegura que "são tolices, intrigas que andam fazendo...". Mais uma vez, numa estratégia de desconstrução do enredo da traição, ela faz a inversão dos fatos: de acusado, ele passa a ser visto como vítima e as cartas de verdadeiras passam a ser entendidas como sendo caluniosas. Diante da única possibilidade efetiva de averiguar se a verossimilhança coincide ou não com a verdade, ela recua; o temor da confirmação do dano acaba por falar mais alto:

> "Galvão abriu a carta e deitou-lhe os olhos ávidos. **Ela enterrou a cabeça na cintura para ver de perto a franja do vestido.** Não o viu empalidecer (...) só a levantou daí a três ou quatro minutos, e não para fitá-los de uma vez, mas aos poucos, **como se temesse descobrir-lhe nos olhos a confirmação do anônimo.** Vendo-lhe ao contrário, um sorriso, achou que era o da

---

(13) Machado de Assis. **Op. cit.**, p. 466. Os grifos são nossos.

> inocência, e falou de outra coisa." (14)(*)

Como se pode verificar no trecho recortado, o temor a que nos referimos deixa de ser apenas uma possibilidade que vem sendo sugerida ao longo de toda a narrativa, para se revestir de um caráter de certeza. Os acontecimentos evoluem até que se cria uma espécie de "hora da verdade". E o narrador, atento, não perde a oportunidade de efetivamente desmascarar a personagem aos olhos do leitor. Do mesmo modo que a reação do marido (a palidez) poderia ter confirmado à esposa a denúncia anônima, a reação dela (de "enterrar a cabeça na cintura para ver de perto a franja do vestido") também confirma definitivamente ao leitor sua resistência deliberada em crer na traição denunciada. Nesse sentido, a narrativa é estruturada de modo a reverter o horizonte de expectativas: ao invés de Maria Olímpia se deter na resposta de Eduardo Galvão à revelação da existência da denúncia, nós leitores é que nos detemos na dela.

Parece que a protagonista de "A senhora do Galvão" assume essa postura ante o adultério do marido - essencialmente marcada pela predisposição em não crer - pressupondo, ainda que seja inconscientemente, uma espécie de compensação: ela é preterida no casamento, mas é admirada nos salões sociais: a vida pública preenche a lacuna da vida privada e ela se sente ressarcida pelo dano sofrido.

> "Maria Olímpia subiu comovida as escadas do Cassino. Pessoas que a conheceram naquele tempo dizem que o que ela achava na vida exterior era a sensação de uma grande

---

(14) Machado de Assis. **Op. cit.**, p. 467. Os grifos são nossos.

(*) É relevante acentuar que a focalização onisciente consiste em um dos elementos essenciais na composição da trama, sendo responsável pela intensificação do principal efeito que a permeia - a ironia: o narrador sabe da traição do marido, o leitor, a par, crê, a personagem não crê.

> carícia pública, à distância; **era a sua maneira de ser amada".** (15)

No entanto, no momento em que a viúva ameaça também ocupar esse seu lugar de destaque no meio social, instaurando uma espécie de relação especular entre ambas -

> "Foi pelas dez horas e meia que a viúva ali apareceu. Estava realmente bela, trajada a primor, tendo na cabeça a meia lua de diamantes(...). **Toda a gente admirou sempre a viúva naquele salão (...) possuia um gênero de espírito que espertava com as grandes luzes"** (16) -

ela reage. As teorias que eram o sustentáculo de seu comportamento caem por terra: nem ela é tão superior à rival quanto pensava ser, nem as cartas anônimas são simples intrigas.

Parece que no ambiente do qual sonhava tornar-se sócia, ela não é a "estrela". A viúva está lado a lado com ela tomando para si grande parte do respeito e da admiração da sociedade, e, portanto, pondo em xeque o único referencial que lhe confere a afirmação enquanto indivíduo.

É tendo em vista essa ameaça da própria desintegração que ela finalmente se permite conscientizar-se de que a verossimilhança e a verdade dos fatos coincidem: seu marido é realmente amante da viúva do brigadeiro; a prova cabal disso está na jóia "vendida" (que ela cobiçara) e depois usada pela viúva.

A constatação da efetividade do dano denunciado impele Maria Olímpia a agir como sancionadora da performance dos agentes da agressão. Ela transfere toda a responsabilidade da degradação sofrida para a viúva: sob o

---

(15) Machado de Assis. **Op. cit.**, p. 467. Os grifos são nossos.
(16) Idem, ibidem.

seu prisma, ela é o sujeito da sedução e o marido, o objeto - uma vítima de sua armadilha. Esse fato, somado ao da revelação de sua beleza e elegância nos mais requintados salões sociais (espécie de segunda traição, já que ela é "destronada"), resulta em ser a viúva, e não o marido, o alvo de sua desforra:

> "(...) e, depois de umedecer os lábios, como para chamar a eles todo o veneno que tinha no coração: - Ipiranga, você está hoje uma viúva deliciosa... Vem **seduzir mais algum marido?**" (17)

Com essa reação, a personagem inverte a posição dos valores vigentes na sociedade de seu tempo: o papel de sujeito que se convencionou ser do homem, ela o transfere para a mulher (sua opositora) que, tradicionalmente, é vista como objeto. Num certo sentido, ela própria age de acordo com o papel que arbitrariamente designou para o seu sexo, apesar de, por vezes, instaurar dúvidas acerca disso. Se, de um lado ela se indispõe com a viúva, respingando-lhe "lama no triunfo", tão logo vê o seu brilho ofuscado pelo dela, agindo, indubitavelmente, como sujeito; de outro, ela aceita a traição do marido, fingindo-se de cega. No entanto, a despeito dessa brecha, seu comportamento, ao invés de sugerir uma postura marcada pela resignação, proveniente de quem não tem voz para se defender (mulher-objeto), sugere mais aquela de quem prefere fazer opções pragmáticas, de interesse, que, de qualquer modo, são próprias de mulheres-sujeito.

Como se verifica, sua trajetória aponta para uma considerável capacidade de reação, que poderia ser canalizada em prol de sua libertação das amarras sociais, concernentes

---

(17) Machado de Assis. **Op. cit.**, p. 467-8. Os grifos são nossos.

ao casamento de aparências e, conseqüentemente, de uma auto-afirmação mais verdadeira, enquanto mulher e indivíduo. No entanto, ela não aciona tal capacidade "gratuitamente", isto é, sem que haja necessidades visivelmente práticas; só o faz mediante a ameaça da perda de sua posição de destaque na esfera social. O espaço que ocupa na vida afetiva do homem com quem é casada não a preocupa com a mesma intensidade: qualquer que seja a sua importância aí, não interfere absolutamente em sua "vida exterior" que todos vêem e que ela tanto valoriza.

Nesse sentido, não é o casamento, propriamente dito, que ela busca resguardar ou restaurar, mas sim as suas aparências e as vantagens que elas lhe proporcionam; no meio social ela é a Senhora do Galvão e não uma Maria Olímpia qualquer.

Essa sua postura parece ligar-se à questão da "alma exterior" que Machado de Assis retrata em "O espelho", uma de suas obras em que melhor se percebe sua concepção de Homem. Trata-se, no dizer de Antonio Candido (18), de construir uma espécie de alegoria moderna das divisões da personalidade e da relatividade do ser, que só existe efetivamente na opinião do outro, isto é, quando é projeção na e da sociedade. Eis um fragmento do conto:

> "Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro... (...) A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação. Há casos, por exemplo, em que um simples botão de camisa é a alma exterior de uma pessoa; - e assim também a polca, o voltarete, um livro, uma máquina,

---

(18) "Esquema de Machado de Assis" In: **Vários Escritos.** São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 24.

> um par de botas, uma cavatina, um tambor, etc. Está claro que o ofício dessa segunda alma é transmitir a vida, como a primeira; as duas completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja. Quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência." (19)

A "alma exterior" de Maria Olímpia, nesse sentido, é ser, no meio social, a elegante e admirada Senhora do Galvão. Parece que, imperceptivelmente, o apego ao mundo exterior compensa-lhe a sensação desagradável advinda do sentimento de nulidade da vida, ou seja, a ausência de uma unidade interior reconhecida, capaz de peencher-lhe os vazios e dar-lhe um sentido à vida. Esse privilégio, porém, peculiar à natureza humana, não existe impunemente: se somos, "metafisicamente falando, uma laranja", cujas metades se completam, ficamos mutilados mediante a fixação exclusiva da "alma exterior". Do mesmo modo como em "O espelho" o **Alferes** eliminou o homem, no conto em discussão, a **Senhora do Galvão** eliminou a mulher - o seu eu profundo. É justamente essa sua postura, presa ao olhar do outro, que a aproxima da mulher tradicional, e que Machado de Assis critica, valendo-se da estratégia do distanciamento irônico do sujeito da enunciação em relação a ela.

II.2 - "O relógio de ouro"

Num certo sentido, o conto "A senhora do Galvão" parece retomar "O relógio de ouro", que versa sobre o mesmo assunto, publicado na sua "fase de aprendizagem", anos antes, em **Histórias da meia-noite** (1873).

(19) Machado de Assis. **Op. cit.**, p. 346.

O estado inicial de plenitude que marca o casamento de Luís Negreiros e Clarinha é rompido, da mesma forma como acontece com o de Eduardo Galvão e Maria Olímpia: com a descoberta de uma terceira pessoa na trajetória do marido. Mas, a despeito de as situações vivenciadas nos dois contos serem muito parecidas, o modo como Machado retrata a mulher é sensivelmente modificado na passagem de uma narrativa para outra.

Se em "A senhora do Galvão", a protagonista é ferinamente ironizada pelo narrador em vista de sua atitude de passividade perante a traição do marido, em "O relógio de ouro", a postura do narrador na linha mestra do conto é a de ironizar não as atitudes da mulher face ao desejo de preservar o casamento, mas a própria relação marido-mulher, marcada por uma desigualdade básica de dominação.

A questão do comportamento da heroína face à traição do marido, recebe um tratamento diferenciado em relação ao conto analisado: a informação da conduta do marido chega até ela, não através de carta anônima, que pode dar margens a controvérsias, mas figurativisada pelo presente (o relógio) e o bilhete enviados por sua amante.

A ausência de ambigüidade nos fatos que envolvem a questão do adultério do marido, somada à inexistência de um projeto pragmático de aceitação por parte da esposa, resulta em uma personagem cujo perfil remete a uma visão de mulher calcada na ideologia dominante do século XIX, ou seja, uma visão tradicional.

Quanto ao ponto de vista narrativo, predomina a focalização onisciente, embora sem incursões na interioridade da personagem Clarinha. Ele se limita a uma focalização externa dos acontecimentos que a envolvem, mantendo, assim, o

segredo da traição e, conseqüentemente, o suspense: o que o leitor sabe a seu respeito, e a respeito do adultério do marido, é apenas o que seu comportamento denuncia. Quem está na mira do narrador é o marido. A narrativa se estrutura ao redor de sua busca da verdade sobre a origem do misterioso objeto. Veja-se o quanto há de irônico nessa busca cujo resultado vai apontar exatamente em sua direção.

A construção de seu perfil, interrompendo o fio narrativo, funciona como motivo livre, em termos de Tomachevski, que contribui substancialmente para a construção artística do conto, garantindo-lhe a verossimilhança do desfecho. Antes de assumir o namoro com Clarinha, ele tinha "costumes pouco austeros" e o pai dela, não sem razão, temia aqueles que ele pudesse vir a ter depois do casamento. A afirmação de que Luís Negreiros desmentiu as apreensões do sogro, uma vez que "o leão impetuoso dos outros dias, tornou-se um pacato cordeiro", consiste apenas numa estratégia de despistamento do leitor que, sem prejudicar a verossimilhança, contribui para o impacto final, trazido pela revelação da procedência do relógio de ouro.

O conto se desenvolve basicamente em três seqüências: a cena inicial - a descoberta do relógio e a interrogação da mulher - em que há uma inversão irônica ocasionando uma carência de solução:

> "Luís Negreiros parou defronte dela.
> _ Que é isto? disse êle tirando do bôlso o fatal relógio e apresentando-lho diante dos olhos. Que é isto? repetiu ele com voz de trovão.
> (...)
> _ Vamos, de quem é aquele relógio?
> (...)
> _ Não me responderás, demônio? Não me explicará esse enigma?" (20)

(20) Machado de Assis. **Op. cit.**, p. 235-6.

A cena intermediária corresponde ao episódio da chegada do sogro, em que se dá uma falsa solução do enigma. Luiz Negreiros, ao ser lembrado do seu aniversário no dia seguinte, acredita ser o relógio um presente de aniversário que a esposa lhe faz:

> "Meireles, que já ia pôr o chapéu num cabide do corredor, voltou-se espantado para o genro, em cujo rosto leu a mais franca, súbita e inexplicável alegria." (21)

A cena final, em que a inversão das posições é desfeita. Ameaçada de morte, Clarinha apresenta a carta e, com isso, provoca a solução irônica do enigma:

> "- Mata-me, disse ela, mas lê isto primeiro.
> (...)
> Luiz Negreiros recebeu a carta, chegou-se à lamparina e leu estupefato essas linhas:
>
> "Meu Nhonhô sei que amanhã fazes anos; mando-te essa lembrança.
>
> Tua Iaiá" (22)

A trajetória de ambos, tendo em vista esse desfecho repressivo, configura-se enquanto inversão: Luiz Negreiros de acusador e, subentende-se, inocente, passa a culpado, e Clarinha de acusada e, supostamente, culpada passa a inocente. Essa inversão de papéis põe em evidência a ironia que envolve a relação marido-mulher na realidade do século XIX, aqui representada pelo duo Luiz Negreiros-Clarinha: são os mesmos valores (fidelidade, traição e punição) assumindo dimensões muito diferentes para cada uma das partes. O marido caracteriza a possibilidade de adultério da mulher como "a mais triste e deplorável das hipóteses". Quanto à sua

(21) Machado de Assis. **Op. cit.**, p. 237.
(22) Idem, ibidem, p. 240.

relação adúltera, que, aos moldes da sociedade em que está inserido, não é considerada "triste e deplorável", ele a encara como se fosse totalmente desvinculada da transgressão virtual imputada à mulher. A situação se torna profundamente irônica na medida em que ele condena implacavelmente o suposto deslize de Clarinha, cuja prova é o relógio de ouro, sem saber que está condenando a si próprio - a sanção fica por conta do leitor.

De outro lado, também é irônica a situação da mulher flagrada no conto: mesmo na condição de vítima - e vítima não apenas da traição, mas também de agressões físico-morais - ela é colocada como culpada e destituída de voz para se defender. Trata-se portanto, de um perfil de mulher típico das convenções sociais do século XIX: a mulher entendida não enquanto sujeito de suas vontades, mas enquanto objeto à mercê das vontades do marido, ou seja, o homem no pólo da dominação, a mulher no da subordinação.

Nesse sentido, a trajetória das personagens acusa a construção do conto enquanto configuração de uma estrutura polêmica de poder ligada aos sexos masculino e feminino: o homem, apesar de culpado, tem voz para se defender, acusa e agride; a mulher, mesmo na condição de vítima, não tem voz para se defender, é acusada e (quase) agredida.

Em comparação com a narrativa da senhora do Galvão, o posicionamento do narrador, aqui, possibilita a amostragem de outra imagem de mulher: a da mulher resignada. Ele focaliza o comportamento de Clarinha, face ao recebimento do presente que a amante envia ao marido, de forma distanciada, sem adentrar a sua interioridade e sem emitir qualquer juízo de valor acerca de sua reação. Ao se portar como um simples observador imparcial da personagem, ele não

capta os porquês de sua postura de alienação perante o acontecimento. No caso da primeira narrativa analisada, a personagem ignora a traição do marido, mas o recurso da onisciência de que o narrador lança mão permite ao leitor entender a sua opção: "Maria Olímpia tinha vocação para a vida exterior". Apesar da ironia em relação a certas atitudes suas, concernentes à deliberação em não querer ver o adultério do comparsa, o resultado final da narrativa, como vimos, aponta para uma postura de mulher ligada a opções pragmáticas, peculiares às mulheres-sujeito. Em vista disso, talvez o fato de Machado, em "O relógio de ouro", não ter optado pela exploração da interioridade da personagem Clarinha se reflita na configuração de seu perfil, trazendo à baila uma outra variação de imagem feminina: a da mulher-objeto.

Pensando-se numa linha de oposição entre essas duas personagens femininas machadianas, pode-se dizer que Maria Olímpia ("A senhora do Galvão") se diferencia de Clarinha ("O relógio de ouro") pelo fato de - vivendo uma situação muito parecida - substituir a simples resignação por uma visão pragmática.

É problemático, no entanto, tratar essa diferença como sinônimo de evolução, sobretudo em termos cronológicos. Conforme as próprias "advertências" de cada coletânea sugerem, os contos são aí reunidos (às vezes nem pelo próprio autor, mas por um "editor benévolo") só depois de terem sido publicados em periódicos, arbitrariamente (23), sem qualquer preocupação com a data de escritura.

---

(23) Segundo Lúcia Miguel Pereira, no seu **Machado de Assis**, estudo crítico e biográfico (São Paulo: Nacional, 1936) "os contos conservados nos livros não se avantajam em nada aos que ficaram em justo esquecimento na coleção do periódico".

Desse modo, se houver uma evolução do autor nos contos, no que concerne à sua concepção de mulher (24), não podemos demarcá-la com precisão. Tendo em vista a postura feminina e a ordem de publicação das coletâneas, sempre haverá uma ou outra narrativa deslocada, ou por se aproximar mais de uma tendência moderna (mulher-sujeito) e estar inserida em meio a outras de cunho mais tradicional (mulher-objeto), ou por guardar resquícios conservadores e estar ao lado daquelas que primam pela modernidade. O que não se pode negar, porém, é que há uma maior tendência em se detectar perfis femininos que contrastam com a configuração da mulher tradicional nas coletâneas pós 1882.

De qualquer modo, a evolução a que preferimos nos ater é aquela entendida do ponto de vista do leitor, sob a ótica do século XX, ou seja, de um momento em que os movimentos feministas, que advogam a emancipação da mulher, ganham relevância. É pressupondo essa realidade que vislumbramos certa evolução nos perfis das criações femininas machadianas, podendo ou não tal evolução coincidir com a ordem cronológica das publicações. Nesse sentido, antes de falar em evolução, talvez fosse melhor falar em variação de perfis femininos.

II.3 - "Confissões de uma viúva moça"

É nesse sentido que alinhamos depois de Clarinha, de "O relógio de ouro" e Maria Olímpia, de "A senhora do Galvão", Eugênia, a protagonista de "Confissões de uma viúva

(24) A exemplo do que acontece no romance, a partir de **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, e no conto, a partir de **Papéis Avulsos** no que se refere ao estilo que se refina e se alia ao propósito de problematizar a existência humana.

moça", conto que, apesar de fazer parte da primeira coletânea de narrativas curtas de Machado de Assis, intitulada **Contos fluminenses** (1870), mostra um perfil de mulher bastante lúcida em relação à condição de seu sexo nas convenções sociais do tempo, mais lúcida do que aqueles das duas heroínas anteriormente mencionadas.

Tendo em vista a nossa investigação do feminino em Machado, essa narrativa assume considerável importância na medida em que é um dos raros, senão o único conto machadiano, narrado em primeira pessoa, por uma mulher, além de ter como tema a questão do adultério. A narradora se justifica pela própria estrutura do conto: são cartas que ela envia a uma amiga relatando a sua experiência desastrosa acerca de uma paixão extra-conjugal.

Dando voz à protagonista, Machado põe a nu os mais íntimos sentimentos femininos face a um casamento degradado. Isso assume, na economia da narrativa, um peso bem maior do que aquele do tom didático-moral de seu relato, o qual ela pretende sirva de lição às suas "amigas inexperientes."

Num certo sentido, esse intuito didático pode ser entendido como uma espécie de pretexto, a fim de que a personagem possa realizar o inventário do próprio eu. Ao lançar a sua desventura como um "roteiro" que as outras mulheres devem pressupor como exemplo, ela contextualiza seus atos: a narração de cada gesto ou movimento interior que caracteriza os deslizes pelos quais ela fora punida, é feita simultaneamente com a da carência que lhe é instaurada pelo casamento insatisfatório, apontando para uma estreita ligação entre os dois aspectos de sua trajetória.

> "(...) minhas circunstâncias eram especiais; (...)

> Se meu marido tivesse em mim uma mulher, e se eu tivesse nele um marido, minha salvação era certa. Mas não era assim. Entramos no nosso lar nupcial como dois viajantes estranhos em uma hospedaria, e aos quais a calamidade do tempo e a hora avançada da noite obrigam a aceitar pousada sob o teto do mesmo aposento.
>
> Meu casamento foi o resultado de um cálculo e de uma conveniência (...).
>
> Eu podia, apesar de tudo, encontrar no marido que me deram um objeto de felicidade para todos os meus dias. Bastava para isso que meu marido visse em mim uma alma companheira da sua alma, um coração sócio de seu coração. Não se dava isto; meu marido entendia o casamento ao modo da maior parte da gente; **via nele a obediência às palavras do Senhor no Gênesis.**
>
> Fora disso, fazia-me cercar de certa consideração e dormia tranqüilo na convicção de que havia cumprido seu dever." (25)

Diferentemente do que acontece com as duas personagens anteriormente focalizadas, a narradora protagonista de "Confissões de uma viúva moça", conforme se observa no fragmento acima, encara a problemática conjugal vivenciada de maneira muito realista, sem mascará-la, nem transformá-la. Ao historiar seu casamento, Eugênia assume uma postura acentuadamente crítica, valorizando aspectos fundamentais de sua essência, os quais Clarinha nem chega a questionar e que Maria Olímpia substitui por outros de ordem exterior. Ressalta, sobretudo, o fato de não entender o casamento apenas como um ato de "obediência às palavras do Senhor no Gênesis", mas de vinculá-lo a elementos menos práticos, de cunho mais subjetivo, como amor, desejo, cumplicidade e participação.

> "Depois, da costela que tinha tirado do homem, Javé Deus modelou

---

(25) Machado de Assis. **Op. cit.** p. 107. Os grifos são nossos

> uma mulher, e apresentou-a para o homem. Então o homem exclamou: **Esta sim é osso dos meus ossos e carne de minha carne! Ela será chamada mulher porque foi tirada do homem!**
>
> Por isso, um homem deixa seu pai e sua mãe, e se une à sua mulher, e eles dois se tornam uma só carne." (26)

Em vista disso, ela não se compraz em ser cercada de "certas considerações" do marido, que dorme na convicção de ter cumprido o dever; ao contrário, isso resulta em seqüelas: no lugar do comportamento e das atitudes que ela inutilmente espera dele, fica uma lacuna provocando a instauração de um estado de carência.

Pode-se observar certa semelhança com Maria Olímpia: por detrás do adultério do marido insinuava-se uma relação desprovida dos valores agora mencionados. Mas a heroína opera substituições; inconscientemente, ela usa a sua "vocação para a vida exterior" para preencher a lacuna daí resultante e se satisfaz com isso. O mesmo não acontece com Eugênia. A animação da corte, com seus teatros e serões familiares, funciona apenas como uma espécie de paliativo de sua carência — "certas alegrias exteriores em falta das íntimas, que são as únicas verdadeiras e fecundas". A personagem, portanto, é patente o fato de que, sob a aparência da mulher bem enquadrada no meio social, subjaz uma figura carente de uma relação conjugal mais profunda e verdadeira.

E é em vista dessa carência que ela se deixa cortejar pelo melhor e mais recente amigo do marido, "uma figura poética e imponente". Entre a possibilidade do amor e

---

(26) GÊNESIS, In: **Bíblia Sagrada**. Trad. Ivo Storniolo. São Paulo: Edições Paulinas, 1990. Os grifos são nossos.

da sedução, que o seu comportamento insinua, ela aposta na primeira, já que afaga a sua vaidade de "mulher formosa."

> "Tu que o conheceste depois, dize-me, se **dadas as circunstâncias anteriores**, não era para produzir essa impressão no espírito de uma mulher como eu! (27)

Do ponto de vista da nossa pesquisa, é essa lucidez feminina que importa ressaltar. A resistência da personagem à consumação do adultério ("Amo, sim; mas desejo ficar a seus olhos a mesma mulher, amorosa é verdade, mas até certo ponto... pura"), que aponta para uma valorização dos preceitos morais, não minimiza o seu discernimento acerca da própria realidade. Não o minimiza, igualmente, a sua auto-sanção negativa ao constatar que se trata de um "sedutor vulgar", "homem de hábitos opostos ao casamento": o sofrimento é justo,

> "aquele amor culpado não podia ter bom fim; eu **fui castigada pelas conseqüências mesmo de meu crime.**" (28)

Rastreando a trajetória da personagem, percebe-se que ela foi engendrada de modo a assumir, aí, duas posturas de vida diferentes que se opõem entre si e que, ao mesmo tempo, se complementam: em certos momentos ela é sujeito e noutros, objeto. É sujeito, por exemplo, quando não se deixa manipular pelos que a cercam, nem pelo marido, nem pelo único homem que verdadeiramente amou, uma vez que delibera sobre o rumo que quer dar à própria vida - "Eu sabia que as paixões não eram soberanas e que a nossa vontade pode triunfar delas". (29)

---

(27) Machado de Assis. **Op. cit.** p. 107. Os grifos são nossos.
(28) Idem, ibidem, p. 117.
(29) Idem, ibidem, p. 107.

Paradoxalmente, as razões que a impelem a dominar as suas paixões fazem dela uma mulher-objeto: sem se dar conta, essa sua convicção em querer dominá-las vem justamente do fato de ela estar sendo manipulada pelos padrões convencionais de moralidade. Mesmo podendo negar, ela, vitorianamente, suporta a insatisfação conjugal e resiste ao desejo em nome da moral.

O desfecho do conto, todavia, marcado pela carta de despedida do virtual amante, não parece sancionar plenamente essa sua resistência ao desejo:

> "Menti, Eugênia; vou partir já, menti ainda, não volto. Não volto porque não posso. Uma união contigo seria para mim um ideal de felicidade se eu não fosse homem de hábitos opostos ao casamento. Adeus. Desculpa-me, e reza para que eu faça boa viagem. Adeus.
>
> Emílio" (30)

Se ele tivesse concordado em se casar com ela após a viuvez, ela certamente não teria condenado a paixão (ainda que platônica) vivida à sombra do casamento. O conto parece veicular, no fim, uma moral invertida.

Essa postura de mulher aparece em Machado, com mais freqüência, nas coletâneas da década de 70. Das duas centenas, aproximadas, de contos por ele escritos, muitos aparecem presos às convenções da moral vigente. É que o autor, como é sabido, dedicou-se no início da carreira, também, ao jornalismo. Os seus trabalhos iniciais, antes de terem sido enfeixados nas primeiras coletâneas (1870-73) já haviam sido publicados em periódicos como **O Jornal das Famílias.**

---

(30) Machado de Assis. **Op. cit.**, p. 117.

Via de regra, tais trabalhos eram escritos com pressa, sob encomenda, com data fixa, visando a remuneração, conseqüentemente, era imprescindível que ele considerasse os interesses do público alvo dessa produção: jornais dessa ordem eram dedicados às mulheres elegantes da alta roda social; a literatura, como as receitas culinárias, os moldes e os conselhos de beleza, tinha por função ocupar-lhes o ócio e a imaginação. Daí a constante preocupação em manter os padrões de moralidade e o desfecho moralista de "Confissões de uma viúva moça", conto que, apesar de não contar com a argúcia do contista da maturidade, descreve com mestria os meandros da alma feminina. Daí, também, a pecha de maniqueísta que muitos concordam em atribuir a essas narrativas: as personagens são repartidas em boas e más, ou são muito puras ou muito cínicas; os mocinhos, ao lado dos bons sentimentos, são louvados e os bandidos, punidos.

Isso não implica, contudo, que não haja, nesse período, como lembra Alfredo Bosi (31) "histórias de suspeita e engano"; elas existem, sim, mas de modo evanescente - são possibilidades que se abrem, mas que logo depois são exorcizadas. é o que acontece com o "pecado" da traição em "Confissões de uma viúva moça", como também, em "A mulher de preto", outro conto da mesma coletânea; no primeiro caso, a "pecadora" é severamente castigada, no segundo, a mulher repudiada pelo marido, acusada de tê-lo traído, é revelada inocente.

Diferentemente, nas obras da fase de maturidade, Machado abre a possibilidade da suspeita e do engano, mas não se preocupa em exorcizá-la, não só porque no fim do século as suas "obrigações" com o leitor diminuíram, mas, sobretudo,

---

(31) "A máscara e a fenda" In: **Machado de Assis**, Alfredo Bosi... /et al/, São Paulo: Atica, 1982, p. 438.

pelo amadurecimento de sua visão da realidade que, segundo Lúcia Miguel Pereira (32), aconteceu depois dos quarenta: ele parece ter-se conscientizado de que em sociedade a aparência é uma questão de sobrevivência; para se atingir certas metas, a essência humana, muitas vezes, tem que ser mascarada. E se, nessas narrativas, o narrador irônico e bem humorado que lhes é peculiar desnuda a máscara ou as aparências que escondem o logro e o engano, ele o faz reconhecendo-lhes a necessidade.

> "E então, desafogado pelas confissões veladas, livre de preconceitos de escola, não guardando sobre a humanidade a menor ilusão, desvalido de qualquer crença, ele como que se despiu de tudo, para ser apenas um cérebro em atividade, um observador gratuito, um raciocínio implacável". (33)

Nos contos aqui analisados, a preservação das aparências no que concerne a questões relativas ao casamento, empreendida pelas personagens femininas, dá-se em razão de outra coisa.

Em "O relógio de ouro", Clarinha, mesmo tendo perdido a ilusão em relação ao casamento, preserva as suas aparências, tão somente, por ser destituída de condições de reação: ela repete, portanto, a conduta de mulher valorizada no século XIX sem, sequer, questioná-la.

A protagonista de "A senhora do Galvão" repete, num certo sentido, essa mesma conduta: apesar de ser uma mulher com força e capacidade para se posicionar, as aparências são preservadas; primeiramente, por ela não se curvar à realidade da traição que vem sofrendo, depois, por atribuir a realidade dessa traição "à outra", isentando o

---

(32) "Confissões: os primeiros romances", In: **Machado de Assis**, Alfredo Bosi... /et al/. São Paulo: Ática, 1982.
(33) Lúcia Miguel Pereira. **Op. cit.** p. 351

marido de qualquer culpa. Com isso, ela reduplica, sem se dar conta, a ideologia oitocentista relativa à postura da mulher, revestindo-a com outra roupagem, isto é, fazendo-se acreditar que está defendendo outros interesses pessoais de cunho mais importante.

Em relação a Eugênia de "Confissões de uma viúva moça", o processo é inverso: não se trata de aceitar ou não o adultério do marido (o que, sem dúvida, seria mais fácil, dadas as circunstâncias da época), mas o próprio adultério. Mesmo em se tratando de um casamento construído, do seu ponto de vista, sobre os alicerces da convenção, sem qualquer sustentáculo nos valores subjetivos que ela valoriza, ela se esquiva do adultério em nome da moral, apesar de ele consistir na sua única possibilidade de auto-realização.

Nesse sentido, a preservação das aparências conjugais, por parte desse grupo de personagens femininas machadianas, não se liga ao intuito de beneficiar-se a si própria através de estratégias como a da dissimulação, que visa ocultar algo não sancionado pelo senso-comum; mas, ao contrário, trata-se de uma preservação necessária, resultado da estreiteza do sistema social oitocentista que, subjacentemente, impõe a simulação de uma normalidade inexistente, sobretudo, se essa normalidade se referir ao comportamento masculino nos limites do casamento.

Quando afirma que "no que toca à mulher, (Machado) de fato se atém à ideologia de seu tempo" (34), Ingrid Stein parece tomar heroínas desta casta como o modelo ideal de mulher para o autor. Fica assim evidenciado que o fato de o narrador ostentar, na grande maioria das vezes, uma distância

---

(34) Ingrid Stein, **Figuras Femininas em Machado de Assis.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 131.

ideológica em relação a personagens como estas, não é considerado.

Se Clarinha, a protagonista de "O relógio de ouro", está adaptada à ideologia vigente no século XIX, o narrador, em nenhum momento, demonstra compactuar com essa ideologia. Ao contrário, mantém uma rigorosa neutralidade, limitando-se a mostrar a realidade mais comum das relações conjugais da época. Realidade essa que o desfecho do conto por si ironiza.

Da mesma forma, em relação à heroína de "A senhora do Galvão", o narrador conserva-se afetiva e ideologicamente distante da postura por ela assumida nos limites do casamento. Sua omissão face ao adultério do marido é antes ridicularizada pelo narrador que endossada:

> "Tenhamos pena da alma dessa moça. (...) E por que é que a carta não seria calúnia?" (35)

---

(35) Machado de Assis. **Op. cit.** p. 464. Os grifos são nossos.

III - A MULHER COMO SUJEITO: TRES IMAGENS DA SEDUÇAO

As narrativas analisadas no capítulo anterior retratam personagens femininas como protótipos de mulher-objeto que, mesmo ostentando alguma lucidez para compreender a realidade problemática em que vivem, mostram-se irremediavelmente presas à tutela do marido e/ou às convenções determinadas pelo senso-comum. Há outros contos de Machado, no entanto, que focalizam atitudes diversas: a heroína se esquivando da representação desse papel. São personagens que, pela recusa de passividade em relação às restrições impostas pelos liames sociais, apresentam algum grau de disposição para lutar pela sua afirmação e adotam o papel de **sujeito.**

Nos limites do casamento, essa postura assume uma importância bastante considerável, sobretudo porque, a exemplo do que acontece em "Confissões de uma viúva moça", a relação amorosa entre a protagonista e o marido não atinge a plenitude.

Nas narrativas da ficção realista em geral essas situações resultam em adultério, como uma espécie de busca alternativa de solução da carência amorosa. É por isso que no realismo, as relações conjugais acabam por dividir

importância com as extra-conjugais. Embora abordado de forma bastante diversa, o adultério constitui um dos pontos capitais dentre as múltiplas vertentes temáticas da produção literária machadiana. A diferença de tratamento do tema começa pela forma de focalização: as relações que transgridem o contrato matrimonial não se dão necessariamente através de fatos concretos, mas muitas vezes são unicamente sugeridas.

Face a essa constatação, julgamos conveniente observar o sentido que adquirem algumas formas de relação experimentadas pela mulher fora do casamento, tais como a sedução e, principalmente, o adultério. Entretanto, nesse cenário, o que nos importa verificar não é o adultério explicitado, enquanto moral e ética de comportamento, mas o seu movimento do explícito ao implícito, privilegiando o mundo interior da mulher, de modo que possamos captar as suas aspirações e desejos.

Se adotarmos a hipótese de que a trajetória das personagens femininas machadianas constitui um processo em andamento, e como tal, sujeito a transformações promovidas pelas experiências vivenciadas, a maneira particularizada com que cada personagem trabalha a mesma realidade pode estar ligada ao "estágio" da vida em que elas supostamente estão no momento em que são focalizadas na narrativa. Nessa ordem de idéias, talvez se pudesse falar em um painel Machadiano constituído por diversos perfis femininos, e não facetas variantes de um mesmo perfil.

Esse painel pode ser dividido em dois grandes blocos: um formado por mulheres-objeto, outro por mulheres-sujeito. No interior de cada um desses blocos é que parece haver certa unidade de perfis de mulher, sobretudo nesse último. Em muitos casos, aqui, levando-se em conta a postura

por elas adotada face à realidade circundante, é como se na essência se tratasse da mesma personagem, travestida com outra roupagem, isto é, vestindo máscaras variadas, vivendo em outra realidade, em diferentes situações e em momentos diversos da vida.

Considerando tal variedade de perfis femininos encontrados na obra de Machado de Assis, a concepção machadiana de mulher, a nosso ver, só poderá ser desnudada via análise da distância mantida pelo narrador em relação às protagonistas. A reincidência de sua simpatia ou antipatia no que se refere a determinadas posturas de vida assumidas por suas personagens femininas parace-nos fundamental.

Para verificar o grau de viabilidade da hipótese levantada, analisaremos, nesse primeiro momento, os contos "A cartomante" (**Várias Histórias**), "Singular ocorrência" e "Noite de almirante" (ambos de **Histórias sem data**). A escolha se justifica por se tratar de três variantes da realização do adultério feminino, nas quais os fatos que o caracterizam são mostrados ao leitor de modo direto e transparente. Essas discussões visam ao desnudamento das imagens adotadas pelas protagonistas e, conseqüentemente, à constatação do contorno de seus perfis. O ângulo norteador será o ponto de vista narrativo; mais especificamente as conseqüências semântico-pragmáticas que decorrem da maneira como o narrador regula os diversos tipos de distância.

III. 1 - "A cartomante"

No que se refere aos contos de Machado de Assis, "A cartomante" é o exemplo mais conhecido de abordagem da

temática do adultério. Só que a preocupação central, em termos de fábula, não é o enfoque detalhado de todo o processo de sedução ou de decisão da heroína. Suas intenções prévias ou os passos que dá em direção do adultério não são focalizadas do ponto de vista interior. O narrador flagra um momento de sua trajetória em que ela já se encontra vivendo a transgressão. Nesse sentido, não é propriamente a história do adultério em si, mas a da punição, interesse central da trama.

A perspectiva narrativa é estruturada de modo a criar três níveis de saber: o saber do narrador, o saber do leitor e o saber dos protagonistas. Como estratégia narrativa, o narrador heterodiegético restringe a focalização apenas ao casal de amantes:

> "Separaram-se contentes, ele ainda mais que ela. Rita estava certa de ser amada; Camilo não só o estava mas via-a estremecer e arriscar-se por ele". (1)

Assim, apesar de mostrar-se dotado de plena onisciência, com um nível de conhecimento superior ao das personagens, o narrador, por uma questão de estratégia, jamais revela ao leitor qualquer pormenor que diga respeito ao marido. As técnicas de narração são manipuladas de modo a manter aceso o suspense que perpassa todo o conto, chegando a conferir-lhe um certo tom do estilo policial, pela ausência de referências sobre o grau de conhecimento de Vilela, ou sobre suas desconfianças.

> "(...) Vilela começou a mostrar-se sombrio, falando pouco, como desconfiado. Rita deu-se pressa em

---

(1) Machado de Assis. Op. cit., p. 478.

> dizê-lo ao outro e sobre isso deliberaram." (2)

Ao leitor só é permitido conhecer o que Rita e Camilo sabem, já que o narrador, retratando fielmente a ótica dessas personagens, não lhe fornece nenhum tipo de esclarecimento suplementar. Dessa forma, o leitor passa a "ver com" os amantes as reações do marido e a "viver com" eles a incerteza do futuro e o medo da descoberta e da punição. É nesse sentido que dissemos ser o conto menos a história do adultério e mais a história da punição, por ser esta a questão essencial que a intriga busca solucionar.

Nesse sentido, a linearidade da intriga é desnecessária: o conto se inicia quando Rita e Camilo já são amantes. Só depois o narrador, através do flashback, narra a amizade do trio e o início da relação dos dois: "Vilela, Camilo e Rita, três nomes, uma aventura e nenhuma explicação das origens. Vamos a ela" (3).

Fica evidenciada, na narrativa, a rejeição de Rita pela imagem consagrada da fidelidade conjugal; o narrador, no entanto, não tece qualquer consideração acerca da realidade de seu casamento. Nesse sentido, o leitor ignora as razões que a impulsionaram ao adultério: se a gratuidade consiste numa possibilidade (4), o engajamento consiste na outra; a ambigüidade, portanto, é a alternativa mais acertada. De qualquer modo a convivência com o melhor amigo do marido e, posteriormente, o amor que ela passa a sentir por ele despertam-lhe seu verdadeiro ser, até então bloqueado em

---

(2) Machado de Assis. **Op. cit.**, p. 480.
(3) Idem, ibidem, p. 478.
(4) Isso seria incompatível com a postura de Machado de Assis, já que, na sua **Crítica Literária** (Rio, W.M. Jackson, 1937), ele criticou ferinamente a ausência de um projeto de vida na trajetória da protagonista de **O Primo Basílio** que justificasse sua opção pelo adultério.

favor do parecer exigido pelas instituições, ou seja, de uma "máscara social imposta pela defesa contra a opinião pública" (5). As referências do narrador em relação a Rita parecem notadamente afirmar a presença de seu duplo, consubstanciado pela dissimulação.

É como se existissem duas Ritas: uma, incorporando a convenção pela qual seu marido a vê, é caracterizada como apenas "uma dama formosa e tonta"; a outra, caracterizada pelos "olhos teimosos" e pelas "atitudes insólitas", representa seu verdadeiro ser. A primeira, sem muita resistência, cede lugar à segunda, que, livre de barreiras pessoais, luta por seu objetivo, preocupada apenas em manter as aparências.

Com uma postura já definida, Rita vai sendo construída de tal modo que fica evidente ao leitor a força de sua personalidade e a fibra com que é capaz de transpor qualquer obstáculo.

No flagrante do conto, ela aparece "graciosa e viva nos gestos, olhos cálidos, boca fina e interrogativa", tendo Camilo como objeto a ser conquistado. Daí, "como uma serpente", a pretexto de uma grande amizade herdada do marido, vai acercando-se dele e o envolvendo com suas peculiares "palavras vulgares", até estabelecer-se um tipo de relação no triângulo para o qual não havia outra saída exceto o adultério, pois "Camilo era um ingênuo na vida moral e prática", não possui "nem experiência nem intuição". Nesse sentido, ele se caracteriza pela fraqueza e, conseqüentemente, como um elemento facilmente manipulável, ao contrário de Rita cuja força e capacidade de manipulação ficam patentes. Além da vivacidade natural de que é dotada,

(5) Sônia Brayner. **Labirinto do Espaço Romanesco.** Rio de janeiro: Civilização brasileira, 1979, p. 90.

Rita é mais velha e mais experiente. E apesar da mistura de sentimentos que dele se apodera, "vexame, sustos, remorsos, desejos", ele acaba por dizer adeus aos escrúpulos: "a batalha foi curta e a vitória delirante".

Como em "Confissões de uma viúva moça", o enfoque é instituído, aqui, a partir do campo de consciência da vítima da sedução - Camilo. Da mesma forma que Eugênia, enquanto narradora de sua própria história, acredita-se "pura" (apesar de o desfecho do conto pôr essa convicção em dúvida), o narrador em "A cartomante", ao ter Camilo como fio condutor da história, também sugere a sua pureza ao mostrar a impossibilidade de ele esquivar-se do adultério, tendo em vista a desproporção entre a força de sua personalidade e a da personalidade de Rita. Não se trata, porém, de o narrador tomar o partido dele, como faz Eugênia, que se coloca numa postura de auto-defesa, mas trata-se, sobretudo, de realçar a supremacia do feminino sobre o masculino, num momento em que a mulher era tida como um ser "naturalmente inferior", incapaz de ditar as regras do jogo.

Dessa forma, o processo de aproximação do casal de amantes torna-se relevante para a economia da narrativa, na medida em que se dá de maneira inversa à convencional: é Rita quem seduz, ao invés de ser seduzida por Camilo, tendo em vista os padrões de aparência estabelecidos pela sociedade oitocentista.

Forte de personalidade, Rita sabe o que quer e luta por sua realização existencial sem se preocupar com o senso de culpa e de pecado; essa ausência de uma motivação moral, todavia, não aparece explicitamente no âmbito da narração, é antes, sugerida pela própria atuação da

personagem. No fragmento abaixo, através da alegoria da serpente, o narrador sistematiza essa sua postura de vida:

> "Até aí as cousas. Agora a ação da pessoa, os olhos teimosos de Rita, que procuravam muita vez os dele, que os consultavam antes de os fazer ao marido, as mãos frias, as atitudes insólitas. (...)
>
> Camilo quis sinceramente fugir, mas já não pode. Rita, como uma serpente, foi acercando-se dele, envolveu-o todo, fez-lhe estalar os ossos num espasmo, e pingou-lhe veneno na bôca." (6)

Pode-se verificar em "A cartomante" um perfil de mulher que se caracteriza essencialmente pela personalidade definida e, de modo indireto, pela postura crítica em relação à realidade social que lhe é imposta. Rita chega efetivamente a cometer o adultério, transgredindo sem titubear, talvez sem se dar conta, as leis matrimoniais e sendo, por isso, severamente punida.

Como na maioria dos contos de Machado de Assis, também em "A cartomante", a diferenciação entre a estrutura de superfície e a estrutura profunda (7) do discurso se mostra imprescindível para a tarefa de sua decodificação.

A noção de fatalidade parece ser uma das peças fundamentais com que Machado joga nos processos de construção da intriga. Da mesma forma que o adultério afigura-se como algo fatal (dada a atuação de Rita), fica evidenciado, com o desenrolar dos acontecimentos, que a punição também é fatal. Não se trata, porém, de uma narrativa de cunho ideológico que retrata a punição a partir da ótica da ideologia dominante, entendida no sentido moralista, em que a transgressão é

---

(6) Machado de Assis. **Op. cit.** p. 479.
(7) Affonso Romano de Sant'Anna. **Análise Estrutural de Romances Brasileiros.** Petrólis: Vozes, 1989.

necessariamente punida, como insinua a sua estrutura de superfície.

A compreensão do conto deve ser buscada em sua estrutura profunda, "naquilo que o inconsciente foi largando aqui e ali em seu alargamento e na expansão do imaginário" (8). Aí a visão do narrador não coincide com esse mito do poder instituído; a narrativa é, portanto, contra-ideológica, pois em sua imanência está revelada, embora com um certo grau de opacidade, a visão pessimista, tão peculiar à fase de maturidade do autor. Nesse período, ele não mais contempla "a ilusão, nem a fuga na produção idealizada" (9), mas desnuda, através de recursos como a ironia, a essência da vida e do homem, isto é, a situação ambígua em que o indivíduo se acha face às leis sociais.

Embora o narrador se mantenha distante da personagem Rita, na medida em que tece a narrativa a partir da focalização interna de Camilo, algo se evidencia acerca de sua trajetória. A despeito de não aceitar o contrato matrimonial que, por qualquer razão, não mais a representa, não lhe é dado o direito de viver a sua escolha.

Em se pensando nessa problemática de a aparência ter que funcionar universalmente como essência, a consideração de Antonio Candido, abaixo recortada, nos parece esclarecedora:

> "(...) se a fantasia funciona como realidade; se não conseguimos agir senão mutilando o nosso eu; se o que há de mais profundo em nós é no fim de contas a opinião dos outros; se estamos condenados a não atingir o que nos parece realmente valioso, - qual a

(8) Affonso Romano de Sant'Anna. **Op. cit.**, p. 123.
(9) Barreto Filho. **Machado - O Espírito da Tragédia**, In: **Machado de Assis**, Alfredo Bosi... /et al/. São Paulo: Atica, 1982.

> diferença entre o bem e o mal, o justo e o injusto, o certo e o errado? (10).

Certamente que na narrativa em questão, os atos dados como corretos do ponto de vista da sociedade não o são sob o prisma da verdade interior da protagonista. Aí, é certo concretizar a paixão que nutre pelo melhor amigo do marido, errado seria abdicar dela. Contudo, nos termos de Antonio Candido, ela não relativiza plenamente esses valores, já que se preocupa em resguardar as aparências, mas o leitor, levado pelas evidências, assume a sua causa e o faz.

III. 2 - "Singular ocorrência"

Num certo sentido, a trajetória da protagonista de "Singular ocorrência" é marcada pela relativização de valores de que fala Antonio Candido, ainda que ela não tenha se dado conta disso.

Ao seduzir um vagabundo na rua, como que para saciar um desejo, ela o faz mediante os valores que julga corretos naquele instante, os quais se opõem radicalmente àqueles propugnados pela "boa sociedade" da qual ela é agora uma respeitável integrante.

A traição se torna singular na medida em que é praticada por uma ex-prostituta que sonha poder abandonar a "vida-fácil", à moda de **A dama das Camélias.** Tendo conseguido, como justificá-la, então? "Saudade da lama"?

Segundo Antonio Candido, o conto consiste num

---

(10) Antonio Candido. "Esquema de Machado de Assis" In: **Vários Escritos.** São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 27.

> "bom exemplo do vitorianismo de Machado, que, não ousando pôr em cena uma mulher casada, descreve a situação de tipo conjugal de uma antiga e discreta 'moça de costumes fáceis', que vive com um advogado e se comporta como esposa respeitável e fiel (11).

Talvez não se trate propriamente de "vitorianismo" do autor, mas essa sua atitude pode estar ligada, conforme discutimos no capítulo anterior, ao público alvo de sua produção. Trazer a questão do desejo à baila hoje valendo-se da máscara da prostituta seria, sem dúvida, vitorianismo, mas não nos parece que seja em pleno século XIX. Além disso, se eliminarmos essa possibilidade, a opção de Machado pela prostituta pode implicar uma falsa pista no desnudamento da ambigüidade do conto.

A história de D. Maria de tal é narrada por um narrador testemunha que alega contar tão somente o que testemunhou. Desse modo, Machado garante a ilusão de realidade, ao mesmo tempo que deixa ao leitor a tarefa de decifrar, sem qualquer pista, as razões enigmáticas que levaram a personagem à transgressão; transgressão essa considerada, no mínimo, singular, haja vista a sua trajetória até aquele momento, assim como depois dele. Na verdade, trata-se de um acontecimento não apenas singular, mas ilegível enquanto papel tradicional de mulher; a imagem que ela assume aí diverge substancialmente daquela sancionada pelo senso comum.

Parece tratar-se de uma abordagem contundente da personalidade literária dividida (12): com o advento do Romantismo, desenvolveu-se a noção de que o indivíduo não

---

(11) **Op. cit.**, p. 27-8.
(12) Antonio Candido. Anotações da disciplina "Romantismo e Modernidade", ministrada no **Curso de Pós-Graduação em Letras da UNESP-Assis**, 1989.

tem uma unidade real, como pretendia a Igreja e o poder absoluto, apenas uma aparente, e que, tampouco, é capaz de dominar as suas paixões; é a conscientização de que nosso ser é extremamente dividido. Começou-se, aqui, a perceber a desproporção entre a vida consciente e a inconsciente, sendo esta muito mais importante e mais ampla do que aquela, ou seja, do que a que se vê e sobre a que se tem domínio. Talvez por isso os românticos preferissem os temas do oculto; a idéia geral é a de que o oculto pode ser decisivo e o aparente nada, ou pouco, tem a ver com o real.

Xavier de Maistre parece ter percebido essa duplicidade do ser antes mesmo do Romantismo. Em 1794, ele publicou **Viagem à roda de meu quarto**, novela cuja tônica são as descrições dos atos involuntários, automáticos, analisados através da descoberta de uma lei filosófica que diz que em nós existem sempre em convívio a alma e o animal, os quais nem sempre conseguimos pacificar. A alma é a razão no sentido psicológico e moral, o animal são os instintos, a parte obscura, o outro, é, enfim, a espontaneidade dos sentimentos. Surge, então, a idéia de que existe em nós o nosso duplo, aquele que não somos nós e que a psicanálise vai chamar, cem anos mais tarde, de inconsciente.

Os atos inexplicáveis, nesse sentido, estão diretamente ligados ao inconsciente, onde se esconde o outro eu, o animal. Aquele praticado pela protagonista de "Singular ocorrência" que, aparentemente, não tem explicação pode encontrar nessa duplicidade da alma humana a sua lógica. Também nela coexistem dois eus. De um lado está a alma, ou seja, a razão no sentido moral que lhe solicita o seu enquadramento dentro dos moldes da sociedade em que está inserida, sob pena de viver marginalizada. Sendo uma

prostituta e não estando satisfeita com o tratamento que lhe é dispensado (as lágrimas diante da identificação com a heroína de Dumas Filho falam a esse favor), o desejo de passar a ter uma vida socialmente "normal" é quase que uma conseqüência. No momento que surge a possibilidade de realizá-lo, ela o faz e se considera satisfeita:

> "Marocas despediu todos os seus namorados, e creio que não perdeu pouco; tinha alguns capitalistas bem bons. Ficou só, sozinha, vivendo para o Andrade, não querendo outra afeição, não cogitando de nenhum outro interesse." (13)

De outro lado, nos termos de Antonio Candido, está o animal, a parte obscura do ser que é responsável pela espontaneidade de seus sentimentos, e pelos atos praticados involuntariamente. Apesar de estar satisfeita com a atual posição social de que desfruta (cujos valores, por razões óbvias, implicam a negação absoluta de quaisquer atitudes que possam remeter à antiga condição), D. Maria de tal, momentaneamente, se permite a manifestação do "outro eu", concretizando um desejo recôndito e ilícito através de uma ação quase que involuntária, provavelmente automática.

Essa relação conflituosa da **alma** com o **animal**, observada na trajetória de D. Maria de tal, num certo sentido, é muito parecida com o capítulo "As pernas" de **Memórias Póstumas de Brás Cubas:**

> "Ora, enquanto eu pensava naquela gente, iam-me as pernas levando, rua abaixo, de modo que insensivelmente me achei à porta do hotel Pharoux. De costume jantava aí; mas, não tendo deliberadamente andado, nenhum

---

(13) Machado de Assis. **Op. cit.**, p. 391.

> merecimento da ação me cabe, e sim às pernas, que a fizeram. Abençoadas pernas! E há quem vos trate com desdém ou indiferença. Eu mesmo, até então, tinha-vos em má conta (...).
>
> Aquele caso, porém, foi um raio de luz. Sim, pernas amigas, vós deixastes à minha cabeça o trabalho de pensar em Vigília, e dissestes uma à outra: - Ele precisa comer, são horas de jantar, vamos levá-lo ao Pharoux; dividamos a consciência dêle, uma parte fique lá com a dama, tomemos nós a outra (...)". (14)

Como se observa aí, as pernas de Brás Cubas o conduziram, sem que ele se desse conta, ao lugar onde, habitualmente naquele horário, ele janta. Trata-se, na verdade, da insurreição do **animal** de que fala Antonio Candido. Enquanto a **alma**, diretamente ligada ao convencionalismo, ocupa-se de questões consideradas nobres, o **animal**, liberto de todas as amarras da convenção, atém-se àquelas mais medíocres, como a fome.

Embora em proporções diferentes, o mesmo parece acontecer com a heroína de "Singular Ocorrência". Impulsionada por uma espécie de desejo incontrolável, ela abraça o adultério - "suas pernas" a conduzem a fazê-lo. Tudo acontece de maneira tão automática (pelo menos é o que inferimos, uma vez que não há onisciência), que o seu lado racional, sua alma, não interfere absolutamente em nada, isto é, não é acionado.

Fica evidenciado, com isso, que a nova condição de "casada" da protagonista não anula a possibilidade do desejo, isto é, ter sido uma prostituta não a torna menos mulher. Entendemos a profissão da personagem não como uma prova de vitorianismo por parte de Machado de Assis, mas como uma

---

(14) Machado de Assis. **Obra Completa**, vol. I. Rio de Janeiro: José Aguilar Ltda, 1982, p. 578.

espécie de despistamento do leitor na tarefa da descoberta das razões que a conduzem à transgressão. Tal despistamento fica por conta do interlocutor do narrador:

> "- Há uma frase de teatro que pode explicar a aventura, uma frase de Augier, creio eu: à nostalgia da lama (15)".

Essas duas prováveis faces da personalidade da personagem estão de tal maneira imbricadas em seu interior que em nenhum momento o narrador refere-se ao fato de ter testemunhado o seu arrependimento. Suas referências dizem respeito apenas às cenas em que a personagem, ao ser desmascarada, sofre as conseqüências de ter praticado uma ação desprovida de méritos, do ponto de vista social que, no plano da razão, é sem dúvida também o seu. É situada nesse plano que ela, em vista do rompimento, refugia-se na solidão e no sofrimento, assim como, depois da reconciliação, mantém-se fiel ao amante até mesmo após a sua morte. Essa fidelidade cega ao amante morto não implica, contudo, sua imunidade em relação ao desejo. Embora a ocorrência que dá nome à narrativa tenha sido, do ponto de vista psicológico, desastrosa à heroína, nada garante que o estado atual vivido por ela, de disjunção deliberada com as relações amorosas, não seja evanescente.

A imagem de mulher veiculada por D. Maria de tal está ligada ao ato gratuito, o que a torna ambígua. Nem ela demonstra saber, nem o narrador pode definir se o comportamento que melhor a exprime é a fidelidade ou se é a transgressão. Essa ambigüidade, na verdade, é fixada em função da escolha do ponto de vista narrativo: um mero

---

(15) Machado de Assis. **Obra Completa**, vol. II, Org. por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962, p. 394.

observador-testemunha, que, como tal, não dispõe do recurso da onisciência. Se, por vezes, ele sugere estar empenhado na defesa da protagonista, resguardando-a da tese da nostalgia da lama, o tom geral de sua narração é meio gratuito, de fofoca. Os fragmentos abaixo demonstram isso. São diálogos entre o narrador e o interlocutor que permeiam a narrativa:

> "- Na verdade, um sujeito reles, apanhado na rua; provavelmente eram os hábitos dela?
> - **Não.**
> - Não?
> - **Ouça o resto.** (...)" (16)

> - "Há uma frase do teatro que pode explicar a aventura, uma frase de Augier, creio eu:`a nostalgia da lama`.
> - **Acho que não; mas vá ouvindo.(...)**" (17)

> "- Pois, senhor, é curioso. No meio de uma paixão tão ardente, tão sincera ... Eu ainda estou na minha; acho que foi a nostalgia da lama.
> - **Não: nunca a Marocas desceu até os Leandros.**" (18)

Nesse sentido, a técnica utilizada aumenta a distância que separa o sujeito da enunciação dos eventos relatados e, conseqüentemente, da personagem central; daí a ambigüidade que a circunda.

Embora, na maior parte do tempo, ela incorpore um estilo de vida marcado por costumes austeros, ele é justificado por significar uma tentativa de realização de um desejo: deixar de viver à margem da sociedade, tornando-se um membro dela. A personagem renuncia a seu verdadeiro ser - que não está necessariamente

---

(16) Machado de Assis. **Op. cit.**, p. 393. Os grifos são nossos.
(18) Idem, ibidem, p. 394.
(19) Idem, ibidem, p. 393.

vinculado à prostituição - em nome de um parecer que implica a realização de um projeto de vida. O fato de viver uma relação amorosa pessoal e socialmente (19) satisfatória, não implica a anulação de eventuais outros desejos. A trajetória do próprio Andrade, seu amante, é uma prova contundente disso:

> "- (...) Era bonita a mulher dele, afetuosa, meiga e resignada; quando o conheci, tinham uma filhinha de dois anos.
> - Apesar disso, a Marocas ... ?
> - é verdade, dominou-o (...)" (20)

Por detrás desse comentário acerca do casamento e do adultério de Andrade, há uma alusão sobre a questão do desejo que, embora bastante simples, é capaz de definir-lhe a natureza: a gratuidade. Do mesmo modo que o desejo de D. Maria de tal em relação ao vagabundo Leandro explode sem que ela consiga controlá-lo, o de Andrade em relação a D. Maria de tal, também: "dominou-o". De ambos os lados, adulterou-se uma relação satisfatória e o desejo foi soberano.

Nessa ordem de idéias, não é possível, no flagrante do conto, delimitar qual o comportamento que melhor se aproxima da realidade da protagonista de "Singular ocorrência". Tanto a fidelidade quanto a transgressão são possibilidades plausíveis em sua trajetória.

Em vista disso, levantamos a hipótese de que o bem e o mal, o certo e o errado, o justo e o injusto são valores cujos conceitos D. Maria de tal parece relativizar, embora não tenha consciência disso: se a sociedade, indiretamente,

---

(19) Apesar de a relação ser clandestina tendo em vista o advogado ser casado, ela não é mais apontada como uma prostituta, ou seja, como integrante da última das classes sociais.
(20) Machado de Assis. **Op. cit.**, p. 390.

considera correto o fato de se mutilar o próprio eu em favor de aparências positivamente sancionadas, qual o conceito do mal, do errado e do injusto? É em meio a essa confusão de valores, que ela, apesar de saber a importância de seu estilo atual de vida, permite a si mesma - ainda que seja apenas por não ter conseguido controlar uma força pulsional - a manifestação momentânea de seu "outro eu", ou de sua essência, por meio daquele ato marcado pela gratuidade. Ato esse a que ela logo a seguir renuncia, passando por cima não de seus sentimentos em relação ao vagabundo que seduzira, que não os tem, mas do desejo que ele lhe despertara - a voz do senso-comum, cujos valores são pregados como sendo os únicos absolutos e inquestionáveis, falou mais alto.

Falamos em hipótese uma vez que o tipo de narrador não permite saber o que de fato a personagem pensa, sente ou sabe. Trata-se como dissemos, de um narrador distanciado em todos os sentidos, inclusive no afetivo. Não há simpatia em relação à personagem. Parece que Machado não quis deliberadamente aproximar-se muito, entrar no mérito. Daí o narrador bisbilhoteiro que conta/comenta o caso de modo gratuito.

III.3 - "Noite de almirante"

Com referência à questão da preservação de aparências, Genoveva em "Noite de almirante" se localiza no pólo oposto do ocupado pela protagonista de "Singular ocorrência", aproximando-se (pelo menos à primeira vista) da postura de Rita em "A cartomante", para quem o sentimento prevalece sobre a convenção. Sua trajetória parece

representar, num certo sentido, a trajetória padrão da personagem feminina machadiana num momento de desprendimento em relação às amarras sociais. Além do fato fundamental que é a constituição de sua personalidade - "esperta, olho negro e atrevido" - sua postura perante a vida é corroborada pela posição que ocupa no quadro social - "caboclinha de vinte anos" que, destituída dos laços de família, vive com uma velha, Inácia. Não está subordinada, portanto, a muitas convenções.

Tomando como ângulo norteador as estratégias narrativas do narrador heterodiegético e interventivo, que se mantém, de certa forma, imparcial, colocando Deolindo e Genoveva no mesmo plano de preferência, podemos desmontar o conto em duas seqüências significativas: uma que compreende os acontecimentos anteriores à viagem de Deolindo, outra os posteriores a ela.

Na primeira metade, o ponto de vista dominante é o de Deolindo; é ele quem está na mira do narrador, isto é, ele é o foco a partir do qual a narrativa se estrutura. Dadas as suas características acentuadamente românticas, predomina, nesse momento da narrativa, uma visão também romântica da realidade, em que o amor é concebido de maneira idealizada, tido como sendo capaz de resistir a qualquer provação, seja ela de ordem material - "ele deixaria o serviço e ela o acompanharia para a vila mais recôndita do interior" -, seja de ordem emocional - "Eram oito ou dez meses de ausência. Como fiança recíproca entenderam dever fazer um juramento" (21). Tendo em vista esse prisma romântico através do qual Deolindo vê a realidade (sintetizado no juramento entendido como uma espécie de contrato matrimonial), Genoveva, o seu

---

(21) Machado de Assis. **Op. cit.**, p. 446.

objeto-desejo, é encarada como sendo refratária a qualquer tipo de influência do meio, portanto, como se incorporasse a imagem tradicional da mulher de seu tempo, para quem não existem desejos, projetos, muito menos conquistas.

Já a segunda metade do conto é marcada por um caráter subversivo: o romantismo que, de modo irônico, perpassa a primeira, conferindo à realidade um tom de cunho idealista e, ao mesmo tempo, ideológico, no sentido social, é, aqui, surpreendentemente desmentido. Isso acontece na medida em que o narrador deixa de focalizar Deolindo com exclusividade para se aproximar, também, do tom de linguagem de Genoveva, cuja visão de mundo é calcada em pressupostos práticos e contra-ideológicos, os quais têm como referencial o próprio eu.

O narrador, todavia, mantém um considerável distanciamento em relação a ambas as personagens: embora mantenha Deolindo na mira por um período considerável de tempo, ele não oferece maiores explicações causais para a sua fidelidade, não detalha muito a decepção do regresso, nem sequer o sofrimento após a separação. Também em relação a Genoveva: em nenhum momento ele se atém às razões que a conduziram à quebra do juramento. Todas as informações que o leitor recebe acerca dessas questões são dadas a partir do ponto de vista das próprias personagens; o narrador não toma o partido de nenhuma delas.

Antes da viagem, Deolindo e Genoveva estão apaixonados. Tendo em vista a necessidade de ele se ausentar, eles fazem, antes, um juramento de fidelidade. Entre os dois se interpõe uma distância de dez meses. A impossibilidade de comunicação, somada ao aparecimento do mascate na vida de Genoveva, funcionam como elementos de

disjunção do casal. No que se refere ao mascate, além do fator sentimental, pressupõe-se, pela profissão que exerce, que ele lhe represente segurança e estabilidade financeira. Coisas que estão acima das possibilidades do marujo.

O juramento fora realizado sob o signo da paixão. O tempo e a distância fazem com que esta paixão sofra dois efeitos: um primeiro em relação a Deolindo e um segundo em relação a Genoveva. A paixão dele, segundo o que ele próprio diz, é depurada em amor; embora muitas mulheres tenham passado por sua vida, só Genoveva permanece e, portanto, mantém o sentido inicial do juramento. Diferentemente, a paixão dela, também de acordo com o que ela alega, se atenua; do ponto de vista de sua verdade interior, o juramento perde a razão de existir e ela se recusa a cumprir um contrato que não mais a representa.

Com a volta de Deolindo, instaura-se na narrativa uma espécie de polêmica, dramatizada na cena do encontro, em torno do comportamento de Genoveva: de um lado, ocupando a posição da acusação, juntamente com a velha Inácia, representante do senso comum, está ele, sentindo-se traído e contrariado em seus valores; no extremo oposto está ela que, consciente de seus atos, ao ser acusada, utiliza como argumento de defesa apenas o que chama de sua verdade interior, a sua autenticidade em relação aos sentimentos. Os fragmentos abaixo ilustram essa polêmica:

> "Genoveva deixou a porta aberta; fê-lo sentar-se, pediu-lhe notícias da viagem e achou-o mais gordo; nenhuma comoção ou intimidade. Deolindo perdeu a última esperança. Em falta da faca, bastavam-lhe as mãos para estrangular Genoveva (...).
> __ Sei tudo disse ele.
> __ Quem lhe contou?
> Deolindo levantou os ombros.

> __ Fôsse quem fôsse, tornou ela, disseram-lhe que eu gostava muito de um moço?
> __ Disseram.
> __ Disseram a verdade.
> (...)
> __ Pode crer que pensei muito e muito em você. Sinhá Inácia que lhe diga se não chorei muito... Mas o coração mudou... Conto-lhe tudo isso como se estivesse diante do padre, concluiu sorrindo." (22)

Como se pode ver, a partir da cena do encontro o fio narrativo fica repartido: o ponto de vista de Deolindo que até então o regia passa a ser confrontado com o de Genoveva. Em conseqüência dessa mudança de perspectiva, a defesa da protagonista é favorecida. Essa defesa, porém, não é absoluta; o narrador, permanecendo na sua imparcialidade, cria, no nível da enunciação, um clima de ambigüidade em torno da razão primeira que a impulsionou a violar o contrato fiduciário que havia sacramentado com Deolindo para se amasiar com o mascate: seria sentimento ou interesse? O modo brusco com que a velha Inácia põe Deolindo a par dos acontecimentos, chamando atenção para a profissão de seu antagonista, remete à tese do interesse, ao mesmo tempo que ironiza a do amor:

> "__ Não me fale nessa maluca, arremeteu a velha. Estou bem satisfeita com o conselho que lhe dei. Olhe lá se fugisse. Estava agora como o lindo amor
> (...)
> Está com um mascate, José Diogo. Conheceu José Diogo, mascate de fazendas? Está com ele. Não imagina a paixão que eles têm um pelo outro. Ela então anda maluca. (...) José Diogo não me saía da porta, até que um dia eu disse que não queria a minha casa difamada. (...) Genoveva investiu para mim com olhos deste tamanho, dizendo que nunca difamou ninguém

---

(22) Machado de Assis. **Op. cit.**, p. 448-49. Os grifos são nossos.

> e que não precisava mais de esmolas." (23)

Se no momento de explicar ao antigo amante os porquês de sua atitude, ela o faz com argumentos que reportam a sentimentos ("Quando jurei, era verdade (...) mas vieram outras coisas... Veio esse moço e eu comecei a gostar dele") (24), no momento de deixar a casa da velha Inácia, para morar com o mascate de fazendas, ela diz exaltada que "não precisava mais de esmolas."

Tendo em vista ser Deolindo um marinheiro de poucos recursos, esse segundo momento sugere a dúvida em relação ao primeiro, levantando a hipótese do interesse financeiro, o que acaba por envolver a protagonista em um clima de ambigüidade, muito peculiar à ficção machadiana. A certa altura do conto, essa ambigüidade é mais que sugerida; o narrador chega a afirmá-la quando tenta definir a expressão exata de suas palavras, mas, ao obter como resultado adjetivos de conteúdos semânticos antagônicos, acaba por desistir, concluindo ironicamente que é tarefa de difícil realização:

> "Não sorria de escárnio. A expressão das palavras é que era uma mescla de candura e cinismo, de insolência e simplicidade, que desisto de definir melhor. Creio até que insolência e cinismo são mal aplicados." (25)

Do ponto de vista explícito do narrador, essa simplicidade e candura que a protagonista exibe, e de que se vale como justificativa por ter quebrado o juramento e traído o marinheiro, estão muito próximas da natureza e, nesse

---

(23) Machado de Assis. **Op. cit.**, p. 448. Os grifos são nossos.
(24) Idem, ibidem, p. 449.
(25) Idem, ibidem.

sentido, acima do senso de culpa e de pecado. Alfredo Bosi, desconfiado, questiona o que é ser natural, ou social, no plano dos sentimentos. Segundo ele,

> "Genoveva disse a verdade dos fatos quando abordada por Deolindo, não porque fosse cândida, não porque fosse naturalmente incapaz de mentir, mas simplesmente porque já mentira o bastante traindo a fé jurada quando teve que escolher uma alternativa mais rendosa, o mascate." (26)

Das duas hipóteses interpretativas em jogo - traição (Deolindo) e sentimento (Genoveva) -, Bosi opta por uma terceira - interesse. Automaticamente, ele desconsidera os argumentos da protagonista; da sua ótica, ela ama Deolindo, mas prefere o dinheiro. Tendo em vista que o narrador, a certa altura do conto, assume o tom da linguagem de Genoveva e, portanto, a sua causa -

> "Pode ser que qualquer outra mulher tivesse igual palavra; poucas lhe dariam expressão tão cândida, não de propósito, mas involuntariamente. Vêde que estamos aqui bem próximos da natureza. Que mal lhe fêz ele? Que mal lhe fez esta pedra que lhe caiu de cima? Qualquer mestre de física lhe explicaria a queda das pedras". (27) -

o estudioso desconsidera, também, o seu aval à tese do sentimento. Do nosso ponto de vista, isso não parece proceder. Não que não se possa discordar da perspectiva filosófica do narrador, mas o fato de Genoveva ser uma

---

(26) "A máscara e a fenda" In: **Machado de Assis.** Alfredo Bosi... /et al/. São Paulo: Ática, 1982, p. 453.
(27) Machado de Assis. **Op. cit.**, p. 449.

caboclinha de poucos recursos não a torna necessariamente interesseira, nem anula a possibilidade do desejo.

Mais importante que saber se as razões de Genoveva para quebrar o juramento foram mais, ou menos dignas é o fato de ela tê-lo quebrado no momento em que desejou fazê-lo. Isso equivale a dizer que o interesse do conto está na imagem de mulher que sobressai, diferente da imagem convencional, preconcebida, ligada à sociedade oitocentista. A imagem de mulher representada por Genoveva significa uma ruptura: o olhar social é substituído pela satisfação de sua própria vontade, não importa se por amor ou por interesse (28). Sendo assim, ela representa o contraponto de Deolindo; ao ser preterido, o marujo prefere mentir para os amigos que teve uma noite digna de almirante, a confessar o fracasso desse projeto, valorizando, portanto, o olhar do outro em detrimento da verdade.

> "No dia seguinte, alguns dos companheiros bateram-lhe no ombro, cumprimentando-o pela noite de almirante, e pediram notícias de Genoveva, se estava mais bonita, se chorara muito na sua ausência etc. Ele respondia a tudo com um

---

(29) Num certo sentido, essa mesma postura de mulher pode ser reconhecida na trajetória das heroínas de "Manuscrito de um Sacristão" (**Histórias sem data** - 1884) e de "Trio em lá menor" (**Várias histórias** - 1986). Tanto Eulália, quanto Maria Regina, a exemplo de Genoveva, repudiam o senso-comum da sociedade em que estão inseridas; elas rompem não com um contrato matrimonial, mas com a própria ideologia do casamento, entendido como um fim em si mesmo. A mola propulsora dessa ruptura está na ânsia da perfeição que as caracteriza: uma quer a "gramática sem irregularidades", a outra deseja o "astro esplêndido". Notoriamente pobres de enredo, tais narrativas são, no fim, espécies de crônicas sobre a questão vital da opção, em que a fantasia sobredetermina a realidade. No caso de Genoveva, embora o processo seja inverso, tendo em vista o fato de ela se manter com os pés bem calcados no chão, a determinação é a mesma; iguais, também, são as opiniões daqueles que as cercam, representantes do senso-comum: Genoveva não tem o "padrão moral das ações", Eulália é "esquisita" e Maria Regina é "desmiolada".

> sorriso satisfeito e discreto, um sorriso de pessoa que viveu uma grande noite. parece que teve vergonha da realidade e preferiu mentir." (29)

Como é de praxe na maioria dos contos de Machado de Assis, existem, também nesse, duas estruturas: a estrutura de superfície e a estrutura profunda. No que diz respeito à primeira, há uma tendência de interpretar a narrativa como sendo de fundo ideológico, em que se privilegiam as aparências e a dissimulação social; aí o narrador coloca em cena a dicotomia vítima/vilã. é que ao perfilhar o ponto de vista de Deolindo ele o retrata como um homem correto, cumpridor de suas promessas - "Era a fina flor dos marujos", aquele que jura e cumpre, enquanto que Genoveva, sob a mesma ótica, é definida como transgressora de leis contratuais. Por outro lado, na estrutura profunda do conto, o narrador põe em evidência a questão da individualidade do ser, patenteando-lhe a liberdade de opção. é a partir dessa liberdade que o conflito se estabelece no conto: pode parecer paradoxal, mas se um tem livre arbítrio para escolher (Deolindo escolheu Genoveva), o outro também o tem (Genoveva escolheu José Diogo) - a escolha pode não ser recíproca (30).

Trata-se, no fim, de uma perspectiva psicológica em que as verdades interiores são valorizadas e postas em primeiro plano, em detrimento das verdades contratuais, fabricadas pelo senso comum que são, aqui, retratadas como sendo disfóricas. Nesse sentido, Genoveva é, implicitamente, valorizada, uma vez que rompe com esses valores que não

---

(29) Machado de Assis. **Op. cit.**, p. 451. Os grifos são nossos.

(30) Ver Sartre In: **O existencialismo é um humanismo ...** Seleção de textos de José Américo Mota Pesanha; traduções de Rita Correa Guedes... /et al/. 3ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os pensadores)

encontram respaldo em sua verdade interior, e Deolindo, ao contrário, é desvalorizado por sua falta de autenticidade:

> "Quando jurei era verdade. Tanto era que eu queria fugir com você para o sertão." (31)

> "Deolindo é assim mesmo, diz as cousas, mas não faz". (32)

Considerando-se essas duas estruturas narrativas, nem sempre o ponto de vista explícito do narrador abarca a complexidade do que é narrado: muitas vezes, ele apresenta uma possibilidade para em seguida mostrar seu contraponto. Desse modo, nada no texto é gratuito. O seu sentido está na estrutura profunda, em que as possibilidades lançadas na estrutura de superfície são tidas apenas como técnicas de despistamento do leitor - machadianamente.

Dentro do universo das personagens femininas da ficção de Machado de Assis, a trajetória de Genoveva, como dissemos, mostra que em relação à problemática do ser e do parecer, ela localiza-se no pólo oposto àquele ocupado por D. Maria de tal, protagonista de "Singular ocorrência", já que rompe com o olhar do outro, sem se preocupar com a sanção social. Esse fato não implica, contudo, a inexistência de um denominador comum na construção dessas personagens. Genoveva parece ter podido viver plenamente a sua essência ou mesmo outra conveniência qualquer, não só porque reúne em si condições características da mulher-sujeito, mas também por estar inserida em um contexto favorável. O mesmo não acontece com D. Maria de tal; no seu caso, ignorar o olhar do outro diante da manifestação de seus desejos recônditos, certamente

---

(31) Machado de Assis. **Op. cit.**, p. 449.
(32) Idem, ibidem, p. 451.

implicaria na não realização de um outro desejo, igualmente importante, senão mais: o de abandonar a marginalidade.

Também com relação a Rita, de "A cartomante", o contexto exerce influência incontestável no desfecho insatisfatório de sua empresa: como Marocas, na qualidade de mulher integrada no meio social pelo casamento (posto, num certo sentido, recém-conquistado pela ex-prostituta), ela vive sob a constante vigilância do olhar do outro - o "deslize", tanto de uma, quanto da outra, não passou desapercebido.

O modo de configuração desse deslize, todavia, é peculiar a cada um dos casos: enquanto em "Singular ocorrência" a manifestação do desejo por um terceiro dá-se inconscientemente, numa espécie de ato gratuito, sem que questões sentimentais entrem em jogo, em "A cartomante", por outro lado, a transgressão é consciente, fruto da sedução deliberada de Rita; o sentimento (querer), mola propulsora da ação, prevalece sobre a fidelidade e a convenção (dever). Nesse sentido, trata-se, no primeiro caso, da insurreição do outro, ou seja, do lado animal (instintivo) da personagem, que lembra as "tintas" do Naturalismo, e, no segundo, de um exercício de razão e de cálculo, cujo alicerce é a paixão (33).

---

(33) Esse processo de sedução a que Rita submete Camilo, conforme já discutimos, é mostrado ao leitor do ponto de vista dele, como "vítima". O narrador não a focaliza interiormente, tampouco dá explicações causais da transgressão do ponto de vista dela. Mas por mais que se relativize o radicalismo de suas ações, tendo em vista essa particularidade e as possibilidades que ela encerra, o fato é que ela rompe com a convenção, a despeito de preservar as aparências. Da mesma forma, a postura por ela assumida nos limites da relação permanecerá a mesma: aquela peculiar às mulheres-sujeito.

Uma observação comparativa do tópico da punição nos três contos analisados é bastante significativa. Nota-se uma espécie de hierarquia proporcional para os "delitos" cometidos pelas três heroínas. Em "A cartomante" a punição é absoluta: sem nenhuma chance de defesa, Rita é severamente castigada pela ousadia de seus empreendimentos, de cuja ilegitimidade ela é consciente. Em "Singular ocorrência", a punição é parcial, e tão efêmera quanto a transgressão que cometera. Em "Noite de almirante", simplesmente não há punição, pois o possível delito permanece no nível da polêmica. Embora seja acusada de transgressão de uma espécie de contrato matrimonial (cuja configuração informal por si já o torna menos preso às amarras sociais), Genoveva demonstra na defesa de sua inocência a mesma segurança que caracterizou a sua opção pela quebra do juramento.

Conforme se verifica, as três protagonistas das narrativas analisadas exibem perfis próprios de mulheres-sujeito, bem diferentes daquele sustentado pela heroína de "O relógio de ouro". A capacidade de reação e opção demonstrada nos momentos decisivos de suas trajetórias se mostra fundamental nessa caracterização. No entanto, como dissemos no início dessa discussão, seus perfis não podem ser considerados idênticos: se Rita é capaz de infringir o código de valores ideológicos para satisfazer a sua vontade, Genoveva, ao romper com o "padrão moral das ações", vai muito além disso; já D. Maria de tal se configura como a mulher-sujeito em potencial - capaz de satisfazer os próprios desejos, mas, também, de recuar, em nome de outros interesses. Nesse sentido, o que se vislumbra, aqui, é um painel, em que Machado pinta os mais variados rostos de mulher.

IV - A DISSIMULAÇAO NECESSÁRIA

Nos mais aprimorados contos de Machado de Assis (pensando-se em termos de técnicas narrativas), em que as personagens femininas ocupam a posição de protagonista, elas assumem, não raro, um comportamento essencialmente marcado pela ambigüidade e pelo mistério, em que a dissimulação se faz peça fundamental. Isso acontece, sobretudo, no que se refere a questões amorosas, num universo essencialmente marcado pela instituição do casamento e suas implicações. Nesse cenário, as atitudes que patenteiam a afirmação da mulher dentro dos padrões sociais vigentes e que, portanto, fazem dela sujeito, são antes sugeridas que explicitadas.

Em "Uns braços" (**Várias histórias**) e "Missa do galo" (**Páginas recolhidas**), a manifestação do desejo configura-se de forma sensivelmente diferente em relação a seu modo de ocorrência nas narrativas analisadas nas páginas anteriores. Em "A cartomante", "Singular ocorrência" e "Noite de almirante", como vimos, o adultério - entendido não no sentido moralista, mas enquanto concretização de um desejo ou fantasia - é caracterizado por uma relação amorosa explícita e concreta, que as suas heroínas casadas

(podemos chamá-las assim) mantêm com uma terceira pessoa. Nos contos agora em questão, o tema recebe um tratamento mais relativizado: os atos claros que habitualmente dão forma ao adultério, são substituídos por formas de ação marcadas pela ambigüidade e pela intervenção.

IV.1 - "Uns braços"

Em comparação com "A cartomante", podemos observar que em "Uns braços" os acontecimentos que traduzem a transgressão são bem mais sutis. Apesar disso, o tema parece assumir, aqui, dimensões mais profundas que lá. Pois, apesar da clareza e da amplitude dos atos de Camilo e Rita, a história do surgimento do adultério, conforme já dissemos, não é privilegiada. Em contrapartida, o que está em foco em "Uns braços" é justamente a maneira como se estabelece a relação entre D. Severina e Inácio, sendo os movimentos interiores abordados desde as primeiras sensações, passando pelo momento em que elas culminam na transgressão do contrato matrimonial, até o momento da punição. é que o narrador, numa estratégia narrativa, vale-se, em certos momentos da história, do recurso da focalização interna da protagonista; em função disso, o seu universo psicológico é valorizado: a transgressão é narrada do seu próprio ponto de vista.

O modo como o narrador estrutura a perspectiva narrativa contribui para o aumento da relativização do adultério praticado por D. Severina, mas, ao mesmo tempo, explicita sua postura, evidenciando que a ausência de atos efetivos praticados até o presente momento de sua trajetória não minimiza a sua capacidade de optar. A narração é feita,

predominantemente, em terceira pessoa por um narrador onisciente, mas - diferentemente do modo como ocorre em "A cartomante" - essa onisciência é repartida, uma vez que os protagonistas não se comunicam verbalmente; o narrador focaliza ora D. Severina, ora Inácio:

> "D. Severina tratava-o desde alguns dias com benignidade. A rudeza da voz parecia acabada, e havia mais do que brandura, havia desvelo e carinho.(...) Inácio chegou ao extremo da confiança de rir um dia à mesa, cousa que jamais fizera. (...) Foi então que D. Severina viu que a bôca do mocinho, graciosa estando calada, não era menos quando ria.
> A agitação de Inácio ia crescendo, sem que ele pudesse acalmar-se nem entender-se. Na rua, trocava de esquinas, errava as portas, muito mais que antes, e não via mulher, ao longe ou ao perto que não lha trouxesse à memória." (1)

Dessa forma, não há cumplicidade entre eles, os fatos ocorrem muito mais no nível da fantasia que no nível da realidade. Como em um jogo de "esconde-esconde", as personagens tentam ocultar de si próprias e do outro o sentimento equívoco que aos poucos vai se apoderando delas, deixando-as assustadas e confusas.

D. Severina é surpreendida num momento de identificação, em que se dá a descoberta de sua capacidade de seduzir. Mesmo negando, ela começa a perceber as suas diferenças individuais, e a presença em si de um outro lado até então desconhecido, em cuja essência, sentindo-se ameaçada em seus valores morais, prefere não adentrar, pois essa problematização do ser através do reconhecimento de uma duplicidade soa sempre ameaçadora. Mas, apesar de sua

---

(1) Machado de Assis. **Op. cit**, p. 494.

resistência em reconhecer o seu duplo, vai se percebendo em sua trajetória uma tensão não explicitada entre o **ser** e o **parecer**. Visando alcançar efeitos precisos, o sujeito da enunciação organiza o texto de tal modo que, em momentos que certamente elucidariam a questão, não há focalização interna da personagem. O leitor, dessa maneira, tem que inferir o seu comportamento.

No nível do **parecer**, sua trajetória se inicia de maneira satisfatória: ela vive maritalmente bem com o solicitador Borges, estando, portanto, de acordo com a aspiração generalizada das mulheres de seu tempo. Porém, na plenitude de sua feminilidade, ela é uma mulher em disjunção com o desejo, apesar de não ter, ainda, consciência dessa carência. Mas, os devaneios e os olhares de Inácio, fascinado com seus braços "belos e cheios", despertam-lhe a vaidade adormecida. Todavia, em oposição ao que acontece com Rita, em "A cartomante", esse despertar de D. Severina para o desejo cria-lhe uma situação conflituosa, tendo em vista implicar a sanção negativa da sociedade pela sua condição de mulher "casada". Por isso, em alguns momentos, ela ignora a "presença" do menino, não admitindo que possui o **querer** desejá-lo, mas, noutros, ela se fascina com a idéia de ser desejada. Assim, em movimentos ziguezagueantes, ela, muitas vezes, transita do **ser** ao **parecer**, numa tentativa de se auto-definir.

> "(...) D. Severina, na sala da frente, recapitulava o episódio do jantar e, pela primeira vez, desconfiou de alguma coisa. Rejeitou a idéia logo, uma criança! mas há idéias que são da família das moscas teimosas: por mais que a gente as sacuda, elas tornam e pousam. Criança? Tinha quinze anos, e ela advertiu que entre o nariz e a boca do rapaz

> havia um princípio de rascunho de buço. Que admira que começasse amar? E não era ela bonita? Esta outra idéia não foi rejeitada, antes afagada e beijada" (2)

Essa análise interior de D. Severina se nos apresenta como um dado fundamental no desnudamento de uma das imagens da mulher machadiana, aquela que é comum se vislumbrar nas protagonistas de seus melhores contos: a da mulher capaz de dizer não ao destino que lhe foi atribuído, no momento que melhor lhe aprouver, seja de maneira mais intensa, como acontece em "A cartomante", seja de maneira menos intensa, como aqui, conforme o grau de determinação de cada personagem, no momento do flagrante.

Apesar da confusão interior denunciada no fragmento acima, D. Severina está em posição privilegiada, pois uma vez "consciente" da problemática que a envolve ("Tudo parecia dizer à dama que era verdade"), ela passa a gerenciá-la conforme sua conveniência. Nesse sentido, deixa de ser o elemento manipulado (se entendermos como manipulação os olhares do adolescente que lhe despertam a vaidade), para ditar as regras do jogo.

O rapazinho, todavia, não é o único manipulado; numa atitude precavida, de quem não se conhece no que se refere a questões relativas ao amor extra-conjugal, ela se auto-manipula, conforme o interminável vai-e-vém de suas sensações interiores, desde o deslumbramento diante da possibilidade de estar sendo amada, até a necessidade final de se punir face à ousadia de tê-lo beijado enquanto dormia, passando, antes, por inúmeros outros estágios, que juntos constituem o que o narrador chama de "complicação moral": primeiro, a idéia efêmera de delatá-lo ao marido, a seguir,

---

(2) Machado de Assis. **Op. cit.** p. 492-3.

a impressão de que tudo é ilusão, depois, a rejeição dessa idéia e a aceitação da ilusão para averiguações, a certeza, a austeridade e, por fim, a benignidade, já que se tratava apenas de uma criança.

Toda essa trajetória é narrada pela voz irônica de um narrador que, conhecedor exímio da realidade, observa o inútil esforço da heroína para se safar das implicações do próprio desejo:

> "(...) mas essa verdade, desfeita a impressão do assombro, trouxe-lhe uma complicação moral (...) chegou a pensar em dizer tudo ao solicitador, e êle que mandasse o fedelho embora. Mas que era tudo? Aqui estacou: realmente não havia mais que suposição, coincidência e possivelmente ilusão. Não, não, ilusão não era. (...) Daí a pouco, **capciosa natureza!** refletindo que seria mau acusá-lo sem fundamento, admitiu que se iludisse, **para o único fim de observar melhor e averiguar bem a realidade das cousas.**" (3)

Na sua intervenção ("capciosa natureza!"), o narrador desvela o verdadeiro ato de D. Severina: auto-manipulação. Ela se auto-manipula no sentido de cultivar o clima de sedução que paira sobre ela e o rapaz, sem ter que, efetivamente, assumir a existência desse clima.

A medida que os acontecimentos caminham para o desfecho, fica evidenciado, ao contrário do que ela própria acreditava, que a certeza dos sentimentos de Inácio não é suficiente para que D. Severina os denuncie ao marido. Pois, ao apoiar-se em objetos de valor negativo para caracterizar o menino, sugerindo a insignificância dele em sua trajetória, ela revela estar, ainda, se auto-manipulando no sentido de

---

(3) Machado de Assis. **Op. cit.**, p. 493. Os grifos são nossos.

manter a sua integridade moral e ao mesmo tempo viver a emoção inusitada de desejar (embora não admita) e ser desejada. O fragmento abaixo é, nesse sentido, elucidativo; atente-se para o tom irônico do narrador:

> "Percebeu que sim, que era amada e temida, amor adolescente e virgem, retido pelos liames sociais e por um sentimento de inferioridade que o impedia de reconhecer-se a si mesmo. **D. Severina compreendeu que não havia recear nenhum desacato, e concluiu que o melhor era não dizer nada ao solicitador; poupava-lhe um desgosto e outro à pobre criança. Já se persuadia bem que êle era criança (...).**" (4)

Ele deixa perceber que o discurso dela é manipulador; há nele uma espécie de mecanismo retórico-argumentativo bastante evidente. Ao desnudá-lo, percebemos que o estado de coisas por ela admitido diverge substancialmente daquele que de fato constitui a sua realidade: aí a ironia. Ao invés de atitudes desinteressadas de D. Severina em relação a Inácio, o que se entrevê nesse fragmento é a sua luta para mantê-lo por perto a qualquer custo. Ela tenta se fazer acreditar que o rapaz apaixonado, capaz de desestruturá-la completamente, é apenas uma criança pobre que precisa de amparo; como tal, não lhe representa qualquer ameaça. Quer acreditar, ainda, que age assim, pensando tão somente no bem estar da "criança" e no do marido, o grosseiro solicitador Borges. Se com esses argumentos D. Severina se convence da inofensividade de Inácio favorecendo, livre de traumas de consciência, sua permanência na casa, o leitor, no seu distanciamento crítico, não se deixa convencer. Ao contrário, o discurso do narrador onisciente soa-lhe irônico e é lido às avessas. De fato seria

(4) Machado de Assis. **Op. cit.**, p. 493-4.

melhor não dizer nada ao solicitador, não para poupar-lhe um desgosto, mas para que o rapaz permanecesse por perto, fazendo-a vibrar com a emoção de ser amada.

O jogo de auto-manipulação, invisível somente aos olhos de D. Severina, só tem seu fim quando o processo de sedução - especial pela peculiaridade do despistamento exacerbado - atinge seu objetivo. O sonho da heroína funciona como o principal elemento desencadeador desse desfecho, uma vez que parece ter tido o mérito de revelar-lhe a natureza dos vínculos que a ligam ao rapaz:

> "Sonhara de noite com ele; pode ser que ele estivesse sonhando com ela. Desde a madrugada que a figura do mocinho andava-lhe diante dos olhos como uma tentação diabólica." (5)

Daí a verdadeira luta interior que ela trava entre o desejo e a máscara, ou seja, entre o seu **ser**, o lado imensamente atraído pelo rapaz - e o seu **parecer** - o lado isento e superior a qualquer sentimento escuso.

Nessa cena, chama atenção o modo arguto, tipicamente machadiano, com que o narrador a descreve. Num primeiro momento, ele se limita a enfocá-la de fora, mostrando apenas os reflexos de sua angústia interior:

> "Ouviu-o descer (o marido); foi à janela vê-lo sair e só se recolheu quando êle se perdeu ao longe, no caminho da Rua das Mangueiras. Então entrou e foi sentar-se no canapé. **Parecia fora do natural**, inquieta, quase maluca; levantando-se foi pegar na jarra que estava em cima do aparador e deixou-a no mesmo lugar; depois caminhou até a porta, deteve-se e voltou, **ao que parece sem plano.**

---

(5) Machado de Assis. **Op. cit.**, p. 495.

> Sentou-se outra vez, cinco ou dez minutos" (6)

Posteriormente, focaliza o seu mundo interior, no instante mesmo em que ela encontra uma desculpa plausível para visitar o rapaz em seus aposentos; o tom é irônico:

> "De repente lembrou-se que Inácio comera pouco ao almoço e tinha o ar abatido, **e advertiu que podia estar doente; podia ser até que estivesse muito mal.** (7)

A ironia, como se pode verificar, está na disparidade entre o enunciado e a real intenção da protagonista. Trata-se, no fim, de evidenciar o mecanismo da dissimulação de que ela se vale.

Em vista disso, parece que o narrador vai aos poucos preparando o leitor para a cena em que se dá a explosão do desejo da protagonista. Tudo se encaminha para que, nessa guerra travada em seu interior, ela se deixe levar por seus desejos mais íntimos, de modo que seu verdadeiro ser não resista à "tentação" e vença a batalha, e acabe por beijá-lo sem saber que, nesse mesmo instante, ele tem participação consciente da cena, só que no nível do sonho:

> "Que não possamos ver os sonhos uns dos outros! D. Severina ter-se-ia visto a si mesma na imaginação do rapaz. (...) Duas três e quatro vêzes a figura esvaía-se, para tornar logo, vindo do mar ou de outra parte, entre as gaivotas, ou atravessando o corredor, com toda a graça robusta de que era capaz. 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 bôca.**
>
> **Aqui o sonho coincidiu com a realidade, e as mesmas bocas**

---

(6) Machado de Assis. **Op. cit.**, p. 495. Os grifos são nossos.
(7) Idem, ibidem.

> uniram-se na imaginação e fora dela." (8)

Se comparada com a efetividade das cenas de adultério transcorridas em "A cartomante", ou em "Singular ocorrência", essa pode parecer irrelevante; no entanto, consideradas proporcionalmente, elas se equivalem. Entendido enquanto a manifestação de um desejo, o adultério, nos contos acima referidos, está de acordo com a realidade psicológica de suas protagonistas, aqui, com a de Severina. A necessidade de ocultamento, entendida, do mesmo modo, em termos proporcionais, é a mesma, a despeito de em "Uns braços" parecer exagerada: Inácio não pode revelar seu fascínio por D. Severina, nem a ela, nem ao seu patrão. D. Severina, por sua vez, também não pode revelar sua atração pelo rapaz, nem a ele mesmo, tampouco ao marido; assim o despistamento do desejo além de envolver o marido, envolve os próprios "amantes". Efetivamente, eles não se encontram nem na cena do beijo (irônica, pela disparidade de saber): nesse instante, eles se acham em mundos antagônicos - ele no mundo do sonho, ela no mundo real. "Ele mesmo exclama às vezes, sem saber que se engana: - E foi um sonho! Um simples sonho!"

Mas para Severina não foi um sonho, no momento em que ela toma consciência de seu ato, torna-se "confusa, irritada, aborrecida, mal consigo e mal com ele", pois fica evidenciado que, no fundo, ela possui o **querer**. Nesse sentido, seu estado de não admitir o desejo é revelado falso (nível do **parecer**), verdadeiro é o estado alucinado, embora encoberto, talvez, inconsciente, de ela querer relacionar-se com o rapaz (nível do **ser**).

A insistência em querer se isentar de qualquer sentimento ilícito, de acordo com a norma social, através da

---

(8) Machado de Assis. **Op. cit.**, p. 495-6.

formação arbitrária de juízos de valores acerca do rapaz e da situação que os envolve, é uma das características da personagem. No entanto, é justamente por intermédio dessa particularidade que a sua realidade interior é desnudada. O leitor passa a duvidar da isenção que ela quer aparentar em relação ao rapaz, na medida em que as suas atitudes, às vezes involuntárias, seguem um rumo diverso daquele relativo às idéias que ela defende. Em vista disso, o seu discurso (filtrado pelo narrador onisciente) é, muitas vezes, lido às avessas: quando ela nega a possibilidade do envolvimento com Inácio, é como se a confirmasse. As idéias e os atos de D. Severina, descritos nos fragmentos abaixo recortados, podem ser, nesse sentido, entendidos como se fossem a confissão de seu desejo pelo agregado e de seu entusiasmo face à idéia de estar sendo amada.

> "(...) D. Severina, na sala da frente, recapitulava o episódio do jantar e, pela primeira vez, desconfiou alguma cousa. Rejeitou a idéia logo, uma criança! (...) Criança? Tinha quinze anos; (...) Que admira que começasse a amar? E não era ela bonita?" (9)

> "No dia seguinte pode observar melhor, e nos outros otimamente. Percebeu que sim, que era amada e temida (...). D. Severina compreendeu que não havia recear nenhum desacato, e concluiu que era melhor não dizer nada ao solicitador; poupava-lhe um desgosto e outro à pobre criança. Já se persuadia bem que êle era uma criança, e assentou de o tratar tão secamente como até ali, ou ainda mais" (10).

> "(...) Parecia fora do natural, inquieta, quase maluca; (...) De repente lembrou que Inácio comera pouco ao almoço e tinha o olhar

(9) Machado de Assis. **Op. cit.**, p. 493.
(10) Idem, ibidem, p. 494.

> abatido, e advertiu que podia estar doente;(...)
> Saiu da sala (...) e foi até o quarto do mocinho(...).
>
> (...) 'Uma criança' disse ela a si mesma (...). E essa idéia abateu-lhe o alvoroço do sangue e dissipou-lhe em parte a turvação dos sentidos." (11)
>
> "(...) abrochou os lábios e deixou-lhe um beijo na boca. (...) Parece que embrulhara seus desejos na idéia de que era uma criança namorada que ali estava sem consciência, nem imputação; e meia mãe, meia amiga, inclinou-se e beijara-o" (12)

No primeiro fragmento, o narrador flagra a personagem no momento mesmo em que ela descobre a possibilidade de ter despertado paixão em Inácio. Se, inicialmente, ela rejeita a idéia, apegando-se à tese da pouca idade do menino, a seguir, reconsidera: além de ele não ser tão criança, como num primeiro momento pode parecer, ela é bonita. é que nesse instante, sem a interferência da razão, o fato a fascina e seduz.

Já no segundo trecho, D. Severina recua. A certeza de que é amada faz com que Inácio passe a ser encarado, estrategicamente, como criança - "já se **persuadia** bem de que ele era criança". Embora ela não tenha se dado conta, o narrador leva o leitor a perceber que se trata de uma auto-manipulação: encará-lo como criança, implica poder mantê-lo em casa sem o incômodo dos traumas de consciência.

Nos dois últimos trechos destacados, D. Severina mascara não apenas o seu alumbramento e/ou desejo em relação ao rapaz e o que ele lhe representa, mas a amplitude de significação que seu comportamento encerra. Diante da vontade

---

(11) Machado de Assis. **Op. cit.**, p. 495.
(12) Idem, ibidem, p. 496.

de ir visitá-lo no quarto, ela só se permite fazê-lo apegando-se à necessidade remota de protegê-lo caso ele esteja doente. Do mesmo modo, ao beijá-lo, ao invés de fazê-lo assumindo o próprio desejo, ela o faz vestindo a máscara da mãe e da amiga.

Mesmo antes da confirmação do desejo de D. Severina por Inácio na cena do beijo, já é evidente para o leitor - "analista da personagem" - que a negação sustentada tem o mesmo efeito da afirmação. No momento em que ela se conscientiza disso, ela recusa o direito de desejar que, mesmo inconscientemente, havia resgatado para si e aceita definitivamente a máscara imposta pela vida em sociedade, passando a viver o **parecer** em detrimento do **ser**; pela necessidade de se proteger, suas emoções interiores se calam, ou, pelo menos, adaptam-se ao ritmo da convenção soberana. Ela reintegra-se nessa convenção a ponto de assumir o fazer interpretativo da ideologia dominante, punindo tanto a Inácio, quanto a si própria: ele é despedido, certamente por sugestão dela ao marido, e ela cobre os braços com um xale, num gesto de abnegação do próprio desejo e do desejo que seus braços, metonimicamente, despertam no outro.

É interessante observar em "Uns braços", a propósito de nossa investigação acerca do perfil da mulher machadiana, as prováveis implicações semânticas decorrentes da escolha dos nomes das personagens. Uma das interpretações possíveis do nome **Inácio** (13) vincula-se ao grego **Ignátios** que significa "fogoso", "ardente" - num certo sentido, o nome traduz a personagem. Ele deseja veementemente D. Severina e o admite, ainda que seja só para si; tendo em vista a

---

(13) A. Nascentes, **Dicionário de Etimologia da Língua Portuguesa**, vol. II - nomes próprios. Rio de Janeiro: 1952, p. 148

impossibilidade de tê-la, o sonho, entendido como um valor social positivo, configura-se como a sublimação (14) desse desejo: o "fogo" que o caracteriza somado à necessária sublimação resulta no sonho erótico. JÁ D. **Severina**, cujo nome guarda relações com o adjetivo **severa** - rígida de caráter, austera - chega, apesar dele, ao limiar da interdição, ficando resguardada apenas pelo sono de Inácio. Em vista disso, o fato de Machado de Assis tê-la chamado assim pode implicar um despistamento de seus reais atributos - ela parece e se acha severa, mas em sua essência, não o é; tanto que é capaz de beijar o objeto de seu desejo, enquanto ele dorme.

Do mesmo modo, no nível da estrutura de superfície do conto (15), a punição dos enamorados parece descrever, através de um tom pseudoconformista, a fotografia da realidade social; mas na estrutura profunda, a narrativa não se deixa enredar por esse referente, uma vez que mostra a luta interior de D. Severina entre o **ser** e o **parecer**, entre a convenção e o desejo e se, depois de um fugaz enlevo, ela opta pela convenção é porque sente-se impotente para romper com os liames sociais, os quais, dada a força de suas bases, acabam por embargar-lhe o desejo. Nesse sentido, a despeito de em "Uns braços" o desempenho da heroína, na tarefa da auto-realização, se configurar de maneira diferente do das protagonistas de "A cartomante" ou de "Noite de almirante", pelos atos menos intensos, os quais tornam o adultério relativizado, a mesma capacidade feminina de reação é posta

---

(14) Sublimação segundo Laplanche e Pontalis no seu **Vocabulário de Psicanálise** (trad. Pedro Tamen, São Paulo: Martins Fontes, 1991) é o termo com que Freud designa certa espécie de modificação da meta e mudança de objeto em que entre em consideração a avaliação social.

(15) Affonso Romano de Sant'Anna, **Análise Estrutural de Romances Brasileiros**. Petrópolis: Vozes, 1989.

Ciências, Letras e Ciências Ex...

unesp

em evidência. Na trajetória de D. Severina, o beijo representa uma espécie de fenda na máscara da mulher resignada, através da qual se pode vislumbrar o perfil subjacente da mulher-sujeito.

Em "A igreja do diabo", um de seus mais profundos contos-teoria, Machado de Assis fala dessa dicotomia, tão peculiar ao ser humano, por meio de uma espécie de parábola. Ele joga com a idéia de que as virtudes são como as capas de veludo das rainhas, as quais são arrematadas com franjas de algodão, por onde os vícios podem arrebatá-las; do mesmo modo, estes são como as capas de veludo, cujas franjas são de seda - podem ser, igualmente, derruídos a partir daí. Noutras palavras, ninguém consegue se manter apenas do lado das virtudes, ou dos vícios: "é a eterna contradição humana".

A protagonista de "Uns braços" parece retratar de modo subjacente essa ausência de maniqueísmo do homem. A virtude no caso de D. Severina pode ser entendida enquanto um elemento que se identifica com a convenção, sendo, portanto, disfórica, do ponto de vista do narrador machadiano (absolutamente crítico em relação à discriminação da mulher aí imbutida). Se a identificação com a forma dominante é desastrosa, uma vez que anula o **ser** em favor do **parecer**, o extremo oposto também é inviável, já que aponta para a marginalização do indivíduo. Daí a ambigüidade da personagem: de um lado está a virtude, nem sempre aplaudida, sobretudo se entendida sob o prisma da convenção; de outro, o vício, captado não no sentido pejorativo, mas como um aliado do "espírito que nega". Nesse caso, embora muito timidamente, é a própria estreiteza do sistema que é negada. Em resumo, a capa de veludo usada por D. Severina, caracterizando a sua

resignação social, tem franjas de algodão: não é invulnerável.

IV.2 - "Missa do galo"

Em "Uns braços", como vimos, a transgressão é relativizada não só pela parcialidade do ato, mas também pela onisciência repartida do narrador, denunciando a ausência de cumplicidade entre os "amantes". Já em "Missa do galo", a relativização é muito mais ampla e fica por conta do narrador em primeira pessoa, o próprio Nogueira. A "conversação" tida com Conceição é narrada quando ele já se encontra em outro plano do tempo: há uma distância temporal de muitos anos entre o "eu-vivido" e o "eu-narrado"; a narrativa é construída do ponto de vista do adulto evocando um episódio da adolescência. Não há, portanto, coincidência psicológica, ética e ideológica entre os dois eus, "instaurando entre ambos uma relação ambígua e complexa de continuidade e ruptura" (16). Daí a nebulosidade que perpassa toda a narrativa.

Nogueira quer buscar a verdade da "conversação" daquela noite, recorrendo a um esforço de memória, na suposição de que através da recordação fosse possível retomar o tempo. Mas as lembranças que lhe vêm à mente aparecem deformadas, revestidas de uma nova existência, o que, de certo modo, implica uma sensação de irrecuperabilidade das vivências do passado: "Há impressões dessa noite, que me aparecem truncadas. Contradigo-me, atrapalho-me" (17).

---

(16) Vitor Manuel de Aguiar e Silva, **Teoria da Literatura**. Coimbra: Almedina, 1986, p. 770.
(17) Machado de Assis. **Op. cit.** p. 610

Em determinados momentos da narrativa, essa falta de sincronismo entre a ação e a narração parece resultar na oscilação de posicionamentos do narrador com relação à protagonista. O adolescente, despertado das aventuras que vivia com D'Artagnan, pelo "ar de visão romântica, não disparatada com o meu livro de aventuras" de Conceição, cede espaço para o adulto que relativiza qualquer certeza sobre a disponibilidade da heroína: "não sabia odiar, **pode ser até** (18) que não soubesse amar". Por outro lado, ao insistir em seu comportamento exemplar dentro do contexto familiar da esposa - "já disse que era boa, muito boa" - o adulto adota a visão ingênua do adolescente. Assim, o narrador acaba por instaurar a dúvida em relação à retidão da conduta da personagem, seja pela negação, seja pela relativização. Dirce Côrtes Riedel, no seu "Santa - Maometana - Cleópatra", desenvolve mais amplamente essa questão:

> "A Conceição visão romântica, que 'acordou' o adolescente da leitura; a Conceição cuja presença o 'espertou' ainda mais do que as aventuras de D'Artagnan, e que ficou 'linda, lindíssima', fazendo-o 'esquecer a missa e a igreja'; a Conceição que o fez imergir num sonho magnético - essa Conceição é relegada ao esquecimento pelo eu de superfície, enquanto a memória das sensações do estudante adolescente preenche os claros do discurso do Nogueira adulto. O preenchimento desses claros, paradoxalmente, compõem o conto, encapado por uma solução de pretenso amadurecimento do adulto que, segundo Freud, se identifica (como superego), até certo ponto, com o pai que exerce a sua instância parental, relegando para o filho a futilidade de tais interesses e

---

(18) O grifo é nosso.

sofrimentos, a que ele é superior." (19)

"Missa do Galo" não tematiza de modo denotado a questão do adultério. Tanto quanto o leitor pode saber através de uma focalização não onisciente, quase sempre externa em relação à protagonista, o adultério não tem lugar na cena principal.

As informações sobre o episódio da conversação chegam ao leitor filtradas pelo duplo olhar de Nogueira: o do adolescente cruzado com o olhar do adulto. Isso conduz a veracidade do narrado para o universo do provável e autoriza a desconfiança do leitor.

Wayne C. Booth (20), ressalta a importância, no trabalho da decodificação do texto, da variação do distanciamento entre o narrador, a personagem e o leitor. Do mesmo modo como acontece em **Dom Casmurro**, é fundamental em "Missa do galo" considerar a distância temporal, moral, emocional e, até, intelectual existente entre o narrador maduro e a personagem jovem. Só a partir daí é possível compreender a ironia e a ambigüidade da narrativa.

A escolha do ponto de vista narrativo, como se pode perceber, exerce influência direta na obtenção dos efeitos desejados na apresentação das personagens que integram a narrativa. O fato de não haver, aí, focalização onisciente, somado à opção de Machado por um narrador autodiegético, colocado em um tempo ulterior em relação à história narrada, intensifica a ambigüidade de Conceição, interesse principal do conto.

Em "Uns braços, como aqui, a escolha adequada do foco narrativo se mostra fundamental: a onisciência repartida

---

(19) **Metáfora**, o espelho de Machado de Assis. São Paulo: Francisco Alves, 1979, p. 68-9. 2a edição.
(20) Wayne C. Booth. **Op. cit.**, p. 165.

é ideal para retratar o "processo de sedução" ao qual D. Severina (mesmo sem ter consciência) submete Inácio e, sobretudo, a sua reação ao se dar conta disso.

Machado de Assis flagra as protagonistas desses contos em situações consideradas limite, sendo que a essência da problemática por elas vivenciada é, praticamente, a mesma: trata-se de mulheres em situação de carência afetiva em busca de alternativas que representem uma possibilidade de preenchimento do vazio deixado pelo casamento insatisfatório, ou, simplesmente, a realização de um desejo. É diferente, contudo, o modo como esse tema é figurativizado em cada um dos casos, dependendo dos interesses em jogo, do grau de auto conhecimento de cada uma e, entre outras coisas, do temperamento e da capacidade de dissimulação de que são dotadas.

Também em "Missa do galo", a exemplo do que acontece na narrativa de D. Severina, a postura da mulher revela certa resistência, ainda que latente, à aceitação passiva da realidade. A performance de Conceição na cena da "conversação" que, pelo jogo de insinuações, configura uma forma velada de adultério, embora seja aparentemente irrelevante, se comparada à de Rita, Genoveva ou Marocas, assume igual intensidade, senão maior.

Antes da "conversação", o narrador mostra a imagem que os outros têm dela e de seu casamento. Conhecer tal imagem é necessário para o entendimento de sua transfiguração na noite de Natal. Ciente do adultério do marido, que ia ao "teatro" uma vez por semana, ela parece aceitar essa situação com resignação, e "aceitaria um harém com as aparências salvas"; era chamada de "santa", tinha "um temperamento

moderado, sem extremos, nem grandes lágrimas, nem grandes risos."

Entretanto, - tendo em vista não se tratar de um narrador onisciente, com acesso à interioridade de D. Conceição - essa indiferença com relação ao descaso do marido, pode ser colocada sob suspeita. Afinal o que garante a veracidade de uma imagem apenas repetida pelo narrador, no caso o próprio Nogueira? É importante observar que o modo de enunciação das expressões caracterizadoras de Conceição denunciam uma tendência de não convicção e indicam uma postura de dúvida a respeito da imagem de "santa" da heroína.

Ao entrar na sala, naquela noite de Natal, Conceição, até então marcada pela imagem da indiferente esposa traída, transforma-se em uma mulher muito interessante, em que a simples simpatia vira sensualidade. "Arrastando as chinelinhas de alcova" e usando "um roupão branco mal apanhado na cintura", ela se movimenta, fazendo avanços e recuos, em meio a uma conversa ambígua e repleta de entrelinhas: quando sussurra, por exemplo, "mais baixo! mamãe pode acordar", sem sair daquela posição, que enchia Nogueira de gosto, tão perto ficavam suas caras, ela parece temer menos o despertar da mãe, do que o fato de serem surpreendidos juntos ali, naquela hora tardia. Mesmo não tendo nada em comum com o rapaz, ela consegue manter um tom de intimidade nessa conversa, que, pela repetição e banalidade dos assuntos (manias, sonhos, insônias e etc.), parece marcar não o seu lugar, mas o espaço da realização do não-dito (21), pois existe aí todo um jogo de ambigüidades, de segundas intenções, de pausas e reticências que mais sugerem do que dizem.

(21) Jesus Antônio Durigan. **Erotismo e Literatura.** São Paulo: Ática, 1986.

Em alguns momentos, ela parece deixar patentes suas intenções sedutoras para com o adolescente: inquieta, com "seu desalinho honesto", ela se movimenta rapidamente pela sala com "não sei que balanço no andar", e logo pára "examinando um trecho da cortina ou concertando a posição de algum objeto no aparador", com gestos impregnados de sensualidade, como o momento em que finca os cotovelos no mármore da mesa e mete o rosto entre as mãos espalmadas, deixando à mostra a metade dos braços.

Como se vê, o olhar do narrador se fixa no comportamento da heroína, mostrando ações como essas e outras — passar "a língua pelos beiços para umedecê-los", inclinar o corpo para ouvir melhor, pegar as pontas do cinto e bater com elas sobre o joelho, depois de cruzar as pernas, constante trocar de lugar — que não confirmam sua imagem inicial: "Boa Conceição! Chamavam-lhe 'a santa', e fazia jus ao título tão facilmente suportava os esquecimentos do marido".

A linguagem utilizada pelo narrador para retratar essa "conversação", em muitos momentos, transforma-se em imagens; os gestos e olhares da personagem central são captados através de técnicas muito próximas das cinematográficas, dotando o conto de um grande poder de visualização: o leitor é tomado pela impressão de estar vendo as cenas, e não as lendo.

Em meio a esse jogo de insinuações, a "conversa" vai evoluindo até atingir o momento em que Nogueira tem a impressão exata da transfiguração de D. Conceição; nesse instante, ela se transforma fisicamente a seus olhos: "ela que era apenas simpática, ficou linda, ficou lindíssima", além de estremecer ao tocá-lo, "como se tivesse tido um

arrepio de frio." Todavia, logo a seguir, a despeito da ousadia desse instante, ela censura os quadros do marido, que exibem mulheres vulgares, julgando-os "próprios para sala de rapaz ou de barbeiro", no lugar deles ela preferiria "duas imagens, duas santas". E fazendo alusão à sua religiosidade, ela refere-se à imagem de Nossa Senhora da Conceição - sua madrinha - que tem em seu oratório, como que querendo fazer prevalecer sua imagem de santa e não de sedutora (22).

Depois desse avançar e retroceder de Conceição, as personagens permanecem envolvidas numa espécie de atmosfera mágica, caladas sem saber por quanto tempo: o narrador se confessa hipnotizado, "numa espécie de sono magnético ou o que quer que era que me tolhia a língua e os sentidos" e "Conceição parecia estar devaneando". O clima é interrompido pela batida da janela: era o amigo chamando Nogueira para a missa do galo. E Conceição, "com o mesmo balanço do corpo", enfia-se pelo corredor "pisando mansinho", após fazer um sugestivo trocadilho - "Tem graça; você que ficou de ir acordá-lo, ele é que vem acordar você" - e assumir a culpa pelo atraso do rapaz: "- Vá, vá, não se faça esperar. A culpa foi minha."

Em vista desse comportamento inusitado da heroína, é compreensível o fato de a sua imagem se interpor, "mais de uma vez", entre ele e o padre na missa do galo. Do mesmo modo como é aceitável, para o Nogueira-adolescente, não entender a tal "conversação" face à imagem "natural e benigna" que caracteriza a D. Conceição do cotidiano, muito diferente daquela assumida pela parceira da véspera. Mas, por

---

(22) Nesse sentido, ela, propositalmente, tenta imitar a imagem da mulher oitocentista ocidental que, segundo Therezinha Mucci Xavier, em **A Personagem Feminina no romance de Machado de Assis**, tomava como modelo a ser seguido a virgem Maria - "protótipo de pureza".

outro lado, é curioso, e até sugestivo, o procedimento do mesmo Nogueira, que nunca pode entender a "conversação", no regresso das férias: ele não encontra, nem visita Conceição - **"Ouvi mais tarde que se casara com o escrevente juramentado do marido."**

O comportamento assumido por ela nesse flash da noite de Natal pode ser o de uma espécie de vazão de suas emoções, ou de um exercício de sedução, o qual indubitavelmente, está mais vinculado ao erotismo do que a uma possível paixão amorosa. Com esse "exercício", a protagonista revela que há uma distância considerável entre o que ela é e o que aparenta ser, talvez, maior do que aquela existente nos casos de Rita e D. Severina. A primeira, num certo sentido, denuncia através de seu comportamento descontraído, a possibilidade de existir em si um outro lado mais ousado, tanto o é que a sua relação clandestina com o amigo do marido foi descoberta e denunciada. Quanto à segunda, a distância entre o seu **ser** e o seu **parecer** é menor pelo fato de ela não ter ainda plena consciência de sua capacidade de ação em prol de sua satisfação pessoal; no flagrante do conto, o **ser** consciente e o **parecer** não guardam entre si uma distância muito acentuada, apesar de tal distância se apresentar em embrião.

Conceição, no nível do **parecer**, apresenta-se como uma mulher conformada com sua condição de esposa traída, pois apesar de seu marido ter uma amante, ela está em conjunção com os valores que a sociedade privilegia no casamento: **as aparências.** Ele dorme fora de casa uma vez por semana com outra mulher, mas aos olhos da sociedade ele vai apenas ao teatro, de modo a não ameaçar com a opinião pública a posição de esposa respeitada.

Por outro lado, no nível do **ser**, a sua não aceitação desse estado de coisas se insinua, nas entrelinhas da enunciação, por entre as fendas da possível máscara de mulher boa e de temperamento moderado, que "facilmente suportava os esquecimentos do marido." Na medida em que, no episódio da "conversação" travada com Nogueira na noite de Natal, ela se permite assumir uma postura inusitada em relação à máscara acima referida, mostrando-se ao rapaz simplesmente como mulher (e lindíssima), ela nega a imagem diurna da esposa resignada e condescendente que "perdoava tudo". Seu comportamento nessa noite, para um "leitor" que não prime pela ingenuidade (diferentemente do adolescente Nogueira), não deixa dúvida em relação ao objetivo que encerra: a sedução.

Nesse sentido, Conceição não é simplesmente uma mulher manipulada pelo consorte a suportar a sua vida extra-conjugal, como pode parecer. Há uma reversão no horizonte de expectativas: na verdade, ela é o próprio elemento manipulador da situação, uma vez que face à consciência da ambígua e caótica realidade de sua situação matrimonial, ela sugere, através da "conversação", ser capaz de se realizar enquanto indivíduo no momento oportuno.

Do mesmo modo que sugere uma outra possibilidade de interpretação de sua indiferença e neutralidade com relação ao adultério do marido: a aparente aceitação pode não se dever apenas à falta de opção de sua condição de mulher que quer manter a posição confortável do casamento, mas sobretudo, a uma estratégia de manipulação: a dissimulação, ou seja, um jogo de máscaras que tem por finalidade o despistamento de um virtual projeto de realização pessoal, que sem esse segredo perderia a razão de

ser. Ao assumir essa máscara de aceitação, é como se Conceição se desdobrasse em duas: de um lado estaria a D. Conceição representante do ser social, compondo a figura distinta da mulher resignada; do outro a Conceição ela mesma, o ser profundo que, apesar de mergulhada no mistério, se valoriza enquanto mulher, deixando implícita a possibilidade virtual de realizar seus desejos mais recônditos. Da mesma forma como parece acontecer com Capitu em **Dom Casmurro** ou com Sofia em **Quincas Borba**, entre outras personagens femininas machadianas, o fato de Conceição cometer ou não o adultério é uma questão puramente circunstancial. A dissimulação indica mais do que essa possibilidade de adultério, indica a sua capacidade de dizer não à anulação do próprio eu imposta pelo casamento de aparências.

Para dar forma a essa dicotomia do **ser** e do **parecer** existente em D. Conceição, Machado de Assis utiliza como recurso os efeitos produzidos pelos ambientes escuros e claros, fazendo-os influenciar na manifestação ou na latência de seu ser profundo: durante o dia D. Conceição apresenta-se como uma dona de casa exemplar, que, além de muito simpática, não dizia mal de ninguém, aceitava e perdoava tudo. Por outro lado, nas paragens misteriosas da noite, ela se despoja de sua alma diurna e, deixando fluir seu verdadeiro ser, transforma-se em uma mulher lindíssima e muito sensual. Através de atitudes insólitas e de meias palavras, ela cria um clima ambíguo e sugestivo, que, ao invés de afirmar, relativiza o significado que seu comportamento encerra.

Na manhã seguinte, a claridade do dia traz de volta consigo a boa Conceição, também chamada de "santa", ampliando assim, as dimensões da ambigüidade instaurada em

torno dela na noite anterior, e, certamente, suscitando no coração de Nogueira uma série de questionamentos acerca dessa "conversação" que ele insiste em dizer que nunca pode entender. Nesse sentido, a obscuridade da noite parece contribuir para a relativização do tema em "Missa do galo", pois nesse clima de meia-luz em que se dá a conversação "tudo" pode acontecer, embora nada seja relatado pelo narrador no nível denotado.

Por outro lado, em "Uns braços", como vimos, embora esse tema já apareça relativizado, uma vez que o adultério só se realiza em função de um único beijo e os próprios enamorados não têm consciência de sua reciprocidade, os fatos e o que eles implicam são narrados de modo explícito ao leitor. A incerteza está representada apenas no âmbito dos limites psicológicos da protagonista. é justamente por ser menos ambíguo que, em termos de requinte das técnicas de narração, é superado por "Missa do galo" cujo ponto de vantagem está na obscuridade, na não revelação da interioridade de Conceição.

Ao lado da ambígua e misteriosa "conversação" que Conceição mantém com o rapaz Nogueira na noite de Natal - que como uma "dialética mal resolvida" (23) não permite afirmar, nem negar, a efetividade de um processo de sedução a que ela o estaria, aí, submetendo - o desfecho do conto vem corroborar a possibilidade da existência de uma Conceição mais crítica e mais determinada por detrás daquela conhecida pela capacidade de resignação: poucos meses depois da morte do marido, ela se casa com o escrevente juramentado dele. Face a seu comportamento na "conversação" com o estudante, em que ela atua como o sujeito da ação, revelando-se uma mulher

---

(23) Jesus Antônio Durigan. **Op. cit.** p. 73.

dominante, sedutora e capaz de atos considerados impraticáveis pela senhora conhecida, na aparência, por "um temperamento moderado, sem extremos", esse seu passo, apesar da recente viuvez, é verossímil. Inverosímil se torna, em vista disso, a sua fidelidade cega, ao marido adúltero.

Entretanto, em "Missa do galo" tudo aparece de maneira muito vaga, pois o fato de não haver onisciência, somado ao de Nogueira estar contando, num outro plano do tempo, uma história vivida na adolescência, torna a narrativa extremamente ambígua. O comportamento insinuante de Conceição aparece permeado com a hipótese de um comportamento natural: tendo perdido o sono, ela permanecia na sala naquela hora tardia tão somente para fazer-lhe companhia, e se insistia em manter o silêncio, era apenas para não prejudicar quem dormia. Assim, o narrador adulto, como que se considerando muito mais maduro e responsável do que era, na época em que viveu essa experiência, atribui todo o seu alumbramento diante da imagem de Conceição naquela noite de Natal à sua imaturidade: "fique isso à conta de meus dezessete anos."

Mas afinal, o que aconteceu naquele momento em que D. Conceição ficou linda, lindíssima? e naquele outro em que os dois permaneceram inteiramente calados e só se ouvia um rumor do roer dos camundongos no gabinete do marido ausente? Machado de Assis estrutura a perspectiva narrativa de "Missa do galo" de modo a embutir nela a sutileza do não-dito, do ambíguo, dotando o conto de um grande poder de sugestão, em que tudo é vago e multissignificante, não só para o leitor mas também para o narrador: "Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora há muitos anos..."

Os contos "Uns braços" e "Missa do galo" estão centralizados em torno do comportamento e dos sentimentos das personagens, sobretudo das femininas que se encontram em situações limite.

Estando consciente de a aparência funcionar universalmente como a essência do homem dentro da realidade social, Machado revela, fingindo esconder, as contradições individuais entre o **ser** e o **parecer**, de modo a deter o seu olhar contra-ideológico na irremediável rendição do sujeito à ideologia dominante, conseqüentemente, ao aparente.

A temática dos contos, como vimos, gira em torno do desejo, abordado em níveis de manifestação mais sutis, se tomarmos como parâmetro as narrativas estudadas no capítulo anterior. Nelas, as abordagens da questão do desejo e de suas implicações são mais explícitas, tanto no nível de manifestação, quanto no nível de punição (quando há). Em "Uns braços", o tema já aparece de maneira relativizada em ambos os níveis. Apesar da atmosfera onírica que perpassa todo o conto, as ações se dão de maneira menos intensa do que se poderia supor, uma vez que, pela estratégia de focalização adotada, a dissimulação da heroína, que atinge apenas o olhar social, representado pelo marido, é observada com clareza pelo leitor.

Já em "Missa do galo", a dissimulação existente no plano do enredo, envolvendo o marido e a família, se transporta para o plano da enunciação, atingindo o próprio leitor através de várias formas de instauração da ambigüidade.

A despeito do clima insinuado de erotismo e sensualidade, o leitor fica impedido de acreditar na concretização do adultério, embora seja, de certo modo,

incentivado a imaginá-lo, tal o nível de sugestão do discurso. O que, na verdade, não tem maior importância, uma vez que o que está em foco em ambas as narrativas é a postura da mulher ante a realidade.

Nesse movimento progressivo que vai do explícito ao implícito, Machado vai tornando o comportamento e os atos de suas personagens cada vez mais ambíguos e nebulosos, como que querendo marcar com intensidade crescente a diferença (que é necessária) existente entre a vida clara e pública do ser e a vida recôndita e particular que nele coexistem.

Pode-se afirmar, em vista da trajetória das heroínas desses contos, que a imagem de mulher por elas veiculada reporta, apesar da precariedade dos meios, para a questão da reação, no que se refere à busca da plenitude. Essa reação, todavia, se manifesta de maneira diferente em cada um dos casos. Em "Uns braços", o leitor depara com uma personagem feminina que após fazer explodir num beijo seu desejo pelo agregado, mantém o segredo e preserva o casamento, manipulando o marido, tanto no momento de justificar seu alheamento antes do beijo ("D. Severina interrompia-o que não, que era engano, não estava dormindo, estava pensando na comadre Fortunata" (24)), quanto no momento em que optou por despedir Inácio - o objeto de seu desejo ("Afinal, porém, teve que sair, e para nunca mais" (25)). A imagem que fica é a da mulher-sujeito, vivendo uma situação inédita e temendo, por inexperiência, as conseqüências daí advindas.

Quanto a "Missa do galo", a situação é bem outra: não há segredo, o que existe, numa conseqüência do cruzamento do ponto de vista do narrador adolescente com o do adulto, é

---

(24) Machado de Assis. **Op. cit.**, p. 493.
(25) Idem, ibidem, p. 494.

a ambigüidade. Se ela manipula o marido, isso não é explicitado na narrativa, ao contrário, no nível de ação ela é manipulada. Do mesmo modo, não fica claro se ela preserva deliberadamente o casamento, ou se o mantém tão somente por não ter sido, ainda, posta à prova. De qualquer forma, a despeito de nada na narrativa ser transparente, tudo é muito sugestivo: a imagem de mulher que se entrevê em meio à ambigüidade é, sem dúvida, a da mulher que, além de ser sujeito, é experiente e sabe, portanto, dominar o universo em que está inserida.

No afã de não se anularem enquanto mulheres e indivíduos, apesar da luta interior que travam entre o **ser** e o **parecer**, a **convenção** e o **desejo**, o **pudor** e a **volúpia**, Severina e Conceição, à revelia do sistema social em que estão inseridas, são tentadas a vislumbrar no adultério - ainda que de forma figurada - uma possibilidade de auto-realização. De qualquer modo, vêem-se obrigadas a amoldarem-se à convenção soberana.

Nesse sentido, não nos parece, como quer Ingrid Stein, que as personagens femininas de Machado de Assis estão estagnadamente adaptadas à realidade social do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, em que a resignação e a submissão voluntária, entre outros atributos desta casta, consistia em quesitos indispensáveis para a aceitação da mulher. Antes parece-nos, tendo em vista as trajetórias dessas heroínas, que o ficcionista concebeu-as críticas em relação à realidade circundante e, ao mesmo tempo, atuantes em prol da satisfação pessoal, a despeito de que para isso tenham que fazer uso da dissimulação.

Luiz Costa Lima no seu "Dom Casmurro e os enganos da advocacia", artigo integrante de um estudo maior acerca de

Machado de Assis intitulado "Sob a face de um bruxo" (26), analisa, com o objetivo de caracterizar o eixo tematizado em **Dom Casmurro**, os protagonistas do romance. A conclusão daí advinda é a de que tal eixo incide sobre o desvendamento do sentido da prática jurídica e sobre a dissimulação do erotismo feminino.

Para chegar a essa segunda conclusão, que é a que nos interessa, Costa Lima desenvolve o veio analítico iniciado com Helem Caldwell (27) e Eugênio Gomes (28), que rompe com a tendência de ver em Capitu o símbolo mais palpável da fêmea infiel. Nessa linha, ele repudia a tese não apenas da culpa, mas também a da inocência da personagem, o que, a seu ver, seria outra estreiteza interpretativa. Segundo ele, adultério ou não adultério são possibilidades equivalentes na trajetória de muitas das personagens femininas machadianas; nem Capitu, nem Virgília, nem Sofia (e por que não dizer nem Conceição, nem Severina, nem Rita...?) são potenciais traidoras, mas mulheres que não se sujeitam à "escravidão branca". Tal postura, ou opção de vida, entraria em choque com a indispensável rendição à opinião pública - já que também se optou pela vida em sociedade - se tais personagens não se valessem de uma estratégia fundamental, a dissimulação, tornando-se mestras da representação social.

Elas se tornam tão mestras que estudiosas como Ingrid Stein não se dão conta de que a resignação feminina em Machado é apenas uma estratégia e que, portanto, no que se refere à problemática do feminino, a sua ficção tem outros méritos que não seja apenas o de fazer "o registro detalhado

---

(26) **Dispersa Demanda**, ensaios sobre literatura e teoria. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
(27) **The Brazilian Othello of Machado de Assis**. Los Angeles: University of Califórnia Pressand, 1960
(28) **O enigma de Capitu**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

(...) da posição social da mulher no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX" (29).

> "A dissimulação da mulher é uma espécie de malandragem reservada ao branco. Se a sociedade, fiel ao privilégio do estamental privilegia o bom parecer, se, ademais, reclui e recalca vitorianamente a mulher, a malandragem desta consiste em usar as regras do jogo, escamoteando a sua direção - o honesto recato, o luzir nos bailes tornam-se trunfos de seu erotismo escravizado." (30).

Confrontando as personagens femininas que integram os contos principais de Machado de Assis - como Conceição, Severina, Rita, Genoveva, Marocas - com as primeiras que faziam parte de enredos atados às convenções do romantismo urbanizado dos anos 60/70, é forçoso reconhecer que os olhos sonolentos com que estas são vistas são muito diferentes dos olhos argutos com os quais aquelas são observadas: o combate à desonestidade através de conselhos moralizantes que, direta ou indiretamente, emitiam por meio de atitudes, assim como a simples repetição da conduta de mulher valorizada no século XIX (que se verifica em Clarinha de "O relógio de ouro"), cede lugar a uma observação fria que, ao invés de sancionar, revela uma ácida desconfiança em relação à integridade moral.

Através do comportamento dissimulado de suas personagens femininas, entrevê-se uma atitude de reprovação do retrato ideológico da mulher oitocentista, sugerindo que em uma sociedade reducionista como aquela, a mulher só pode ser autêntica se seus anseios forem os de abraçar a condição de objeto que a sociedade lhe oferece, abrindo mão do direito

---

(29) Ingrid Stein. **Op. cit.** p. 132-3.
(30) Luiz Costa Lima. **Op. cit.** p. 93

de ser sujeito. Nesse sentido os tipos a que antes o autor se prendia, como o da virgem sentimental, o da casada conformista, o da beleza tentadora e fria, humanizam-se. Na fase madura de Machado de Assis, as personagens passam a ser engendradas a partir de recriação de pessoas reais, com toda a ambigüidade que lhes é peculiar, advinda dessa necessidade de conciliar o parecer, que a sociedade solicita, com o ser que verdadeiramente as traduz. Essa segunda atitude do artista, indubitavelmente, sobrepuja a primeira.

CONCLUSÃO

A despeito de ser reconhecido, às vezes, como um escritor cuja obra reflete e discute criticamente o Brasil oitocentista, Machado de Assis foi acusado de ser indiferente às questões sociais e políticas de seu tempo. Brito Broca, muito lucidamente, a propósito do ensaio de Astrogildo Pereira, "Machado de Assis, romancista do Segundo Reinado" (preocupado em assinalar o engajamento evidente da ficção machadiana que muitos insistiram e ainda persistem em não ver), comenta:

> "(...) nos romances e contos do autor de **Dom Casmurro** encontramos o espelho vivo de um longo período da civilização brasileira. Apenas o ficcionista não toma partido, não defende nem ataca os tipos e as instituições cujos reflexos e imagens nos apresenta. Mantém-se na legítima posição do artista, visando, acima do particular ou do nacional, o universal, acima do homem brasileiro, a essência da própria humanidade (...). Certamente Machado de Assis não se 'comprometia', não tomava, partido, mas participava intimamente dos fatos e formava

juízo sobre eles". (1)

É justamente essa ausência de maniqueísmo na obra do autor, de que fala Brito Broca, que provoca uma cobrança até certo ponto ingênua. Na verdade, essa cobrança gira em torno de uma defesa panfletária do movimento abolicionista, do republicano e, sem dúvida, do feminista - a rigor inexistente na época.

O equívoco advém de uma dificuldade de compreender os procedimentos do narrador machadiano que, embora onisciente e intruso, responsável por toda sorte de comentários, simplesmente emudecede com relação a um julgamento absoluto de valores, de formas de comportamento ou de instituições sociais. O seu trabalho, bem mais sutil e complexo, consiste no exercício constante de introdução de seu olhar interrogativo na interioridade das personagens, à procura das brechas da convenção e do preconceito, responsáveis pela atuação social do homem. Tudo com uma irônica desconfiança sobre a real localização da verdade.

É através do desnudamento desse jogo que Machado de Assis realiza com a escrita, que nosso trabalho procurou mostrar a improcedência da acusação de indiferença em relação à realidade brasileira, especialmente quanto à condição social da mulher.

Partindo de uma série de estudos já realizados, dispostos numa espécie de painel evolutivo, discutimos alguns dos pontos de vista existentes, ou visões de leitura, acerca do feminino na obra de Machado. Os primeiros, mais demorados, e mais presos à superfície do texto, encerram uma forte tendência de fazer a correlação entre as personagens

---

(1) "Jornalista Político" In: **Machado de Assis**, Alfredo Bosi... /et al/. São Paulo: Ática, 1982, p. 364-5.

femininas machadianas e a mulher da realidade oitocentista, e/ou cobram do escritor uma defesa panfletária do sexo feminino - é o que fazem Ingrid Stein e Therezinha M. Xavier. Os seguintes são mais lúcidos, porém menos profundos. Talvez por se preocuparem com todas as figuras femininas de uma só vez num espaço reduzido de tempo, como faz Maria de Lourdes Teixeira, ou, ao inverso, com figuras isoladas, que é a prática mais comum, como a de Fábio Lucas.

Em vista disso, evitando trilhar o caminho da referencialidade seguido, sobretudo, por Ingrid Stein, este trabalho buscou aprofundar a análise dos estudiosos por último mencionados, seguindo-lhes a mesma trilha, isto é, pondo a nu o jogo que Machado realiza com a linguagem, mas adequando-a ao nosso objetivo: perceber, por meio da análise mais demorada de algumas das principais figuras femininas dos contos, qual o estatuto da mulher machadiana.

Em se tratando de Machado de Assis, é impossível ignorar uma das questões que mais têm incomodado as sucessivas gerações de críticos: como classificá-lo nos estilos e modas literárias a ele contemporâneos. Cronologicamente, a sua ficção se situa no pós-Romantismo brasileiro. Se considerarmos apenas as obras que constituem a sua fase de maturidade, é indiscutível o seu posicionamento crítico em relação ao Romantismo. Mesmo a sua primeira fase, a despeito de ser tachada de romântica, é de um estilo moderado. O romantismo aí detectado é sóbrio, sensivelmente diferente do de José de Alencar, cujo trabalho ele assimila e transforma. No âmbito da literatura universal, Machado é contemporâneo do auge do Realismo: no momento em que ele iniciava as suas atividades de ficcionista no Brasil, a

estética realista estava em efervescência na Europa. Flaubert na França, Eça de Queirós em Portugal e Tolstoi na Rússia.

Cabe, no entanto, verificar a diferença substancial entre a prática ficcional machadiana e as principais exigências, sobretudo de atuação do narrador, presentes nas teorizações de Flaubert.

A teoria da estética realista é sustentada essencialmente pelos fatores **objetividade** e **impessoalidade**; o romance deve criar condições para que a ilusão de verdade seja mantida. O principal fator que implicará a concretização desse pressuposto básico é a postura do narrador: sua onisciência total é decisiva, ao lado disso, ele não deve absolutamente interferir no curso dos acontecimentos ou emitir qualquer julgamento acerca dos fatos e das personagens, mas deve primar pela neutralidade de modo que se tenha a impressão de que o romance se narra a si próprio.

Nesse sentido, na concepção do maior nome do Realismo francês, não deve haver na literatura "nenhum lirismo, nada de reflexões, ausente a personalidade do autor" (2), diferentemente do modo de pensar do escritor romântico, cujo narrador se caracteriza, sobretudo, pela intrusão.

Essa tese da neutralidade do narrador foi assimilada e reproduzida pela grande maioria dos escritores realistas. Machado de Assis, todavia, parece desconsiderar esse projeto, preferindo cultivar "o elíptico, o incompleto, o fragmentário, intervindo na narrativa com bisbilhotice saborosa, lembrando ao leitor que atrás dela está a sua voz convencional" (3).

---

(2) Correspondência, 1-2-1852. Apud. A. Bosi, **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 188.
(3) Antonio Candido. **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 22.

Aparentemente, Machado mais contraria que assimila os postulados da estética realista. Num momento em que se espera que opte pela onisciência total, ele prefere relativizar, em quase todas as suas narrativas, a onisciência do narrador que ora demonstra um conhecimento detalhado das personagens, ora deixa evidente que seus conhecimentos acerca delas são limitados. A ilusão realista, do mesmo modo, não é decisiva para Machado de Assis tanto quanto o é para os realistas. O narrador machadiano é intruso por excelência: intromete-se na seqüência narrativa lançando mão freqüentemente de instâncias metalingüísticas, como referências à elaboração do texto, e à escolha do vocabulário. Nesse sentido ao invés de cultivar a ilusão realista, ele curiosamente afirma que tudo é ficção, permitindo que o leitor perceba os recursos de persuasão utilizados, recursos esses que os escritores realistas procuravam justamente ocultar.

No entanto, essa intrusão que caracteriza o típico narrador machadiano não o aproxima, como num primeiro momento pode parecer, de seus antecessores românticos, uma vez que a intrusão por eles praticada é substancialmente diferente. Enquanto a primeira visa comentar e julgar a conduta das personagens, a segunda, de caráter metalingüístico, visa mostrar ao leitor os "bastidores do livro", criando com ele uma espécie de relação lúdica. Nesse sentido, a ficção machadiana parece estar distante tanto do Romantismo, quanto do Realismo.

Isso não significa, porém, que Machado tenha ignorado a existência de seus predecessores românticos. O processo de evolução pelo qual a sua obra passou, até atingir o patamar da maturidade, mostra que ele "compreendeu o que

havia de certo, de definitivo na orientação de Macedo (Joaquim Manoel de Macedo) para a descrição dos costumes, no realismo sadio e colorido de Manoel Antônio (Manoel Antônio de Almeida), na vocação analítica de José de Alencar" (4). Nesse sentido, a capacidade de Machado em assimilar, selecionar e aprofundar as experiências anteriores parece consistir na razão de sua indiferença em relação às modas dominantes em termos de técnicas literárias, e na conseqüente dificuldade encontrada pelos críticos de classificá-lo, com segurança, nos movimentos literários de sua época.

De acordo com Antonio Candido (5), se atentarmos para a literatura de nosso século, veremos que o aparente arcaísmo de Machado de Assis, denunciado por essa sua atitude de desinteresse no que se refere aos cânones da escola realista francesa, assume características surpreendentemente modernas. As tendências de vanguarda contemporâneas também "procuram sugerir o todo pelo fragmento, a estrutura pela elipse, a emoção pela ironia e a grandeza pela banalidade" (6). Nota-se, com isso, que a fragmentação, recurso corriqueiro nas mãos de Machado, é marcadamente moderna. Sua modernidade, contudo, vai mais além; na narrativa brasileira dos anos 70 do corrente século, a inserção da poética do autor na seqüência narrativa consiste num recurso amplamente usado, entre outros fatores, como uma forma eficiente de alterar a configuração tradicional da literatura.

Do mesmo modo, o estilo guindado, enfático, marca pessoal de Machado, pode sugerir, segundo Antonio Candido, um

---

(4) Antonio Candido. **Formação da Literatura Brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, p. 117.
(5) **Vários Escritos**.
(6) Idem, ibidem, p. 22.

certo academismo, mas não deixa de sugerir também - talvez pela rigorosa imparcialidade ou isenção mantida diante das personagens - uma forma de negaceio; é como se o narrador machadiano, através da linguagem empolada, estivesse fazendo uma espécie de brincadeira com o leitor. Esse seu peculiar tom imparcial de observador, apesar da ênfase e das constantes intrusões referidas, assegura a objetividade de suas narrativas, reforçando, e não negando como a princípio sugere, as nuanças da realidade.

Diferentemente de Flaubert, Machado de Assis opta por retratar a realidade não através de um narrador neutro, que se esconde por detrás da narrativa criando a impressão de que ela se narra sozinha, mas através de um certo jogo de distanciamento (7), em relação às personagens.

Quanto maior a distância entre narrador e personagem, maior será a objetividade da narrativa. Na medida em que o narrador procura focalizar as causas reais do comportamento da personagem - numa espécie de aproximação intelectual - ele acaba por criar certa intimidade ou simpatia em relação a ela (maior aproximação emocional). Assim se estabelece, muitas vezes, uma preferência do narrador em relação a algumas personagens, o que torna as outras menos interessantes. Cria-se, com isso, uma dicotomia melhores/piores e o leitor é influenciado a também tomar o partido da personagem, ou das personagens, cuja conduta é

---

(7) Segundo o **Dicionário de teoria da narrativa** de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (São Paulo: Atica, 1988.), deve-se entender a distância "como específico posicionamento do sujeito da enunciação em relação à história, posicionamento que em seguida se observará nos seus diversos aspectos e implicações; instaurando um certo tipo de relação do narrador com os eventos relatados, a distância impõe-se como fator de seleção e ativação de códigos e signos narrativos distribuídos por aqueles domínios que mais diretamente são afetados pela sua vigência: perspectiva narrativa, situação narrativa e tempo da narração, etc."

aprovada pelo narrador. Nesse sentido, o ideal da objetividade fica comprometido. A técnica da aproximação, utilizada a princípio a propósito de se fazer esclarecimentos acerca de certas personagens, pode transformar-se em índice de preferência do narrador.

Em vista disso, o princípio da impessoalidade realista corre o risco de não se realizar plenamente. Quanto menos o narrador se distanciar, pela exigência de aproximar o seu foco de observação, mais subjetivo ele pode se tornar, em prejuízo da imparcialidade e da objetividade.

Em Machado de Assis, a despeito da intrusão que caracteriza o seu narrador, nem sempre se vislumbra essa aproximação máxima em relação às personagens. O tom de linguagem assumido é descompromissado, redundando em imparcialidade. Mesmo quando se vale de um recurso de menor distanciamento como a focalização interna, ele conserva um maior distanciamento afetivo que o impede de tomar o partido de uma personagem em detrimento de outra. O que se tem, quase sempre, é uma situação plena de imparcialidade: as personagens se mantêm no mesmo plano de sua preferência.

A opção técnica pelo sumário, contrariando a preferência explícita de certos realistas pela cena, consiste em um dos aliados de Machado na busca da impessoalidade e da imparcialidade. Se para Percy Lubbock (8), a cena possibilita a restrição da ação ao presente, aproximando-a, portanto, do leitor, e o sumário abre espaço para as interferências pessoais, uma vez que afasta o leitor dos eventos narrados, para Machado o raciocínio é diferente: o sumário implica em distanciamento entre narrador e personagem. Evitar as cenas é o mesmo que evitar as justificativas pormenorizadas do

(8) Apud Lígia Chiapini Moraes Leite. **O foco narrativo.** São Paulo: Ática, 1989.

comportamento de certas personagens, para não diminuir a inteireza das outras (9).

Não assumindo o narrador, nem direta, nem indiretamente, o campo de visão de certas personagens, em oposição ao de outras, portanto, não compreendendo o âmago dos verdadeiros motivos deflagradores de suas ações, fica nas mãos do leitor a tarefa de decifrar-lhes a essência. Nessa empresa, o ângulo norteador deixa de ser as preferências do narrador, para se centrar no próprio texto, nas leis que o compõem.

Nesse sentido, é preciso relativizar a afirmação de que Machado seja adversário da estética flaubertiana, que condena a intrusão em nome da impessoalidade e da imparcialidade. Por outras vias, e a seu modo, a ficção machadiana acaba por ultrapassar e aprofundar a questão aparente da objetividade realista.

Como lembra Roberto Schwarz, em consonância com o que discutimos nas páginas anteriores,

> "Tudo nos romances de Machado de Assis é tingido pela volubilidade - abusada em graus variáveis - de seu narrador.(...)
> Em vez de buscar a isenção e a confiança que a imparcialidade suscita, o narrador machadiano dá

---

(9) Massaud Moisés ("Machado de Assis e o realismo" In: **Temas brasileiros**. São Paulo: Comissão de literatura, 1961.) chama o realismo ortodoxo de Flaubert de realismo exterior, aquele cuja tese é a de que a obra de arte deve ser a fotografia da realidade, de modo que o real seja sensível a ponto de fazer vibrar os sentidos. Desse ponto de vista, "o romancista deve, apenas, pintar cenas, situações, personagens, no seu aspecto exterior, admitindo que todas as convulsões interiores se exteriorizam em gestos e contrações musculares". O realismo de Machado de Assis, por outro lado, é chamado por Massaud de realismo interior, pois prefere, ao psicologismo e ao experimentalismo puros propugnados por Flaubert, a penetração psicológica do homem, visando desnudar os meandros complexos de sua alma. Daí a ficção machadiana primar pelo excesso de comentários em detrimento da ação, que efetivamente se define pela lentidão, pela monotonia e pelo tom reticente.

> espetáculos de desplante, que vão da picuinha a semostração literária e ao crime" (10).

Isso vai resultar, paradoxalmente, na estilização tanto da alma humana, em suas diferentes facetas, quanto da sociedade brasileira - dados universais e locais respectivamente.

Essa estilização, que se pode chamar de realismo machadiano, não é aquela convencional, presa à realidade exterior, mas é estrutural, está vinculada à construção romanesca: a descrição e a fotografia da realidade empírica, um dos pontos cruciais do realismo tradicional, são substituídas pelo recurso da "desfaçatez literária", cujo sustentáculo é o jogo realizado com a própria linguagem de maneira acentuadamente engajada com os problemas da atualidade.

Machado manipula o nível da enunciação de modo a esclarecer ao leitor que o texto é um artifício, mas que a produção da escritura - equivalente, em termos de importância, ao conteúdo veiculado - constitui-se em uma verdadeira experiência de vida, propondo a inter-relação entre o viver e o escrever, entre a consciência da palavra e a consciência do ser (11).

Trata-se, nesse sentido, de uma imitação por dentro, uma imitação dialógica que como tal é subversiva e contestatória e que só acontece graças à postura despreocupada do narrador machadiano em relação à problemática da verossimilhança externa.

Nos textos de Machado de Assis, a verossimilhança reside em sua própria construção, em sua coerência interna,

---

(10) "A velha e o retratista", In: **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 46.
(11) Sônia Brayner, **Labirinto do Espaço Romanesco**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1979.

isto é, no modo como os elementos que o compõem são articulados, pois ele cria uma realidade, basicamente destinada a fazer revelações críticas que, não raro, se mostra desinteressada em inúmeros aspectos daquela narrada e vivida pela ideologia: o texto fictício se sobrepõe ao texto da realidade ideológica codificada pela história.

Em vista disso, a tentativa de compreender o realismo machadiano mediante o cotejo de sua ficção com o projeto estético francês, caracterizado, sobretudo, pela imparcialidade e pela ligação com o contexto a que se refere, constitui-se em uma prática improcedente. Seu realismo é sistêmico e não referencial (12), o que implica em se dever pensá-lo como sendo aquele exercido exclusivamente no interior da obra literária. Isso equivale a dizer que ele só é compreendido mediante uma análise sistêmica textual onde a obra se constitui, ou seja, "a partir do problema da constituição da escrita como centro de si mesma" (13).

Nesse sentido, ao analisar as personagens femininas que povoam os romances de Machado de Assis e concluir que o escritor "no que toca à mulher, de fato se atém a ideologia de seu tempo", Ingrid Stein (14) - ao lado das outras estudiosas mencionadas que compartilham de sua opinião - sem dúvida, tomou o caminho da referencialidade e não o da decodificação dos sistemas textuais. Se fosse essa a técnica de análise escolhida, a questão do distanciamento do narrador havia sido desnudada; conseqüentemente, a resposta acerca da concepção machadiana da mulher havia sido outra.

---

(12) Luís Costa Lima. "Realismo e Literatura", In: **A metamorfose do silêncio.** Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.
(13) Affonso Romano de Sant'Anna. **Análise Estrutural de Romances Brasileiros.** Petrópolis: Vozes, 1989, p. 124.
(14) **Figuras femininas em Machado de Assis.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 131.

Em contos como "O relógio de ouro", constatamos a presença da mulher-objeto irremediavelmente marcada pela resignação e pela submissão, sem voz para se afirmar enquanto indivíduo, nem para se defender quando é vítima, mas já é possível vislumbrar na voz de seu narrador um certo sorriso irônico. Embora tímido, esse olhar é um índice de que não se trata de retratar a mulher, visando apenas a endossar o tratamento tradicional a ela dispensado, mas, revelar para um leitor atento o quanto ele é injusto e desigual. O que, à primeira vista, pode parecer aval do escritor às normas convencionais do sistema, revela-se, após detida análise do texto em que a técnica de espectador imparcial é desnudada, uma forma de fidelidade avessa às aspirações estéticas do momento.

Essa postura machadiana fica um pouco melhor definida quando pensamos nas protagonistas de "A senhora do Galvão" e de "Confissões de uma viúva moça": num certo sentido, elas agem como mulheres-objeto, contudo a maneira como cada narrativa é conduzida permite relativizar essa postura. No primeiro caso, dois pontos devem ser considerados: a distância afetiva e a distância cognitiva do narrador em relação à personagem. Ao se avaliar o modo como Machado retrata a mulher em "A senhora do Galvão", não se pode considerar apenas a postura da protagonista, ante a situação de seu casamento, mas, sobretudo a do narrador. Se Maria Olímpia se mantém indiferente ao adultério do marido, o narrador não se mostra simpático a esse comportamento; ao contrário, ele o ironiza ferinamente. Por outro lado, existe a possibilidade, como vimos, de ler esse comportamento como uma opção pragmática, própria de quem valoriza as delícias da vida exterior em que o casamento, ainda que seja de

aparências, constitui-se num dado fundamental. No entanto, como que para manter a imparcialidade e evitar as marcas de subjetividade, o narrador não explora plenamente essa possibilidade. Apenas faz referências acerca da "vocação" de Maria Olímpia para a "vida exterior", sem ligá-la, em momento algum, à sua resposta face à denúncia da traição. Ele poderia, se fosse o caso, ter se detido mais nessa questão, expressando mais simpatia à causa da personagem, conduzindo, desse modo, o leitor a uma maior compreensão de seus motivos. Com isso, ela seria, indubitavelmente, encarada como sujeito, e não como objeto, similar, no que toca à resignação, à mulher tradicional oitocentista.

Quanto à segunda narrativa mencionada, o que se vislumbra aí é um perfil de mulher intensamente marcado pela lucidez; e se o tom geral da narrativa é didático e de cunho moralista, não parece tratar-se de simples confirmação do mito da resignação feminina. Ao contrário, o que uma leitura atenta permite ver é a impotência da mulher ante a implacabilidade da sanção social. Assim como a relevância (negativa) de seus reflexos na sua psiquê feminina.

Nos contos que formam o corpus do segundo bloco de análise, "A cartomante", "Singular ocorrência" e "Noite de almirante", as personagens femininas já podem efetivamente ser consideradas sujeito. São personagens que, a despeito do reducionismo das normas sociais, conseguem impor as suas vontades à realidade. Para tanto não vacilam em cruzar os limites da convenção moral para buscarem a qualquer custo o estado de plenitude.

No caso específico da protagonista de "Singular ocorrência", a concretização do desejo entendido enquanto fator indispensável na sua realização pessoal, está, no

flagrante do conto, ao lado da necessidade de manutenção do "casamento". Daí ela ter avançado para a transgressão, no momento em que se sentiu impulsionada a fazê-lo, e depois retrocedido para a postura recém conquistada de mulher "honesta". Todavia, essa leitura do comportamento de D. Maria de tal não é, absolutamente, conduzida pelo sujeito da enunciação. Como vimos, o ponto de vista narrativo, apesar de ser constituído em primeira pessoa, é marcado pela imparcialidade e pela objetividade. O que se tem é um narrador-testemunha, portanto privado da onisciência, contando o episódio a um amigo, numa tentativa de compreender os móveis do comportamento da bela dama. O desnudamento da mulher-sujeito, que subjaz em meio ao emaranhado de possibilidades que circundam a personagem, fica por conta do leitor.

Na narrativa da cartomante, Rita, uma vez consciente de que a sua plenitude está na relação clandestina que mantém com o melhor amigo do marido, ela a leva às últimas conseqüências, tanto que perde a vida em nome dessa ousadia que se permitiu. Também aqui, vislumbra-se a postura distanciada do narrador. Embora ele seja onisciente, a narrativa é estruturada **in média rés**, de tal modo que o processo pelo qual Rita rejeita a fidelidade conjugal não é enfocado. Não se trata, então, de o leitor entender e/ou aceitar as suas razões; o que se vê é o fato já consumado, a ambigüidade acerca dos motivos que o favoreceram e a necessidade da punição. Sendo que, nesse cenário, a distância entre a protagonista, marcada pela força e determinação, e a imagem tradicional da mulher oitocentista é indiscutível.

Mas a palavra definitiva em termos de determinação e ousadia fica por conta da caboclinha Genoveva: ela

transgride abertamente o contrato matrimonial celebrado com o marinheiro Deolindo e sai vencedora; rompe com o olhar do outro, conseqüentemente, com a ideologia dominante, com tal desprendimento e autenticidade (forjada ou não) que não lhes resta outra opção, exceto aceitar. O leitor, por sua vez, acaba igualmente por aceitar. Todavia, como em "A cartomante", em que o narrador não toma o partido nem de Rita, nem de Vilela, aqui, também, não existem planos de preferência diferentes. Nem Deolindo é totalmente ingênuo, nem Genoveva é totalmente insolente. Não há justificativas acerca do comportamento de um, para não comprometer a imagem do outro.

Vem confirmar essa tese da determinação feminina na ficção de Machado os contos escolhidos para o último bloco de análise; eles descartam completamente a possibilidade de a concepção machadiana de mulher ser calcada no mito e na ideologia vigente no século XIX, como quer Ingrid Stein.

Em narrativas como "Uns braços" e, principalmente, "Missa do galo", a capacidade de reação das personagens femininas machadianas, contra a estreiteza do sistema, atinge seu apogeu. Conceição e, em graus de perfeição menos elevados, D. Severina encontram na dissimulação a estratégia de vida que se adequa perfeitamente à sociedade em que estão inseridas: elas vivem o parecer que a sociedade privilegia, mas não deixam de viver, também, o próprio ser; embora dissimuladamente, elas se afirmam enquanto mulher e, sobretudo, indivíduo.

No tocante à postura da mulher, é curioso, contudo, observar a evolução vislumbrada na trajetória de Conceição em relação a de D. Severina. Parece que Machado aprimora no conto da "Conversação" (1899) o perfil de mulher esboçado em

"Uns braços" (1896) - a mulher, agora, se caracteriza pela consciência e pela experiência. A diferença fundamental reside no saber o que se quer e na arte da dissimulação como estratégia de concretização desse desejo: enquanto D. Severina se pune pela ousadia do beijo, Conceição se premia ao se casar novamente - mesmo porque, no nível da ação, não há efetivamente crime em sua trajetória. No entanto, o fato de ela dissimular não só para o marido, como faz a protagonista de "Uns braços", mas também para o leitor, sugere uma infinidade de possibilidades. Dentre elas, de uma se tem certeza: tendo em vista a cena da tal "conversação", a resignação certamente não é o atributo que melhor a define.

Ao se rastrear a trajetória das personagens femininas criadas por Machado de Assis, o que se constata é que, de modo geral, a resignação, longe de lhes sintetizar o estatuto, consiste no seu avesso. Isso só se torna perceptível via desnudamento da dualidade inerente aos recursos estilísticos de que o autor lança mão na composição do texto, como o paradoxo, a relativização e, sobretudo, a ironia.

Na ficção machadiana, a ruptura com a imagem pretensamente verdadeira (na aparência) da mulher, que as teses inicialmente mencionadas acreditam que prevalece, dá-se, pelo menos, em dois níveis:

1º) Através da manifestação do desejo interditado, configurando leves tintas de infidelidade e traição, ainda que em potencial, como se observa em "Singular ocorrência" e em "Uns braços", narrativas em que já se pode entrever o surgimento da mulher-sujeito por detrás das nuanças da resignação.

2ª) Através da manifestação do poder de mulher, de um poder sobrepujante, de manipulação via sedução que impera sobre o homem. Em "Missa do galo", só na aparência social, Conceição é submissa; na verdade, ela é sujeito, manipula, tem poder.

Nesse sentido, ainda que num emaranhado de contradições, consubstanciado pelo choque entre o desejo de assumir a liberdade de indivíduo e todos os temores com relação aos valores sociais, Machado focaliza, sem nenhum moralismo, numa espécie de desnudamento, as máscaras convencionais da mulher. E com isso resgata, à sua moda, uma imagem de mulher essencialmente adversa daquela sancionada pela convenção oitocentista.

Ao invés de ser "o registro detalhado da posição social da mulher no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX" (15), a ficção machadiana, ao contrário, toma a mulher como um dos veículos de que se vale na contestação da sociedade da época.

> "... eu tenho a inqualificável monomania, de não tomar a arte pela arte, mas a arte, como a toma Hugo, missão social, missão nacional e missão humana" (Machado de Assis) (16).

---

(15) Ingrid Stein. **Op. cit.**
(16) **Crítica teatral**, In: **Obras completas.** Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1937, p. 129.

BIBLIOGRAFIA DO AUTOR

Machado de Assis, Joaquim Maria. **Crítica Literária.** Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1974

_____. **Obra Completa**, vol. I e II. Rio de Janeiro: José Aguilar Ltda, 1982.

BIBLIOGRAFIA SOBRE O AUTOR

Bosi, Alfredo... /et al/. **Machado de Assis.** (Coleção escritores brasileiros: Antologia e Estudos). São Paulo: Ática, 1982.

Brayner, Sônia. **Labirinto do Espaço Romanesco.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Mec, 1979.

Caldwell, Helem. **The Brazilian Othello of Machado de Assis.** University of Califórnia Pressand Los Angeles, 1960.

Candido, Antonio. "O Esquema de Machado de Assis", In: **Vários Escritos.** 2ª edição. São Paulo: Duas cidades, 1979.

Cintra, Ismael A. **A Retórica da Narrativa em Machado de Assis (Esaú e Jacó).** Tese de Doutorado defendida na Universidade de São Paulo: 1985.

Côrtes Riedel, Dirce. **Metáfora,** o Espelho de Machado de Assis. 2ª edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

Durigan, Jesus. **Erotismo e Literatura.** 2ª edição. São Paulo: Ática, 1986.

Faoro, Raimundo. **Machado de Assis: A Pirâmide e o Trapézio.** 3ª edição. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

Gomes, Eugênio. **O Enigma de Capitu.** Rio de Janeiro: José Olímpio, 1976.

Lima, Luís Costa. **Dispersa Demanda,** ensaios sobre literatura e teoria . Rio de Janeiro: Fracisco Alves, 1981.

Lucas, Fábio. "A Condição Feminina de Capitu", Revista **Númem.** São Paulo: 1985.

Massa, Jean-Michel. **A Juventude de Machado de Assis.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

Miguel Pereira, Lúcia. **História da Literatura Brasileira. Prosa de Ficção.** Rio de Janeiro: José Olímpio/Mec.

_____. **Machado de Assis,** estudo crítico e biográfico. São Paulo: Nacional, 1936.

Moisés, Massaud. "Machado de Assis e o Realismo", In: **Temas Brasileiros.** São Paulo: Comissão de Literatura, 1961.

Mucci Xavier, Terezinha. **A Personagem Feminina no romance de Machado de Assis.** Rio de Janeiro: Presença, 1986.

Schwarz, Roberto. **Ao Vencedor as Batatas.** 2ª edição. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

_____. **Um Mestre na Periferia do Capitalismo: Machado de Assis.** São Paulo: Duas Cidades, 1990.

Soihet, Rachel. Helenas, Capitus, Vigílias: Perfis de Mulher", In: **Literatura e História, Tempo Brasileiro,** nº 81.

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

Teixeira, Ivan. **Apresentação de Machado de Assis.** 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

Teixeira, Maria de Lourdes. "As Mulheres Machadianas", In: **Esfinges de Papel: Ensaios.** São Paulo: Edart, 1966.

BIBLIOGRAFIA GERAL

Auerbach, Erich. **Mimesis.** 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1974.

Aguiar e Silva, Vítor Manuel. **Teoria da Literatura.** 7ª edição. Coimbra: Almedina, 1986.

Bakthin, Mikhail. **Questões de Estética e Literatura.** São Paulo: UNESP, 1988.

Booth, Wayne C. **A Retórica da Ficção.** Trad. Maria Tereza H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

Bosi, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira.** 3ª edição. São Paulo: Cultix, 1976.

Brait, Beth. **A Personagem.** São Paulo: Ática, 1985.

Candido, Antonio e outros. **A Personagem de Ficção.** São Paulo: Perspectiva, 1968.

_____ Anotações da disciplina "Romantismo e Modernidade", ministrada no **Curso de Pós-Graduação da UNESP-Assis**, 1989.

_____. **Formação da Literatura Brasileira.** 6ª edição. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

Carpeux, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental.** Rio de Janeiro: O Cruzeiro, vol. IV, 1963.

Cintra, Ismael A. **O Foco Narrativo na Ficção: Uma Leitura de Nove Novena, de Osman Lins.** Dissertação de Mestrado Defendida na Universidade de São Paulo: 1978.

Coutinho, Afrânio. **A Literatura no Brasil**, vol. II. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1968.

Fiorin, José Luiz. **Elementos de Análise do Discurso.** São Paulo: Contexto/EDUSP, 1989.

Forster, E. M. **Aspectos do Romance.** 2ª edição. Porto Alegre: Globo, 1974.

Freud, Sigmund. **O ego e o ID e outros trabalhos.** Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GENESIS, In: **Bíblia Sagrada.** Trad. Ivo Storniolo. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.

Genette, Gérard. **Discurso da Narrativa.** Lisboa: Arcádia, 1979.

Guérios, R. F. Mansur. **Dicionário Etmológico de Nomes e Sobrenomes.** São Paulo: Ave Maria, 1981.

Hauser, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte**, vol. II. 3ª edição. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

Jakobson, Roman. "Do Realismo Artístico", In: **Teoria da Literatura** - Formalistas Russos. Porto Alegre: Globo, 1971.

Laplanche, Jean. **Vocabulário de Psicanálise/Laplanche e Pontális.** Trad. de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

Leite, L. C. Moraes. **O Foco Narrativo.** 4ª edição. São Paulo: Ática , 1985.

Leite, Mirian Moreira. **A Condição Feminina do Rio de Janeiro, Século XIX,** antologia de estudos de viajantes estrangeiros. São Paulo: Hucitec, 1984.

Lima, Luís Costa. **Estruturalismo e Teoria da Literatura.** Petrópolis: Vozes, 1973.

_____. **A Metamorfose do Silêncio.** Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.

Lubbocky, Percy. **A Técnica da Ficção.** Otávio Mendes Cazado. São Paulo: Cultrix-EDUSP, 1976.

Nascentes, A. **Dicionário de Etmologia da Língua Portuguesa**, Vol. II - nomes próprios. Rio de Janeiro: 1952.

Nunes, Benedito. **O Tempo na Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

Penha, João da. **O que é Existencialismo**. 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1988.

Poillon, Jean. **O Tempo no Romance**. São Paulo: Cultrix-EDUSP, 1974.

Sant'Anna, Affonso Romano de. 7ª edição. **Análise Estrutural de Romances Brasileiros**. Petrópolis: Vozes, 1974.

Sartre, Jean-Poul. **O existencialismo é um humanismo...** Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; traduções de Rita Correa Guedes... /et al/. 3ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os pensadores).

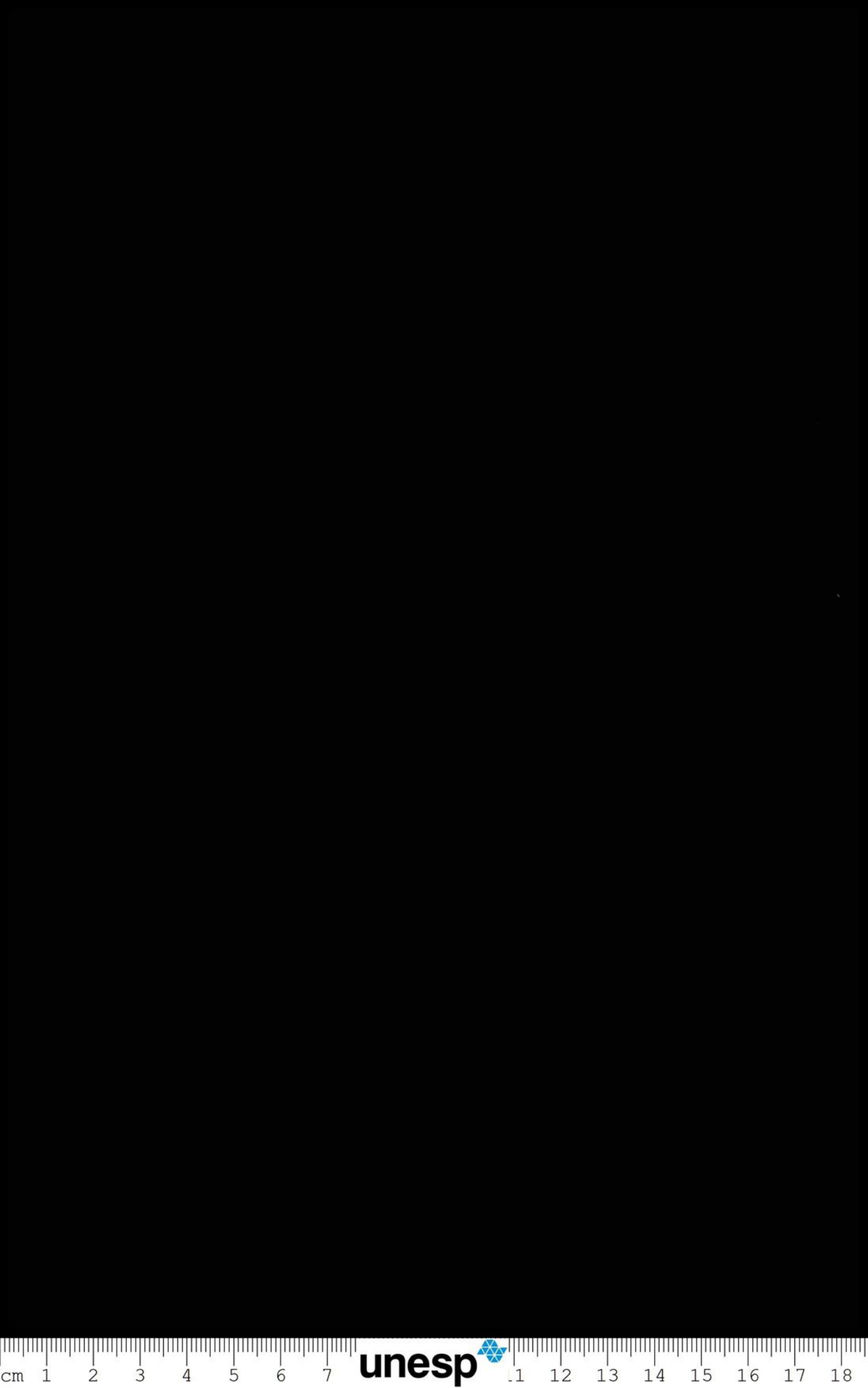
Scholes, Robert e Kellog, Robert. **A Natureza da Narrativa**. São Paulo: Mcgraw-Hill, 1977.

Schwarz, Roberto. "A Velha e o Retratista", In: **Os Pobres na Literatura Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Schüler, Donaldo. **Teoria do Romance**. São Paulo: Ática, 1989.

Souza, Gilda de Mello. **O Espírito das Roupas**. São Paulo: Companhia de Letras, 1987.

Tomachevski, B. "Temática" In: **Teoria da Literatura** - Formalistas Russos. Porto Alegre: Globo, 1971.


cm 1 2 3 4 5 6 7
unesp
11 12 13 14 15 16 17 18