

EDINALDO FLAUZINO DE MATOS

**A MULTIPLICIDADE NARRATIVA E O JOGO DA SEDUÇÃO NOS CONTOS “UNS  
BRAÇOS” E “MISSA DO GALO” DE MACHADO DE ASSIS**

TANGARÁ DA SERRA  
2011

EDINALDO FLAUZINO DE MATOS

**A MULTIPLICIDADE NARRATIVA E O JOGO DA SEDUÇÃO NOS CONTOS “UNS  
BRAÇOS” E “MISSA DO GALO” DE MACHADO DE ASSIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras sob a orientação Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Madalena Aparecida Machado.

TANGARÁ DA SERRA  
2011

**A MULTIPLICIDADE NARRATIVA E O JOGO DA SEDUÇÃO NOS CONTOS “UNS  
BRAÇOS” E “MISSA DO GALO” DE MACHADO DE ASSIS**

Edinaldo Flauzino de Matos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras.

Aprovada por:

---

(Orientadora) Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Madalena Aparecida Machado – UNEMAT

---

(Convidada) Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Gilvone Furtado – UFMT

---

(Convidada) Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Olga Maria Castrillon-Mendes – UNEMAT

## DEDICATÓRIA

À Kathlyn Paloma, minha filha, lindos cachos, sonho realizado, amor para toda vida.

À Maria J. P. Neres de Matos, minha esposa, pelo apoio incondicional, por compreender o meu silêncio enquanto alargava esta pesquisa.

Ao meu irmão gêmeo, in memoriam: Edvaldo Flauzino de Matos, juventude preservada no despertar cedo demais ao antecipar um momento tão pleno de temor à nova existência com suas possibilidades infinitas.

A toda minha Família pelo respeito, admiração e por transformar um pequeno momento num grande instante.

## AGRADECIMENTOS

A Deus: pela graça e o dom da vida, liberdade de respirar, pensar e sentir...

À Professora Madalena Aparecida Machado: pela sinceridade, seriedade e essencial orientação. Por colocar em primeiro lugar o mais importante – o gerenciamento efetivo e disciplinado – que me proporcionou ultrapassar os limites do possível no decorrer desta pesquisa.

Às professoras: Gilvone Furtado Miguel e Olga Castrillon-Mendes pela solícita contribuição no oportuno momento da qualificação.

À professora Rosana Nunes Alencar, pelo incentivo, apoio e companheirismo.

À professora Gilda Marchetto pela solicitude no momento da “Missão docência”.

Aos professores (colegas de trabalho): Adriana Costa, Anderson Ribeiro, Benedito Amaro, Edinólia Luiz, Gislaine Brizolla, Marlei Macedo e Zildenir Vera pelo apoio, por torcer pelo meu progresso acadêmico, pela amizade, a recíproca é verdadeira.

*“Não me seduzirás, desafio-te a me seduzir”*

Jean Baudrillard

*“Grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada.”*

Machado de Assis

# **A MULTIPLICIDADE NARRATIVA E O JOGO DA SEDUÇÃO NOS CONTOS “UNS BRAÇOS” E “MISSA DO GALO” DE MACHADO DE ASSIS**

Edinaldo Flauzino de Matos

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Madalena Aparecida Machado

## **RESUMO NA LÍNGUA VERNÁCULA**

**RESUMO:** Machado de Assis ao fazer literatura deixa manifesta a observação da conduta das pessoas de modo que os leitores atentos percebam a ambígua e controversa possibilidade de interpretação. Em suas narrativas, o ser humano, considerado indivíduo mais real, pois, portador de comportamentos adversos, passa a ser apreendido no estado extremo de suas humanas analogias. Os contrastes procedentes dessas relações são indagados pelo autor como imagem de uma sociedade que vive de exterioridades. Machado faz jus à visão cética que tinha do homem e do mundo que o leva a conceber seres muito próximos da realidade. Essa visão, aliada à análise psicológica e à especulação filosófica propicia a criação de personagens de modo geral, intrigantes. A presente dissertação propõe assinalar nos contos “Uns Braços” e “Missa do Galo”, a multiplicidade narrativa, a sensualidade e a sedução contextualizadas pela astuta capacidade de observação dos narradores e as vicissitudes com as palavras. A proposta implica indagar estes narradores no decurso das narrativas, sorvendo palavra por palavra, dita e não-dita, perscrutando seus sentidos ocultos, sugeridos e dissimulados. As vozes que narram formam um binômio de mistério e ambiguidades sob a perspectiva poética subjetiva do olhar. Sedutor e seduzido confrontam-se e perdem-se em meio ao labirinto de certezas junto às dúvidas, sonhos, devaneios e memórias truncadas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Machado de Assis, conto, narrador, jogo, sensualidade.

# **A MULTIPLICIDADE NARRATIVA E O JOGO DA SEDUÇÃO NOS CONTOS “UNS BRAÇOS” E “MISSA DO GALO” DE MACHADO DE ASSIS**

Edinaldo Flauzino de Matos

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Madalena Aparecida Machado

## **RESUMO NA LÍNGUA ESTRANGEIRA**

**SUMMARY:** Machado de Assis to the literature makes clear observation of the behavior of the people so attentive readers realize the possibility of ambiguous and controversial interpretation. In their narratives, the human being considered more real individual, as bearer of adverse behavior, shall be seized in the extreme state of their human analogies. The contrasts of these relationships are coming asked by the author as the image of a society that lives by externals. Machado does justice to the cynical view that had the man and the world that leads him to conceive of being very close to reality. This view, coupled with the psychological analysis and philosophical speculation promotes the creation of characters generally intriguing. This paper proposes signal tales “Uns Braços” and “Missa do Galo”, multiple narrative, sensuality and seduction by the contextualized astute powers of observation and the vicissitudes of the narrators on words. The proposal involves asking these narrators in the course of the narrative, savoring every word, spoken and unspoken, peering into its hidden meanings, suggested and concealed. The voices that narrate a binomial form of mystery and ambiguity from the perspective of the subjective poetic look. Seducer and seduced faced and lost amid the maze of certainty with the doubts, dreams, daydreams and memories truncated.

**KEYWORDS:** Machado de Assis, story, narrator, play, sensuality.

## SUMÁRIO

1 – INTRODUÇÃO.....	11
2 – CAPÍTULO I: AS MALHAS DA SEDUÇÃO: A INCERTEZA, O SONHO, MISTÉRIO E AMBIGUIDADE.....	16
2.1 – O narrador machadiano e sua especificidade com o gênero conto.....	16
2.2 – Conjecturas preliminares: a subjetividade da sensualidade e sedução.....	23
2.3 – Os narradores duplos: as múltiplas facetas e vozes narrativas.....	30
3 – CAPÍTULO II: O UNIVERSO SENSUAL E SEDUTOR EM MACHADO DE ASSIS: OS CASOS “UNS BRAÇOS” E “MISSA DO GALO”. .....	35
3.1 – Uns Braços: confronto entre paixões ocultas e desejos recíprocos.....	35
3.2 – O limite entre a imaginação e o sonho.....	45
3.3 – Missa do Galo: impressão e equívoco x veledade de desejos.....	55
3.4 – Os níveis opostos: a dupla analogia ora de continuação ora de ruptura.....	66
4 – CAPÍTULO III: “UNS BRAÇOS” E “MISSA DO GALO”: CONVERGÊNCIAS.....	73
4.1 – A erupção sexual tratada com as mesmas tintas.....	73
4.2 – A dialética do espaço e tempo: a essência da noção de casa.....	78
4.3 – O jogo da sedução: a estratégia de duplo engano.....	84
5 – CAPÍTULO IV: ECOS DE EROTISMO EM MACHADO DE ASSIS.....	94
5.1 – O Erotismo e a literatura.....	94
5.2 – Ecos eróticos: o matiz pecaminoso em Machado de Assis.....	105
5.3 – A extensão dos desejos em outros contos de Machado de Assis.....	111

6 – CAPÍTULO V: O OLHAR LÍRICO E A PERSPECTIVA SENSUAL E SEDUTORA ATRAVÉS DAS TINTAS MACHADIANAS.....	118
6.1 – O olhar como contingência da alma.....	118
6.2 – A expressão do “eu”: a alma exposta no visível.....	123
6.3 – A vicissitude da sedução e o olhar na trilogia do romance machadiano.....	131
7 – CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	138
8 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	143

## 1. INTRODUÇÃO:

Ao realizarmos a presente pesquisa dissertativa com o intento de apreender uma leitura que privilegia os múltiplos narradores e o jogo da sedução nos contos “Uns Braços” e “Missa do Galo” de Machado de Assis, tínhamos a consciência que não seria tarefa fácil. Isto, corroborado ao fato de que Machado é um autor canonizado e está entre um dos maiores escritores do Brasil e talvez do mundo. No Brasil o autor constitui-se no maior destaque no século XIX e tem sido objeto de inumeráveis estudos no universo teórico-crítico. Muitos estudiosos ganharam notoriedade em meio à crítica literária ao dedicarem várias de suas pesquisas centrados em indagações sobre a produção machadiana, principalmente, os romances da chamada “segunda fase”. Entre os machadianos, por excelência, ganham destaque: Lúcia Miguel-Pereira, Augusto Meyer, Ellen Caldwell, Astrogildo Pereira, Eugênio Gomes, Roberto Schwarz, Raymundo Faoro, José Carlos Garbuglio, Valentim Facioli, Dirce Cortez Riedel, John Gledson, Alfredo Bosi e outros.

Além do mais, na atualidade, depois de incontáveis publicações analíticas sobre sua obra, Machado continua a inspirar sucessivas gerações de leitores nas mais diversas formas de interpretações. Entre os críticos contemporâneos de Machado, destacamos autores que rompem com a tradição crítica. Tradição que reflete a obra machadiana, quase sempre, centrados nas nuances entre autor e obra. Vertente de estudo que busca entender os aspectos da época e ambiente que viveram os autores. Nesta conjectura instala-se uma tríade de leituras equacionadas pelo autor, o texto e o contexto. Juracy Assmann Saraiva (1993) apresenta uma proposta analítica inovadora ao centralizar em seus estudos a figura do narrador duplo rompendo com a comum ideia de narrador unitário. Ronaldo de Melo e Souza (2006) também apresenta seus estudos acerca da forma dramática do romance tragicômico de Machado de Assis com ênfase nas múltiplas máscaras narrativas, metamorfoseadas em inumeráveis narradores. Este diverge da ideia canônica acerca do narrador tradicional. Gabriela Kvacek Betella (2007) interpreta o narrador machadiano multiforme, isto é, desdobrado e dual, contrariando a tendência em valorar apenas as obras mais consagradas de Machado, suas pesquisas abarcam os dois últimos romances: **Esau e Jacó** [1904], **Memorial de Aires** [1908] até as despreziosas crônicas apontando a similaridade destas com os romances narrados em primeira pessoa.

Ao apontar o considerável número de estudiosos que se debruçaram sobre a criação machadiana evocamos a noção que temos, quase um chavão: Sua obra foi empreendida num estilo elegantíssimo, de considerável sutileza na forma e coligada na mais fina ironia. Há uma agudeza na percepção da natureza humana e da vida. Por isso, Machado é um dos autores mais enigmáticos e sua obra continua inesgotável. De acordo a esta altivez literária inexorável, os textos do autor, em cumplicidade à curiosidade dos leitores ainda proporcionarão muitas leituras sob vários aspectos.

Assim, qualquer pesquisador que se propõe estudá-lo depara-se com a iminência de um dilema: de um lado a facilidade em encontrar vasta referência bibliográfica sobre o autor, por outro lado, corre o risco de não ser original e repetir temáticas já exploradas. Sendo assim, são inevitáveis perguntas do tipo: Você tem noção de quem é o autor que você está pesquisando? Você não acha que seu trabalho será apenas uma colagem do que já disseram outros críticos? Qual é a novidade que você apresenta?

Quando propomos interpretar os múltiplos narradores e o jogo sensual e sedutor nos contos “Uns Braços” e “Missa do Galo, entendemos que estes estão entre os mais lidos de Machado de Assis. Então, apoiamo-nos na premissa de alguns críticos como: Augusto Meyer, Alfredo Bosi, Dirce Cortes Riedel, Jesus Durigan e Ivan Junqueira que reconhecem nos contos em interpretação, indícios de adultério e que os narradores de ambos os contos apresentam a vicissitude de sensualidade e sedução com ecos de erotismo. Entretanto, até o momento não temos conhecimento de que houve alguém da crítica que realmente tenha interpretado e publicado algum estudo considerável acerca da possibilidade de narradores múltiplos e as várias circunstâncias que resultaram no jogo dual e ambíguo de sedução. A maioria dos autores que escrevem sobre os contos em leitura focalizam uma ideia já canonizada sobre o narrador tradicional e as personagens. Então, restringem-se, quase sempre, no ambíguo comportamento feminino, na maioria das vezes considerando “Conceição” como um enigma a ser desvendado e assim partem de uma ideia tendenciosa. O mesmo ocorre com a personagem Severina de “Uns Braços”, repetindo a usual retórica usada a respeito de Capitu de **Dom Casmurro** [1899].

É notório nos contos selecionados, a junção da perspicácia de quem narra e os momentos que priorizam o aliciamento sensual e sedutor. Assim, com base nesta premissa, enfocamos nossa leitura num enfoque erótico apresentado por narradores múltiplos. O ponto de vista que avaliamos, provavelmente não compreenda a exclusiva originalidade, se pautarmos pelas inúmeras pesquisas realizadas sobre o autor. No entanto, em relação ao que defendemos, percebemos que não há uma reflexão mais detalhada avaliando como se deu

essa envoltura erótica. Um dos únicos críticos cuja compreensão temos comprovação de que realmente escreveu algumas páginas sobre a sensualidade em Machado de Assis foi Augusto Meyer em (1958). Sobre tal texto, o teórico Alberto da Costa e Silva lembra que por mais de meio século esses estudos ficaram fora do alcance de duas ou três novas gerações de leitores. Uma 4ª edição só foi republicada no ano de 2008.

Nesta mesma linha de abordagem há uma discussão muito próxima à nossa, em 2002, Marta Cavalcante Barros em sua tese de doutorado **Espirais do desejo: Uma visão da mulher nos contos de Machado de Assis**, como sugestiona o título, apesar de ser uma significativa tese, seu pensamento se deu focalizado e restrito aos narradores em primeira e terceira pessoa. Em nenhum momento a pesquisadora alude à representação dos inúmeros narradores. A leitura da estudiosa enfoca a mulher e a sociedade e não necessariamente a temática que propomos discutir. Barros reservou um capítulo de sua tese dedicado aos contos “Uns Braços” e “Missa do Galo”, no qual demonstra em sua interpretação que houve um momento de sedução nos contos, mas não é esse o foco de sua tese, pois, analisa o percurso do desejo feminino enraizado sempre na mulher delimitada no seu contexto histórico social. A estudiosa lança-se em conceitos psicanalíticos como subsídios de sua leitura. Também busca observar o discurso elaborado sob a visão masculina da sociedade carioca na segunda metade do século XIX.

Lúcia Serrano Pereira no livro **O conto machadiano: uma experiência de vertigem** (2008) faz uma abordagem sobre a subjetividade em alguns contos de Machado, embora haja apenas um subtítulo reservado ao conto “Missa do Galo”, em que trata da sedução. A autora faz algumas inferências que consideramos imaturas e contraditórias quando afirma “Quem narra o episódio é o *adolescente*, Nogueira, e [...]” (PEREIRA, 2008, p. 179, grifo nosso). Há no mínimo dois equívocos nesta assertiva, primeiro, porque no início do conto, o narrador afirma não ter entendido uma conversação que teve com uma senhora há muitos anos. Além de ignorar o narrador adulto, a estudiosa não cogita a possibilidade de mais um narrador.

Recentemente em (2009), o poeta e crítico Ivan Junqueira em um artigo: “Machado de Assis e a arte do conto” ensaiou refletir sobre a sensualidade nos contos “Uns Braços” e “Missa do Galo” no enfoque sobre características de uma luxúria recalcada e de embaraço moral. No entanto, Junqueira não apresenta elementos novos, seus apontamentos restringem-se ao que Meyer havia pensado em seu ensaio de 1958.

Não esgotamos aqui a imensa fortuna crítica a respeito dos contos em leitura. Nem acreditamos na possibilidade de um ineditismo com relação à temática apreendida. Entretanto, aprofundaremos reflexões que explore a assertiva de inúmeros narradores e o mote lascivo e

sedutor. Assim, nossa dissertação contribuirá com os estudos literários na medida em que defendemos a intercessão através de relevantes referências bibliográficas com pressupostos ideológicos e filosóficos retomados na interpretação dos enigmas que a ficção machadiana nos desafia.

Nossa pesquisa à luz da proposta apresentada articulará através de uma leitura minuciosa, o universo sensual privilegiando aspectos decorrentes da supremacia da arte machadiana de narrar. Postulamos apreender a dialética do desejo erótico priorizando as ambíguas referências dos narradores em descrevê-las nas constantes manifestações dos desejos que perpassam os olhares, os silêncios e as paixões lascivas representadas como momentos flamejantes nos textos em discussão. Interessa-nos para discutir este recorte os pensamentos filosóficos de Marilena Chaui, Maria Rita Kehl, Bachelard, Foucault e Jean Baudrillard entre outros. É interessante ressaltar que os textos dos autores que contribuirão como fios condutores para refletirmos a máxima dos sentidos dos contos em proposta, não teorizam Machado de Assis, ou seja, eles discorrem acerca de uma ideia universal. Assim retomaremos tais discussões e faremos uma reflexão entre esses textos e o enfoque de nossa pesquisa.

Esclarecidos os suportes teóricos de nossa análise crítica, em relação a Machado de Assis, apontamos, agora, os componentes de sua estrutura. As etapas da pesquisa estão dispostas em cinco capítulos, assim distribuídos: No primeiro capítulo, “As malhas da sedução: a incerteza, o sonho, mistério e ambiguidade” buscamos avaliar o narrador machadiano como exemplar na narrativa contística e a representatividade artística em conjunto da especificidade teórica que compreende o gênero conto e também tratamos das disposições prévias sobre os implicados fatos narrados nos contos em comento.

No segundo capítulo, “O universo sensual e sedutor – os casos de ‘Uns Braços’ e ‘Missa do Galo’ –” No primeiro conto aprofundamos a leitura dos elementos da narrativa que promovem o confronto entre paixões manifestas e, ao mesmo tempo, pretensamente ocultas que se coligam aos desejos recíprocos. Também aludimos ao pretense projeto do narrador em induzir o leitor através de posicionamentos filosóficos e ideológicos num possível forjamento de aliciamento do leitor. Em “Missa do Galo” apreendemos a subjetividade dos eventos ocorridos implicados pela impressão e equívoco x veleidade de desejos no encontro circunstancial entre os personagens Nogueira e Conceição.

No terceiro capítulo, “Uns Braços e Missa do Galo: Convergências”, apontamos os elementos que elucidam em ambos, “duas variações do mesmo tema”<sup>1</sup>, a erupção sexual tratada com as mesmas tintas. Conjeturamos a dualidade dos sentimentos, a reciprocidade dos desejos. No quarto capítulo: “Ecos de erotismo em Machado de Assis” discutiremos o processo de erotização na literatura de modo geral e depois associaremos a Machado de Assis. Assim, faremos uma reflexão com base nos contos em estudo a respeito da controversa ideia que se tem em relação à Literatura erótica. Vale ressaltar que apesar do núcleo de nossa discussão tematizar os contos citados, apreciaremos outros contos e alguns romances do autor que são análogos no conjunto de erotização em que as personagens machadianas estão envolvidas. Logo, propomos um estudo paralelo entre contos e romances ao pensamento teórico-crítico de autores como: Meyer (2008), Foucault (1988), Alexandrian (1991), Octávio Paz (1994), Bataille (1987), Alberoni (1988) e Jean Baudrillard (1992). Estes refletiram a essência do erotismo dada à sexualidade e focalizaram-no como transgressão por excelência que nada mais é que o resultado da atividade sexual humana enquanto prazer e, ao mesmo tempo, consciência.

No quinto e último capítulo: “O olhar lírico e a perspectiva sensual e sedutora através das tintas machadianas” buscaremos apresentar em alguns textos de Machado momentos de lirismo em que o envolvimento sensual, às vezes amoroso, ou apenas lascivo, tem a anuência do olhar que corrobora nos elementos de incidência na poeticidade das narrativas. Atemo-nos de início aos contos “Uns Braços” e “Missa do Galo” e outros textos nos quais Machado expõe as visões das personagens que emergem do seu universo pessoal de forma subjetiva e intrigante. Os narradores sutis e reticentes através do olhar das personagens compõe um acordo silencioso que alcançam a intimidade do outro, a revelação é ambígua e, por vezes, movida por certa delicadeza, dominada pelo medo de ser imprudente, cala-se e desmente com as palavras ou com a mensagem dos olhos.

---

<sup>1</sup> O termo foi usado primeiramente por Meyer em “Da sensualidade” In: **Machado de Assis (1935-1958)**, livro republicado recentemente em 2008. O mesmo termo se tornou realmente conhecido quando usado em 1977 como título de uma coletânea em que o conto “Missa do Galo” abre o volume e, na sequência, a recriação de seis outros contos contextualizados e análogos à história de “Missa do Galo” assinados por alguns renomados escritores brasileiros.

## 2. CAPÍTULO – I

### AS MALHAS DA SEDUÇÃO: A INCERTEZA, O SONHO, MISTÉRIO E AMBIGUIDADE

*O erotismo, eu o disse, é aos meus olhos o desequilíbrio em que o próprio ser se põe conscientemente em questão. Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas nesse momento o indivíduo se identifica com o objeto que se perde.*

Georges Bataille

#### 2.1 – O narrador machadiano e sua especificidade com o gênero conto

É notório entre a crítica haver unanimidade sobre o fato de que ao escrever **Memórias Póstumas de Brás Cubas** [1881], Machado muda radicalmente os rumos da Literatura Brasileira. No entanto, de acordo com Ronaldo de Melo e Sousa no livro: **O romance tragicômico de Machado de Assis** (2006) o crítico comprova a genialidade do romancista brasileiro desde o primeiro romance: **Ressurreição** [1872] perpassando por todos até **Memorial de Aires** [1908]. Para ele, Machado antecipa a revolução do gênero e inaugura a representação do romance na Pós-modernidade, pois, seus romances se desenvolvem através de influências mútuas e dialéticas da história secular do romance. Assim, em qualquer período os textos machadianos promovem nos intérpretes ações analíticas livres, porém conscientes de que a abertura de sua obra o qualifica com sentido inacabado. Conforme Umberto Eco em **Obra Aberta** (1991) o texto literário transforma-se em “[...] uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma *necessidade* que lhe prescreva os modos definitivos de organização de obra fruída” (p. 41) (grifo do autor). Desta forma, o texto exige uma resposta livre e inventiva num ato de

coautoria. Porém “[...] essa observação constitui um reconhecimento a que a estética contemporânea só chegou depois de ter alcançado madura consciência crítica do que seja a relação interpretativa” (ECO, 1991, p. 41- 42).

Nesta perspectiva contemporânea, a forma seleta dos romances de Machado versa em dominar as ações das suas tramas, coerentemente encadeadas ao drama das paixões vivenciadas pelas personagens e ao apreço singular das intromissões reflexivas do narrador. O domínio cognitivo da ficção machadiana se inscreve no horizonte cultural da Pós-modernidade. Esta é revelada no caráter reflexivo e irônico do narrador que se constitui nas múltiplas perspectivas à medida que distingue o real, como algo efetivo, apenas quando está em harmonia com o aspecto narrativo que dentro dos limites possíveis o configura. No entanto, para que isso ocorra depende dos ângulos visuais que autenticam essa focalização parcial e próxima da composição interpretativa do real.

O drama encenado pelo narrador machadiano se diferencia dos gêneros tradicionais da comédia e da tragédia, porque se representa como tragicomédia, na acepção originária da mundividência dionisíaca, e não apenas no sentido secundário da fusão do trágico e do cômico. A visão tragicômica, que caracteriza o estatuto dramático do narrador machadiano, resulta da concepção dionisíaca do homem e do mundo (SOUZA, 2006, p. 08).

Assim, o texto acima legitima que as recepções críticas dos romances machadianos culminam com a apreciação reconhecida na crise do sujeito implicado em contraversões consigo mesmo. Nesta mesma proposição, assinalamos que esse ponto de vista pode ser atribuído aos contos de Machado. Considerando que ao ler criticamente, especialmente, os contos da segunda fase, concordamos com a maioria dos críticos que afirmam que também no gênero conto o autor alicerça as bases do moderno conto brasileiro. Através deste, Machado apresenta uma transformação de todo ou qualquer mascaramento ideológico num sistema de ideias questionáveis em seu tempo e na contemporaneidade.

Os contos machadianos são tematizados de forma que abrem um leque com infinitas possibilidades de interpretação, mesmo quando o texto parece estar cerceado por uma única e prodigiosa posição. Uma leitura minuciosa não permite um julgamento fechado. Conforme Melo e Souza:

Nesta mascarada retórica, o narrador converte em nulidade toda e qualquer ideologia importante do seu tempo. Contudo o narrador machadiano não é uma pessoa, mas um fingidor de toda *persona* correspondente a qualquer posição ideológica. A mascarada é sublime, e não retórica, porque encena o

drama histórico-social da disputa das ideologias em luta. A grandeza da narrativa machadiana decorre da excelência artística do narrador mutante, do narrador que personifica a multiplicidade do devir ideológico, ao invés de simplesmente representar, como narrador engajado do romance tradicional, uma única ideologia pretensamente superior e hegemônica (grifo do autor, 2006, p. 21).

Conforme a citação o que torna interessante e, muitas vezes, singular na obra machadiana é a não representação do narrador tradicional. O autor escapa aos limites do estruturalismo quando apresenta um ser que narra dialeticamente inserido nas constantes variações ideológicas.

Também sobre a especificidade do romance e do conto machadiano Flávio Aguiar salienta em “Murmúrios no espelho” no livro: **Machado de Assis: Contos** (2009) “O romance procura representar o mundo como um todo: persegue a espinha dorsal e o conjunto da sociedade. O conto é a representação de uma pequena parte desse conjunto” (2009, p. 10). Entendemos então que Machado toca naquilo que dá sustentação a uma sociedade acostumada a viver das aparências e revela os mais intrincados conflitos inerentes à condição humana; as convenções ajustadas e acentuadas num tempo em que as mazelas encontram-se submersas e mascaradas. No entanto, nos contos, o autor representa parte desse conjunto, fala de termos mais específicos com um tom de simplicidade baseado no cotidiano. O autor se expõe menos por se tratar de textos mais concentrados e que se voltam, na maioria das vezes, em torno de uma única temática.

Alfredo Bosi n’**O enigma do olhar** (2000, p. 84) sublinha que nos contos escritos na fase madura, Machado revela a incongruência entre o ser x parecer, contrariando o sentido das relações sociais mais comuns. O seu narrador observa com humor cético a força de uma necessidade objetiva que prende a alma de cada ser humano ao corpo. O escritor acaba por atormentar a autoridade firmada no *eu* e no fato moral considerado em si mesmo; mas deixa viva e em pé, como verdade estabelecida, a relação de dependência do mundo interior em face da conveniência do mais forte (2000, p. 84-85). Machado aproveita-se das evidências sociais que o flagrante do conto apresenta por girar em torno de um conflito no qual o desfecho breve resolve, no mínimo, parte da tensão existente geradora da inconstância. Assim, partilhamos da mesma discussão empreendida por Nadia Battella em **Teoria do conto** (2006) ao enfatizar o conceito de tensão como: “intensidade de força entre elementos de uma narrativa, que alimenta o conflito entre elementos, ou seja, que promove a situação de instabilidade numa narrativa, até a resolução do conflito ou desfecho” (2006, p. 95). No caso dos contos em leitura, essa tensão no final da narrativa não fica bem resolvida, uma vez que os seduzidos,

Inácio e Nogueira, têm dúvidas a respeito do ocorrido. Ademais, a narrativa curta retrata o momento privilegiado em que os seres comuns alcançam uma posição significativa na história contada, saindo do anonimato cômodo do dia a dia cinzento. Por isso a intriga é suplemento básico para levar as personagens comuns a ganharem notoriedade, caso não houvesse o enredo ardiloso, tais personalidades seriam no mínimo irrelevantes.

Fábio Lucas enfatiza em: “O conto no Brasil moderno”, n’**O livro do seminário** (ensaios) que o gênero conto constitui um dos que mais se adequaram às exigências da era moderna (1983, p. 105). Para ele, a dimensão do conto e a sua particularização em relação aos conflitos atribuídos a esse gênero demonstram a peculiaridade de Machado de Assis em relação a outros textos narrativos, inclusive o romance. Machado inaugura o conto moderno. Assim, estabelece no conto o precedente que esse merecia. Coube ao fundador da Academia Brasileira de Letras impetrar o máximo de perfeição ao gênero. Para o crítico citado acima, ao ler os contos machadianos temos a impressão de estarmos ouvindo contar e não lendo uma história.

Podemos dizer que em suas narrativas curtas, a estética textual surge de fatos banais que poderiam ser contados oralmente. Também, nessa mesma coletânea de ensaios Walnice Nogueira Galvão em “Cinco teses sobre o conto”, assinala que: “O conto é, pois, definido, antes de mais nada pela ação de contar” (1983, p. 167). Segundo a crítica o conto como lemos atualmente se fixa como gênero no período da segunda revolução industrial e faz parte de uma conquista de domínio estético literário pela prosa de ficção impressa e assim ganhou espaço proporcionado pela maneira em que foi veiculado na imprensa periódica, que por sua vez, traduz numa evidente democratização da leitura. O conto permite a leitura de uma só vez, pela extensão curta, implicação única e apenas uma trama. Considerando “O conto, que por natureza é ficção, jogo livre da imaginação” (GALVÃO, 1983, p. 169).

Quando enfatizamos o termo “narrativas curtas” para os contos de Machado, partimos do pressuposto de Fábio Lucas e Walnice Galvão, contudo, é interessante abrir um parêntese, pois, os contos machadianos podem ser considerados curtos se comparados aos romances. Entretanto, há contos que não são tão curtos, podemos citar: “O alienista”, “Linha reta e linha curva”, “Miss Dóllar”, “A mulher de Preto”, “Aurora sem dia”, “Ernesto de Tal” e “Confissões de uma viúva moça”. É curioso observar que quase todos os contos da coletânea **Contos fluminenses [1870]** figuram entre os mais extensos.

Ao apresentarmos considerações sobre o conto enfatizamos o percurso desse gênero especificado por Maria do Carmo Pandolfo em **Zadig: a análise da narrativa** (1978) ao lembrar: “Zadig é um conto filosófico. Inaugura o gênero em que Voltaire tanto se distinguiu

e que, praticamente criou. É uma novidade em sua época” (p. 10). Para a autora, em meados do século XVIII, por volta de 1754, “A Enciclopédia definia o conto como “uma narrativa fabulosa, cujo mérito principal consiste na variedade e na verdade das pinturas, no fino espírito jocoso, na vivacidade e na propriedade de estilo” (op. cit.). Essa transformação acompanhou a variação dos pensamentos filosóficos no decorrer do século XVIII até o final do século XIX. Neste período, o gênero se prestava a uma censura espirituosa das tradições costumeiras das instituições constituídas. Uma forma inconsequente e elegante em que Rousseau valia-se desse modelo de narrativa com o intuito de satirizar e estigmatizar a sociedade da época de forma radical. Entretanto, é com Montesquieu e Voltaire que essa frivolidade é manifesta aparentemente e expõe de maneira mais acentuada o agravamento dos questionamentos sociais.

Assim:

A transformação efetuada por Voltaire aprende-se sobretudo na dimensão filosófica que soube introduzir, sem que o gênero nada perdesse em imaginação, leveza de traços, liberdade caprichosa, aparente frivolidade. A gravidade dos problemas (a ignorância, o fanatismo, a arbitrariedade do poder, a estupidez da guerra, o absurdo e, sobretudo, o problema do Bem e do Mal, subjacente a todos os outros) se desfaz no movimento envolvente da fantasia (PANDOLFO, 1978, p. 10).

É importante considerar neste percurso histórico do conto, um prenunciador de Machado, o importante lugar que Edgar Allan Poe ocupa quando se trata deste gênero. Este demonstra através do conto seu mote preferido no início do século XIX. É considerável o espaço que o americano abrange em meio à fortuna crítica literária pela brilhante técnica de criar histórias tão coesas, repletas de alegorias. Seus contos oscilam entre narrativas curtas como “O Barril de Amontillado” e mais extensa como “Os crimes da Rua Morgue”. Os dramas narrados são simbólicos e desvelam as profundezas da psique humana que, conseqüentemente, serve de conforto para os conflitos individuais. Os seus contos recusados, durante muito tempo pelos editores por serem demasiados germânicos para um público comum, conheceram depois de sua morte um êxito notável. Visto com a perspectiva que o tempo concede à obra literária, sabemos hoje que a criação de Poe tem por base o temor ao dogmatismo da ciência e a influência nefasta do materialismo. Alguns contos de Allan Poe têm sido largamente utilizados pelo cinema, que neles descobriu uma perfeita construção cinemática de incontestável modernidade.

Ainda no contexto do conto, como contemporâneo de Machado, aludimos ao Russo Anton Tchekhov que centralizado no universo das aldeias russas, descreve uma coletividade específica tal como Machado faz com a sociedade do Rio de Janeiro. Apesar de particularizar, a maioria de seus contos, ao apresentar uma narrativa mais longa. Segundo Heitor Ferraz na introdução de: **O assassinato e outras histórias** (2010). Esta é uma coletânea do final da vida do autor e todos os contos são marcadamente mais longos, colocando em xeque o ponto primordial que trata a crítica de modo geral, o conto como narrativa curta. Em seus contos há um lirismo de superior sutileza e revela a vida como a mais imaginável possível da realidade. Ferraz enfatiza: “Não é à toa que a literatura de Tchekhov tem tantos admiradores no Brasil: as realidades mesmo com suas diferentes menções históricas e temporais se encontram e caem como um golpe seco de machado na cabeça do leitor” (2010, p. 244).

Uma característica de Anton Tchekhov análoga a Machado é a ousadia na construção de múltiplos narradores numa mesma trama. Um exemplo dessa relação pode ser conferido no conto “O professor de Letras” da coletânea **O assassinato e outras histórias** (2010) no qual o narrador em terceira pessoa conta a história de um professor de letras chamado Nikitin que aparentava ser mais jovem do que a idade que realmente tinha. Fato que não o agradava. Tal professor mantinha uma paixão por uma jovem chamada Maniússia e imaginava casarem e viverem uma felicidade eterna, no entanto, logo ocorre o casamento e passados os primeiros meses de felicidade plena, surge a rotina e o rapaz revela em seu diário o quanto estava infeliz. O curioso desta história é o fato do narrador, a princípio, em terceira pessoa, como podemos constatar em “Nikitin notou que desde o instante em que todos montaram e saíram para a rua, Maniússia por algum motivo só prestava atenção a ele” (TCHEKOV, 2010, p. 9). Ocorre que depois de mais de vinte páginas de uma narrativa em terceira pessoa há uma interrupção abrupta de Nikitin que passa a contar a história sob a sua percepção “Os meus padrinhos eram dois colegas e os de Mânia eram o capitão-tenente Políansk e o tenente Guernet” (TCHEKOV, 2010, p. 29). O leitor só depois de várias páginas será avisado que se trata das anotações de Nikitin em seu diário. Desta forma a narrativa oscila em um narrador neutro e o personagem Nikitin dividindo o espaço na mesma narrativa. O interessante que ao leitor fica a dúvida se o professor seria propriamente ambos os narradores do conto pelo fato de ser adepto à literatura e de repente estar contando a história vivida por ele mesmo de forma impessoal. E, em outros momentos, numa espécie de colagem, aditar ao mesmo texto suas anotações pessoais oriundas de seu diário.

Ainda na perspectiva do gênero conto, atemos para o pensamento de Battella que endossa o dito comum entre a fortuna crítica ao considerar o conto como narrativa breve e

assim distingue o ajuste selado à sua raiz: a histórica. O estilo pelo qual se constrói este seu jeito de ser, conserva-se círculos narrativos, ou seja, traços da concepção teórica tradicional iniciada em Wladimir Propp (1928). O movimento enquanto tempo da narrativa e tempo da história contada, ocorre mediante ajuste de cometimentos; adensamento de soluções; tensão das fibras de contar “O conto é, pois, conto, quando as ações são apresentadas de um *modo* diferente das apresentadas no romance: Ou porque é *inerentemente curta*, ou porque o autor escolheu *omitir algumas de suas partes*” (grifos da autora, 2006, p. 64). Este parecer acima é afirmado quando:

A voz do contador, seja oral ou seja escrita, sempre pode interferir no seu discurso. Há todo um repertório no modo de contar e nos detalhes do modo como se conta – entonação de voz, gestos, olhares, ou mesmo algumas palavras e sugestões –, que é passível de ser elaborado pelo contador, neste trabalho de conquistar e manter a atenção de seu auditório (GOTLIB, 2006, p. 13).

Seja qual for a definição melhor ajustada ao gênero conto, todas elas têm em comum o fato de ser predominantemente atrelada ao modo de se *contar* um fato e, de tal modo, são todas *narrativas*. Nesta perspectiva, é consensual que os contos apresentem uma sequência de eventos, que na sua dimensão, o enredo que se conta apreende o interesse humano pelo que é narrado; considerando que o conto diz respeito ao pensamento humano. Este apresenta-se, portanto, como uma narrativa que emprega em um fato de especificidade característica da “vida” a uma determinada personagem, na qual pode se apresentar alguma tensão multifacetada e conflituosa que desencadeia uma progressão ética-moral. Trata-se de um gênero marcado pela brevidade e pela linguagem objetiva, uma vez que deve chamar a atenção do leitor e provocar o efeito desejado. Além disso, o conto especificamente trata de uma história que ocorre particularmente. Todas as minúcias do conto são direta ou indiretamente relevantes na construção do conflito que incide à história narrada. Esse ponto de vista, de acordo com Gotlib, nada mais é que:

(...) relação mais ou menos tensa entre personagens ou entre personagens e outra força, como a social; uma *instabilidade* entre estas forças, sob a forma de um desequilíbrio, que pode estar numa situação de incorrespondência amorosa ou num ato de injustiça social (2006, p. 93-94, grifo da autora).

Segundo Massaud Moisés em **Dicionário de termos literários** (1982) “o conto é, do prisma dramático, univalente: contém um só drama, um só conflito, uma só unidade dramática, uma só história, uma só ação, enfim, uma única célula dramática” (p. 100). Para o

crítico no que se refere à linguagem, o conto elege a brevidade à prolixidade, a centralização de efeitos ao dispersamento. A força dramática é antes imposta pela ação que nas personagens propriamente ditas, o conflito é o ponto decisivo sobrepondo os participantes. O diálogo predomina na trama do conto.

Logo, podemos especificar que Machado de Assis apresenta-se muito próximo destas vertentes, considerando a perspicácia na elaboração do texto, na forma como narra o conto, no ritmo díspar, as idas e vindas engenhosamente arquitetadas entre a narrativa e o efeito dessas no leitor. Estas variações atribuem ao contista o traço da modernidade. Assim concorda a maioria dos críticos que Machado de Assis é um dos grandes contistas da literatura brasileira. Coube a ele dar a esse gênero densidade e linearidade provinda de excelência irrestrita, abrindo caminhos, pelos quais, mais tarde trilhariam Mário de Andrade e Clarice Lispector considerados pela crítica como dois machadianos modernos.

## **2.2. Conjecturas preliminares: a subjetividade da sensualidade e sedução**

Os termos sensualidade e sedução morfologicamente são substantivos abstratos. Por isso, tão complexos para um entendimento conclusivo. Seria devaneio nosso tentar responder à sua exata magnitude. Qualquer possibilidade interpretativa apreende a aferição do presumível. Considerados nas amplitudes de suas significações é pouco provável que consigamos compreender todos os seus limites. Trata-se de algo intrínseco, ou seja, inerente ao ser humano, portanto, subjetivo, inalcançável. Conforme o gramático Evanildo Bechara estes tipos de substantivos (sentimentos) estão relacionados às emoções cuja existência depende da pessoa ou coisa que o apresenta. A maioria dos dicionários define tais termos como: “1. Qualidade de quem é sensual”, “2. Propensão para os prazeres materiais” e “3. Lascívia, lubricidade, luxúria” (KURY, 2001, p. 722). Também o vocábulo sedução é definido como: “1. Ato ou efeito de seduzir ou de ser seduzido”; “2. Qualidade de quem é sedutor” e “3. Encanto, atração” (KURY, 2001, p. 717).

Baseados nestes princípios, entendemos que tais sentimentos em Machado de Assis, considerando os contos em estudo, se dão por meio de uma conjectura subjetiva. A apreciação de sua concretização e entendimento depende do olhar e concepção das personagens

envolvidas. Além do mais, requer a co-participação do leitor para inferi-la numa provável compreensão da significação implicada. Então, subjetivamente, apreendemos que são instintos em luta que protagonizam a cômica dissimulação das relações amorosas, seja no século XIX, seja em qualquer época. Além do mais, os impulsos instintivos são elementos que abarcam o sentido complexo da temática sentimental humana envolta na contradança dos desejos. Este enfoque, analisado numa perspectiva machadiana, surge aparentemente tímido e à medida que vai sendo desvendado cresce numa agilidade extremamente maliciosa. E, sucessivamente, desmascara o prazer incauto que marca as personagens pelos volteios ambíguos. Estes se associam à altivez literária efetivada por Machado de Assis em cada frase.

Logo, “Uns Braços<sup>2</sup>” e “Missa do Galo<sup>3</sup>” apresentam elementos temáticos que flagram o jogo da sensualidade aliada à sedução no qual, sedutores e seduzidos surgem pela ótica de diversos narradores. No primeiro conto “Uns Braços”, a atração de Inácio pelos braços de Severina e a admiração luxuriosa de D. Severina pela jovialidade do menino, são contadas com as vozes narrativas memorialistas que conduzem a história preenchida de devaneios de Inácio, jovem de 15 anos, o seduzido, e divagações de D. Severina, a sedutora, mulher de 27 anos que vivia maritalmente com o solicitador Borges. Ambos os personagens se percebem atormentados por uma possível paixão, pois, recordar é viver novamente..

No segundo conto, “Missa do Galo”, Nogueira, rapaz de 17 anos, é o personagem que pretensamente se intitula o seduzido. As vozes que narram esta história se dividem entre o adulto que conta e avalia o que se deu no passado e o jovem que viveu a cena. A duplicidade dos narradores justifica-se pelo contexto de temporalidade conferida pela memória. Portanto, noutras palavras, são narradores caracterizados pelas circunstâncias da passagem temporal. Tanto o Nogueira jovem quanto o Nogueira adulto, independente da distância temporal, supõem terem sido seduzidos por D. Conceição; mulher de 30 anos que vivia maritalmente ou casada com o escrivão Meneses. Totalmente envolvidos na trama, o ser múltiplo que expõe o ocorrido, se apresenta confuso no início da narrativa e se expõe como participante atuante da ação que irá narrar. O elemento principal desse conto é o fato narrado que sequer foi entendido pelos próprios narradores.

---

<sup>2</sup> O conto “Uns Braços” foi publicado na coletânea de **Várias histórias** no ano de 1896. Porém, todas as citações, para este ensaio, serão feitas dessa coletânea, ASSIS, Machado de. **Contos de Machado de Assis, v. 2: adultério e ciúme**; João Cezar de Castro Rocha (org.) – Rio de Janeiro: Record, 2008. Acrescidas apenas do ano e página.

<sup>3</sup> O conto “Missa do Galo” foi publicado na coletânea **Páginas recolhidas** no ano de 1899. Idem nota anterior.

É presumível que numa leitura menos minuciosa, a distinção dos narradores assumisse perspectivas tradicionalistas, referentes aos narradores de primeira e terceira pessoa. Pois, quando definimos os narradores em terceira pessoa de “Uns Braços” e primeira pessoa no caso de “Missa do Galo”, observamos que esses narradores focalizam-se nessa perspectiva estrutural. Porém, em se tratando de um narrador machadiano essas definições não correspondem totalmente, considerando que as vozes narrativas são múltiplas e transitam entre narradores jovens que viveram e se envolveram e adultos que têm dúvidas sobre o que ocorreu e analisa diante de fatos inconclusos.

As narrativas implicam-se em tensões conflituosas nas quais as personagens, sedutoras, estão à beira do adultério. Nos contos em leitura, há uma presença constante de subsídios que deflagram nos envolvidos, desejos contraditoriamente marcados por encontros e desencontros. Os desejos são refutados pelo princípio da reversibilidade dos contrários, em que os contos revelam o contraditório comportamento humano; ou seja, há um princípio de junção do corpo e da alma que deixa prevalecer à revelia de ambos quando supõe o reverso dos opostos que se completam; e, ao mesmo tempo, se desfaz num dilema que insurge diante do julgamento moral de cada uma das personagens que experimentam o acicate do impulso erótico. Fator incitado pela jovialidade de dois moços, a confusa e oportuna beleza de duas mulheres mais velhas. Estas são descritas através do soslaio da sensível perpetuação inteligível de mulheres solitárias e relativamente experientes. Tal envolvimento é regido pelo dualismo do olhar de quem os revela psicofisicamente (o interno, a mente e o externo, o corpo). De acordo com a harmonia narrativa, os contos encenam o conflito sentimental, lascivo entre personagens que protagonizam cenas de sensualidade arrogadas às (mulheres: Severina e Conceição) que antagonizam o confronto entre o permitido e o não permitido na intimidade de um espaço fechado (a casa).

Os casos narrados implicam-se dubiamente pelas vozes múltiplas de quem conta; a disparidade do tempo (do acontecido e do narrado) e, conseqüentemente, pelas diferentes fases (juventude e idade adulta) de Inácio e Nogueira. As narrativas prenunciam possíveis envoltimentos lascivos, ou seja, de atração física, que configurassem o adultério entre dois jovens rapazes e duas senhoras casadas. É presumível ao leitor um desfecho que acentuasse a consumação dos sentimentos sensuais, (carnal) em casos de amor. Porém, no decorrer das narrativas as personagens femininas recuam. A hipótese, que ponderamos nesta pressuposta recusa, advém da consciência do proibido que, provavelmente, foi acionada pela concepção amedrontada e egoísta das personagens femininas. Estas, intimidadas pela conturbada intempérie que sofreriam, caso assumissem tal postura diante da sociedade da época.

Presumimos então que tais fatores foram relevantes para que D. Severina e D. Conceição não aludissem ao despropósito de saírem da zona de conforto em que viviam e mantivessem seus matrimônios “perfeitos”, ou seja, idealizados pelo padrão social de seu tempo. No entanto, elas não esclarecem seus medos aos jovens seduzidos, simplesmente optam pela ação defensiva dissimulada. Vale salientar, que estas aferições são evidenciadas pelas atitudes das personagens que denotam os ambíguos comportamentos.

As personagens sedutoras dos contos em leitura são resultantes do olhar dedutivo e seduzido de quem narra. Os narradores conseguem caracterizá-las atribuindo-lhes categoricamente uma natureza ambígua e reticente, própria da condição humana. A frustração desses desejos, coligada a algum fato implícito emoldura os contos numa trama que ao mesmo tempo em que há uma presença do objeto de conquista, há uma falta; se indica possibilidades de envolvimento amoroso por um lado, recua no viés da impossibilidade.

A força motriz dos episódios narrados, a tensão e o impulso incessante moveram as personagens envolvidas por fortuitos caminhos da sedução no anseio de suas realizações. Desta forma, as narrativas prenunciam flagrantes líricos de entrega e logo se esvaziam dando vazão ao medo. Como sublinha Octávio Paz no livro **A dupla chama** (1984) ao tratar do envolvimento erótico amoroso: “O obstáculo e a transgressão estão intimamente associados a outro elemento também duplo: o domínio e a submissão” (PAZ, 1984, p. 112). Nesse contexto, as diferenças entre os seduzidos e sedutores são obstáculos legítimos que juntamente com a transgressão impulsionam ao desejo de violar os paradigmas sociais.

As personagens estão sob presas aos conceitos preestabelecidos que regem as condutas sociais, absolutamente normais para o cotidiano da maioria dos seres. Essa sujeição não é necessariamente algo imposto por outrem, as pessoas de modo geral, dentro de uma condição socialmente já estabelecida, se deixam reger por essas leis, isto é, se dão ao direito de criar suas próprias prisões. Assim, através da concepção de quem narra, as verdades truncadas confundem e os falseamentos projetam-se na dissimulação ou na recusa dos confrontos regidos pela moral sexual e ideológica do seu tempo, os olhares que se encaram desviam-se. Octávio Paz ainda salienta: “O diálogo entre o obstáculo e o desejo se apresenta em todos os amores e assume sempre a forma de um combate” (PAZ, 1984, p. 109). As personagens envolvidas desafiam-se, mas não há um enfrentamento no sentido esperado. A censura e a transgressão ficam por conta dos narradores masculinos que revelam os pensamentos de ambas as personagens; transitam pelos julgamentos que ora acusam ora inocentam, no caso de “Uns Braços”. Por outro lado, ainda se insinuam e se deixam levar pelo oportuno, no caso de “Missa do Galo”.

Para entender como se apresenta esse clima de sensualidade e sedução nos contos em questão, consideraremos o enfoque na perspectiva do envolvimento que insurge da atração física. Evocamos a noção de que esse envolvimento provém de uma força elementar que existe em cada uma das personagens dos contos em estudo, o olhar desejoso de ser e realizar-se. Este olhar desejoso se transforma em algo incriminador pela presença de uma sensualidade oriunda da necessidade interior, “o desejo”, que mobiliza as aspirações das personagens e os eventuais caminhos da efetivação de suas potencialidades. Para isso, na busca de interpretação, postulamos a definição de Maria Rita Kehl em: “Masculino e feminino” no livro: **O olhar** (1988) no qual a autora reflete a sedução através do olhar. Para Kehl, quando se discute a valoração do olhar de sedução entre o masculino e o feminino, considera-se de improviso que a sedução é um jogo. Uma busca silenciosa entre dois olhares; ao somar apenas estes, fecha-se normalmente cada olhar em dois seres opostos; um será o sedutor e o outro o seduzido. A referida estudiosa considera que o jogo da sedução pelo olhar é arriscado e fascinante. É uma mistura de aflição e deleite. Nessa disputa, o vitorioso nunca sabe o que fazer com o seu troféu e conseqüentemente o perdedor só sabe que ficou desorientado. “um jogo, cuja única possibilidade de empate se chama amor” (KEHL, 1988, p. 411). Nesta assertiva, entendemos que nos contos interpretados, a única possibilidade de uma relação de igual para igual seria se tal envolvimento físico amadurecesse para o sentimento amoroso.

Por outro lado, Jean Baudrillard no livro: **Da sedução** (1992) assinala que a sedução ocorre em círculos “pode-se seduzir esta para seduzir a outra, mas também seduzir a outra para se comprazer” (p. 92). A relação de engano que leva de uma instância a outra é sutil. Os limites entre sedutor e seduzido se estreitam de tal forma que há uma junção dos pares. Ambos, ao mesmo tempo, são sedutores e seduzidos. Baudrillard afirma que

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

Neste caso, a sedução não obedece a nenhuma regra, pois só segue as regras do próprio jogo que, nos casos dos contos em apreço, entendemos que Inácio e Nogueira ao serem seduzidos, passam a seduzir as personagens Severina e Conceição. Elas, por analogia, cumprem a função de sedutoras e de seduzidas.

Aproveitamos em nossa interpretação o foco em que pontos reflexivos de interesse servem para compreensão e discussão do recorte temático de nossa pesquisa. Assim, fazemos uma ponderação com o que Kehl enfatiza em seu estudo, o ponto de vista do perdedor, o

seduzido. Nele a tensão é centrada junto aos relatos de envolvimento sensual registrados. É o seduzido que se expressa no momento de relatar o ocorrido. Em consonância ao que afirma Baudrillard, apreendemos nesta conjectura o ponto de vista do seduzido quando focalizado pelo narrador. Por outro lado, se os contos “Uns Braços” e “Missa do Galo” fossem contados pelas senhoras Severina e Conceição seria o ponto de vista do perdedor, que nesse caso seriam ambas. Concomitante, nesta mesma linha de pensamento temos a valoração do desejo discutido por Kehl em: “O desejo da realidade” no livro **O Desejo** (1990), “todo sujeito é sujeito de um desejo, ou seja, todo sujeito é sujeito porque é desejante” (1990, p. 368). Assim entendemos que ambos os personagens “sedutores e seduzidos” dos contos em leitura se tornam sujeitos de uma história pessoal na condição existencial de ser que respira e transpira e, num certo momento, no paraíso da inocência se descobrem e reconhecem o desejo. Nesse caso, desejo ligado aos instintos sexuais. Kehl descreve esse momento como: “signo de sua expulsão do paraíso, e condição de sua existência, já que não desejar o remeteria de volta à situação primitiva de não ser sujeito” (op. cit.). Em se tratando da verossimilhança na literatura, postulamos a realidade da sociedade do século XIX, no estatuto de confinar seus personagens ao desejo das insubordinações derivadas da pulsão sexual recalcada. O possível envolvimento amoroso provocaria as deformações da moral sexual do casamento, sustentada muitas vezes, pelas falsas aparências, pelo mascaramento da família dita “perfeita” sob a dominação do poder patriarcal oitocentista.

A prudência das mulheres avalia que a sociedade não perdoaria o despropósito das relações aferidas, caso viesse à tona a concretização efetiva dos desejos das personagens envolvidas, cujos limites impostos ficaram por conta das mulheres casadas. As transformações pelas quais as personagens dos contos passaram diante das insignes trocas de afetos entre Inácio e Severina e dos instantes sensuais protagonizados por Nogueira e Conceição, são significativas, se bem reputados no contexto da época. Uma realidade na qual o prazer de desejar foi possível independente do fracasso. Para além das frustrações das veleidades sentimentais que a realidade impõe, devemos admitir que tais comportamentos narrados não ultrapassavam as fronteiras em que já estavam acostumados, por trás da cortina de mascaramento coexistente no secreto mundo de dissimulações do ser humano no final do século XIX.

A sensualidade e sedução em “Uns Braços” e “Missa do Galo” são princípios resultantes dos desejos que se deixam levar pelas ações impulsivas que regem o prazer malogrado ao fracasso. As tentativas da consumação dos desejos imediatos se manifestam na dissimulação das personagens visto a impossibilidade de dar vazão a estes desejos em

completude. A pulsão dos desejos é muda, mas é a mola mestra na construção do jogo de sedução narrado nos contos em discussão. Os diálogos se dão em vários momentos através do olhar desejoso que pressupõem um tipo de linguagem. É nessa hipótese que fazemos um percurso interpretativo através destas narrativas descritas por narradores artificiosos que consistem pretensamente em delimitar quem é o sedutor e quem é o seduzido.

Outrossim, em sentido figurado, retomamos a ideia do espaço romantizado vivido pelas personagens como um paraíso, este apresenta suas limitações, provavelmente pela decadência do período romântico sobreposto no espaço realista, mesmo quando o leitor reconhece o retorno a uma pseudoestabilidade emocional e social dos envolvidos. O regresso ao momento primitivo das personagens é quase impossível, pois os jovens rapazes seduzidos estão na fase de transição da adolescência ao universo adulto com o afloramento afeiçoado e promovido pela descoberta da sexualidade. Às senhoras casadas predomina a noção de sujeito que causa desejo e podem também desejar.

Os narradores de ambas as narrativas podem ter, mesmo que disfarcem, plena consciência, memória, atenção e discernimento diante das ações oriundas dos atos impulsionados, fantasia do desejo, do olhar sedutor. Tais elementos consistem em impedir as personagens de alcançarem a plenitude dos desejos. Então, permanecem no vazio, compondo as tensões entre prazer e desprazer impedindo que o campo do desejo proibido seja inundado pelo sentimento vigente, a paixão. Para isso, apropria-se da recusa em conformidade com a realidade que não permite tais atos afirmando a plena vitória da razão contrapondo o irracional. As implicações dos momentos sensuais ocorridos nos contos em estudo perduram como lembranças memoráveis e incitam, tanto Inácio de “Uns Braços”, quanto Nogueira de “Missa do Galo”, a levarem, pelos anos, momentos únicos. Para Inácio, o beijo, numa tarde de domingo, no momento em que cochilava. E, para Nogueira, a conversação com misto de insinuação por parte de Conceição. Ambas as narrativas refletem imagens registradas nas recordações do Nogueira adulto que conta a história e do Nogueira jovem que viveu os instantes de atração sensual.

Os múltiplos narradores contam no presente nada mais que episódios do passado, nos quais, confundem-se a sonhos e às memórias truncadas. As experiências sensuais pelas quais passaram, por vezes dúbias, cuja autenticidade subscrita está submetida à subjetividade dos narradores que apresentam suas personagens (seduzidas) já eleitas como vítimas, e as personagens (sedutoras) previamente incriminadas. Considerando a presumida habilidade feminina de dissimulação. Além disso, o que é narrado está envolto em sonhos, devaneios e desejos aparentemente passionais reativados na memória. Os sonhos neste caso são

desmistificados em prenúncios de possíveis verdades, num processo de divisão temporal entre pretérito e presente. As narrativas se constroem envoltas de acontecimentos do passado. Assim, persiste nos narradores adultos a necessidade de, minuciosamente, apresentar os sentidos refeitos pela memória para entenderem a curta trajetória dos fatos em que foram reféns dos intrigantes desenlaces.

### 2.3 – Os narradores duplos: as múltiplas facetas e vozes narrativas

Os contos “Uns Braços” e “Missa do Galo” detêm o enfoque sensual e sedutor que são constituídos teoricamente através da própria narrativa em que os narradores jogam com as palavras. O narrador do primeiro conto não fala de si mesmo, fala diretamente dos outros; apresenta as personagens e busca empolgar e explicar ao leitor possíveis fatos relevantes aos acontecimentos; tal narrador mostra sua onisciência através do *eu* que se esconde. No segundo, o narrador fala de si, fala indiretamente dos outros; analisa as personagens e busca persuadir analiticamente o leitor; o narrador surge através de um *eu* que se mostra observador hábil em descrever os fatos impregnados de muita subjetividade.

Na observação de ambos os contos em estudo, podemos apreender que para o autor, delimitar os narradores não basta. Deve haver também a versão, a interpretação da narrativa feita pelo próprio narrador que ironicamente liga-se ao indício de prepotência e autoritarismo. De acordo com Ronald de Melo e Souza, o narrador machadiano apresenta-se em suas narrativas assumindo múltiplas perspectivas de se narrar e consegue evocar na sua totalidade, a capacidade de atuar em conformidade com a constitucional diversidade do homem e do mundo. O narrador canônico perde em evidência e o seu desaparecimento é inevitável em detrimento das múltiplas vozes que emergem desse intrigante modo de narrar:

O ponto de vista fixo do narrador tradicional desaparece do universo ficcional de Machado de Assis, a fim de neutralizar a clausura monádica do sujeito metafísico, que se farta de conhecer sempre a si mesmo, porque não consegue transcender o curto-circuito da personalidade objetivada no discurso ideológico de determinada formação discursiva, o narrador machadiano se reveste de várias máscaras narrativas, que se representam como ficcionalizações de narradores inumeráveis (o sentencioso, o irônico, o

tragicômico, o cínico, o cômico, o trágico, o grave, o leviano etc.) (SOUZA, 2006, p. 09).

O pesquisador acima enfatiza sobre o que mais chama a atenção na prosa machadiana, a sua profunda capacidade de ironizar uma situação em que o pensamento não se expõe diretamente através de parâmetros teorizáveis, pois as personagens se atrelam dramaticamente em ação atuando numa representação viva e concreta dos caracteres. O que Machado faz em suas narrativas não é apenas relatar um fato e sim com maestria ironizar e interpretar os acontecimentos. Assim, o narrador machadiano nunca resume seus textos numa unidade lógica, mas sempre atrelada a uma duplicidade dialética de sentidos “A dramatização da narrativa machadiana é tão intensa, que uma personagem se converte, pelo menos, em dois (...)” (SOUZA, 2006, p. 33). Nesta perspectiva, os contos ora recortados em nossa pesquisa estão inseridos naquela visão crítica que evidencia as múltiplas facetas dos narradores.

A supremacia da ironia machadiana emana do prestígio que o ser humano tem na sua duplicidade de origem. A desconstrução em que é submetida a narrativa advém desse narrador que alcança através da especulação ideológica e ao mesmo tempo cômica, em função do efeito parabático contínuo, em outros termos, a necessidade de satisfazer o leitor e levá-lo a fazer um julgamento premeditadamente elaborado pelo inferência do narrador. Este efeito inserido no contexto dramático da representação sistemática das personagens, possibilita a suspensão da progressão das ações, por vezes, interrompidas pela interveniência da imaginação crítica de quem conta. Podemos constatar então, que tal assertiva se faz presente num exemplo clássico do conto “Uns Braços” em que o narrador em duas palavras causa uma descontinuidade do texto ao dizer: (capciosa natureza!) (2008, p. 180), nesta pequena citação há uma suspensão do verdadeiro foco progressivo das ações para evidenciar um pensamento ideológico instituído pela proeminência da enunciação. Melo e Souza considera essa forma de ironia machadiana, uma representação do movimento parabático contínuo. Este torna o texto literário superior, pois, impetra além dos acontecimentos reais, circunstâncias que podem ser formas excepcionais de conhecimento, que por sua vez, está subordinada ao processo crítico da reflexão.

A concepção da ironia como parábase permanente se fundamenta, não só na estrutura da antiga e nova comédia, mas também numa determinada forma de ficção narrativa, que é a narração regida pelo princípio irônico da composição. Nas narrativas irônicas, a função crítica da parábase é assumida pelo narrador autoconsciente, que não se limita a narrar eventos, mas se compraz em sustar o enunciado propriamente narrativo com o deliberado propósito de assinalar criticamente que o narrado não é dado na realidade, mas construído pela instância da enunciação. A intrusão do narrador cumpre

desempenho bem definido ao sustar a ilusão ficcional e advertir o leitor que não se deve confundir fato com ficção (SOUZA, 2006, p. 39).

Conforme o texto citado, Machado de Assis concebe a autêntica capacidade de ironizar e não se limita em conceber a tessitura das ações resumidas na lógica dos acontecimentos. O autor Machado de Assis se vale da multiplicidade de seus narradores para montar o drama dos fatos internos, excepcionalmente, as reações passionais e os conflitos emocionais dos personagens nas diversas situações dramáticas. Assim, o narrador machadiano concebe à ficção narrativa a encenação do drama intrínseco que move a índole contraditória do ser humano. Pois, este é detentor dos conflitos múltiplos que estão arraigados no horizonte ficcional como um registro da condição humana e social do homem no final do século XIX e início do século XX.

É fato que os contos “Uns Braços” e “Missa do Galo” têm os focos temáticos centrados em narradores desdobrados em várias personagens que, se dialetizam em vozes duplicadas pela imaginação de quem, movido pelo pretérito, consegue presentificar o passado dos eventos. A multiplicidade narrativa corrobora na elaboração da linguagem em que o tempo pretérito e o presente se fundem: os narradores contam os fatos passados de forma tão intensa que o leitor apreende o momento em que acontece. No conto “Uns Braços”, logo no início, temos esse precedente através dos narradores que narram no presente os fatos encadeados simultaneamente.

Inácio estremeceu, ouvindo os gritos do solicitador, recebeu o prato que este lhe apresentava e tratou de comer, debaixo de uma trovoada de nomes, malandro, cabeça de vento, estúpido, maluco (2008, p. 175)

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

Nestes parágrafos, temos na narração até então, a noção de tempo no presente, daí, um pouco confusa a apreensão do leitor crítico no sentido de qualificar o narrador, considerando que temos a noção de um narrador em primeira pessoa, porém este conta o que aconteceu no passado dando a impressão de que fala no momento em que acontece. Somente no final do sétimo parágrafo é que o leitor tem a noção de tempo e o tipo de narrador. “Nunca ele pôs os olhos nos braços de D. Severina que se não esquecesse de si e de tudo” (op. cit.). Os narradores compõem a perspectiva tradicional em relação à onisciência que domina o saber e os pensamentos das personagens. No conto especificado acima, o narrador dominava os pensamentos lascivos do Inácio adolescente e também do Inácio adulto. Por isso, há

inferências de falas diretas do personagem Inácio na fase da adolescência, período que compreende uma obsessão sentimental, ou seja, a imaginação atrativa sensual pelos braços de uma senhora.

É evidente que a imaginação sensual ocupa um significativo espaço na ficção de Machado. Atento a esse enfoque, Augusto Meyer em **Machado de Assis (1935-1958)** (2008), revela que “a sensualidade machadiana, aparentemente tão discreta, começa na penumbra dos seus segundos planos e vai dar numa sombra insondável. Recalcada e por isso mesmo profunda, às vezes atinge os limites da morbidez” (2008, p. 107). Entendemos então que nas narrativas em apreciação, os mínimos detalhes podem ser considerados elementos simples de uma imaginação policiada, às vezes, construída sob palavras que sugerem e não declaram. Se nada de anormal acontece aparentemente é sinal de que tudo pode estar acontecendo subjetivamente. Além do mais, surgem na narrativa eufemismos propositais que interpretados à luz do envolvimento amoroso renunciado, podem ser hiperbólicos e representativos, isto é, apresentar muito mais do que parecem ser. Assim, a densidade psicológica capaz de criar uma atmosfera voltada para o inusitado, deve ser interpretada como supremo ato de criação machadiana que, aliada à elasticidade temporal constitui-se num cenário arbitrário e ambíguo na ficção, afirmada claramente no texto ficcional, como uma das marcas do escritor.

Nesse processo de interpretação, devemos considerar o tempo cronológico ou tempo da história que é determinado pela sucessão bem delimitada dos acontecimentos narrados. No entanto, o tempo psicológico não obedece à cronologia e nenhuma relação é sustentada pelo tempo real. A passagem do tempo psicológico é alheia à vontade do leitor ou das personagens. Este tempo, no caso de “Uns Braços” e “Missa do Galo” perpassa no interior de cada personagem numa perspectiva motivada pelo desejo e imaginação dos narradores e personagens. Desse modo, os seres que narram apresentam suas subjetivas experiências vividas e experimentadas, suas angústias e ansiedades. Tal tempo vivido sob a conduta interior de cada personagem se abrevia e se prolonga segundo as circunstâncias psicológicas em que se encontram as personagens envolvidas na trama. Então, os atuantes e a temporalidade perfazem, conforme agenciamento do narrador, o encadeamento cronológico, muitas vezes construído, no caso de Machado, casualmente. Porém, em se tratando deste autor, o casual pode ser um elemento proposital. Portanto, as narrativas formam-se em unidades descontínuas. Na verdade o autor mostra a bel-prazer que não estabelece nenhum modelo aos eventos narrados, que necessita ser premeditadamente organizado.

O narrador machadiano apresenta variadas formas de persuadir o leitor de uma verdade que necessariamente não declara de forma explícita. Ficam evidentes as táticas de Machado

de Assis em manipular a narrativa com a intenção satírica de contrastar o que parece irrelevante com questões ideologicamente profundas. Ainda em “Uns Braços” temos o momento em que o narrador antecipa o final do texto e mesmo assim prende o leitor para a curiosidade de entender como se deu esse desfecho. No final do parágrafo 24 do conto em explanação, o narrador antecipa o desfecho da história dizendo: “Afinal, porém, teve de sair, e para nunca mais; eis aqui como e por quê” (2008, p. 181).

A sensualidade e a sedução interpretada na obra de Machado de Assis por Meyer “é como um rio profundo que parece muito manso, a um golpe de vista panorâmico, e não obstante, possui os seus segredos de correnteza, os seus caprichos de redemoinhos, toda uma aciditação de curso longo” (2008, p. 109). Entendemos então que são reveladas através das ideias em um olhar subjetivo do narrador resgatado nas recordações, memórias de momentos específicos. Sob esse ponto de vista, o narrador versa sobre acontecimentos que sugerem o fetichismo visual, tátil e memorável provindo dos pensamentos das personagens.

### 3 – CAPÍTULO II

#### O UNIVERSO SENSUAL E SEDUTOR EM MACHADO DE ASSIS: OS CASOS DE “UNS BRAÇOS” E “MISSA DO GALO”

*Nenhuma repressão sexual seria durável se não fosse simultaneamente erotização ou sexuação diferenciada do corpo. Pois o corpo não renuncia ao prazer sem colher certos benefícios paralelos que justifiquem essa renúncia. As razões em nome das quais nos deixamos despojar são razões do gozo.*

Pascal Bruckner e Alain Finkielkraut

##### 3.1 – Uns Braços: confronto entre paixões ocultas e desejos recíprocos

A eclosão do desejo sexual, ou da atração física de um adolescente e uma mulher casada, este é o caso do conto “Uns Braços. Esta narrativa conta a história do menino Inácio na fase da puberdade. Sem posses, é encaminhado pelo pai, um barbeiro da cidade nova, à casa do solicitador Borges, para com ele trabalhar e poder melhorar de vida, porque lhe parecia que os procuradores de causas ganhavam muito. A convivência com o casal em poucas semanas leva Inácio a se apaixonar por D. Severina, esposa de seu “protetor”, ou melhor, pelos braços dela. Ela também se sente aliciada pela puerícia do rapaz. Um fugaz arroubamento, fascínio e encantamento que culminam em um beijo, dado por D. Severina no garoto quando este dormia. Mas, bruscamente o jovem é despedido, provavelmente, pelo marido a pedido de D. Severina.

A narrativa de “Uns Braços” é composta por estágios que vão se aglomerando e dando ênfase ao clima de desejos. Inicialmente surge a paixão de Inácio pelos braços de D. Severina. Logo, a revelação. O rapaz que olhava fixamente para os braços da senhora Borges é descoberto por ela. A suspeita de que era observada condiciona uma confusão de sentimentos

àquela senhora. Logo D. Severina confirma suas dúvidas, era realmente amada pelo moço. O clima de desejos começa a ser recíproco, de tal forma, que ocorre o beijo prenunciador de um desfecho que não ocorre.

Sobre “Uns Braços”, Alfredo Bosi assinala que “Embora o enredo encadeie paixões, o tema do conto não é a paixão, mas o seu necessário ocultamento” (2000, p. 116). O conto realmente chama a atenção pela não revelação dos sentimentos pelas personagens, num possível diálogo entre os dois. Bosi ainda acrescenta que:

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

Os conflitos pessoais das duas personagens envolvidas contribuem para a crescente tensão constituída na trama. O olhar revela muito, mas mantém os sentimentos de paixão no interno de cada um, numa oposição entre certezas e incertezas. Mesmo quando ocorre o beijo, o autor do conto insere um estado de sonolência em Inácio, fator que desautoriza a ação fidedigna de D. Severina. Daí a dificuldade do moço em confirmar a autenticidade do beijo. A nulidade de um diálogo formal confere a Machado o uso do “despistamento”:

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

A narrativa machadiana provoca o leitor de modo a fazê-lo presa fácil, envolvendo-o no texto como se tivesse participado dos acontecimentos. Assim, instaura um processo comunicativo que permite o envolvimento e a ativa coparticipação do leitor com o texto. Wolfgang Iser em “A interação do texto com o leitor” observa: “Como atividade comandada pelo texto, a leitura une o processamento do texto ao efeito sobre o leitor. Essa influência recíproca é descrita como a interação” (1979, p. 83). Essa ressalva deve levar em conta as condições que geram diálogo entre texto e leitor. “Esta necessidade de interpretação deriva da estrutura da experiência interpessoal. Temos experiência do outro à medida que conhecemos a conduta do outro” (1979, p. 86). O fato é que o leitor, ao deparar com o que é narrado, forma

a ideia de representação de suas próprias experiências. E assim, com sua leitura promove o preenchimento dessa lacuna por uma possível verdade atribuída. Esta passa a ser julgada por apresentar uma visão que alicerça o universo de perspectivas interpretativas de cada leitor. Vejamos o que assinala Iser: “O leitor, contudo nunca retirará do texto a certeza explícita de que a sua compreensão é a justa” (1979, p. 87). Para que esse diálogo entre texto e leitor flua deve-se levar em conta a relevância estética do texto, e nesse caso, especialmente, o texto de Machado provoca uma multiplicidade de representações para o seu narratário.

No conto “Uns Braços”, quem conduz o enredo é o narrador com várias facetas, às vezes onisciente, intruso, onipresente e, às vezes, concentrado em um discurso direto. Estas características do narrador, no conto em discussão, ficam evidentes nos trechos que dominam os pensamentos de Inácio e D. Severina:

E mirou-o lentamente, fartou-se de vê-lo, com a cabeça inclinada, o braço caído; mas, ao mesmo tempo que o achava criança, achava-a bonito, muito mais bonito que acordado, e uma dessas ideias corrigia ou corrompia a outra. De repente estremeceu e recusou assustada: ouvira um ruído ao pé, na saleta do engomado; foi ver, era um gato que deitara uma tigela ao chão (2008, p. 183).

Esses tipos de narradores se fazem recorrentes na ficção machadiana. O intruso gosta de interromper a narrativa para dialogar com o leitor a própria escritura do texto, fazendo-o participar de sua construção. Nesse diálogo entre leitor e texto situa-se primeiramente as condições precedentes do texto, a obra em si, que provavelmente, de alguma forma são imutáveis. Porque o texto diacronicamente mantém-se o mesmo, apenas interage condicionado pelo leitor que faz o paralelo entre ambos através de suas experiências pessoais e indicadores universais para dar significação à obra.

Conforme Regina Zilberman em **Estética da recepção e história da literatura** (2009) há uma classificação que compõe dois tipos de diferenciação entre leitor e texto:

(...) a do horizonte implícito de expectativas, proposto pela obra, portanto de cunho intraliterário; e a análise de expectativas, normas e papéis extraliterários, originários da experiência existencial e que pré-orientam o interesse estético das distintas camadas de leitores (2009, p. 65).

Neste processo de reflexão, que abrange a participação do leitor, temos no quinto parágrafo do conto, a intervenção do narrador, assim entendemos que Machado de Assis, nesse tipo de intromissão, persuade e compromete o leitor. As interpolações de episódios, recordações ou reflexões fazem com que o narrador desvie por momentos da linha central da história e dê

palpites à parte. As introduções desses elementos, que aparentemente promovem uma pausa na narrativa, isto é, do conflito que constitui o núcleo primário do texto, correspondem a procedimentos chamados digressões. Tais procedimentos são comuns em Machado, porém, com maior intensidade nos seus romances. Entretanto, nos contos analisados há a inserção destas digressões, porém, em escala menor, pois, a brevidade do texto não permite os constantes retardamentos da narrativa. Machado, por meio das digressões, possibilita ao narrador-construtor da história, refletir com o leitor sobre a obra que está escrevendo.

Ainda, no quinto parágrafo do conto “Uns Braços”, temos a primeira interpolação do narrador ao dizer que o senhor Borges ficou em “paz com Deus e com os homens” (op. cit.). E acrescenta: “Não digo que ficou em paz com os meninos, porque o nosso Inácio já não era propriamente um menino” (op. cit.). Notamos que o narrador mostra-se atuante, na medida em que fala com autonomia, provando que registrou tudo e ainda opina diante dos fatos narrados. O narrador se autodetermina influente e assim promove no leitor a intimidade com o que é narrado. Não há como não deixar de reintroduzir nesse jogo a perspectiva deste elemento: o leitor que diante dos eventos narrados precisa repensar os relatos para entender os destinos das personagens. Além do que, o conto ganha em dinamicidade sem que sua originalidade seja afetada. Então, conta o que ocorreu com Inácio de uma que o deixa implicado. Pois quem narra denuncia-se mostrando o quanto trata o garoto com privilégios em detrimento das outras personagens. O discurso evidentemente privilegia de forma imponente o personagem masculino, no caso do menino Inácio. No entanto, o apreço, no sentido comportamental, às vezes, de forma irônica e depreciativa se estende à figura da mulher, representada por D. Severina. Neste conto, as ressalvas que o narrador lança, ou sobre a condição íntima de cada personagem, ou sobre um atributo referente à atuação delas na implicação sensual asseveram, ainda mais, circunstâncias ambíguas. Fica evidente, a ação tendenciosa de quem conta entre uma expressão em que o narrador promove a admiração pelo seduzido e uma expressão irônica em que a elevação perpassa o delicado limite acusatório para a sedutora.

Pensando nessa assertiva que toda narrativa é subjetiva e ideológica, há sempre algo a ser discutido e ponderado. O leitor atento conseguirá discriminar eventualmente essas constantes. Nesse ponto de vista, fica evidente a cumplicidade que o narrador tenta sustentar com o leitor como se houvesse, na trama, dois indivíduos que concordam com a mesma ideia e se colocam diante dos fatos em pé de igualdade; mesmo sabendo que o leitor é real e que as personagens estão no âmbito ficcional.

Podemos verificar que ao refletirmos pelo contexto conceitual, lemos um Machado que sabe aguçar a atenção do leitor, o qual, segundo John Gledson em **Machado de Assis:**

**Impostura e realismo** (1991, p. 19), através do texto e das personagens é que Machado realiza suas aspirações: “pretende pôr o leitor de sobreaviso para alguns perigos que o esperam na leitura e releitura de *seus textos*” (grifos nosso). Então, o leitor está no iminente perigo de cometer falhas diante das possíveis verdades impostas pelos narradores e, ao julgar qualquer situação deve estar consciente do quanto é perigosa essa influência mútua que pode levar às leituras diversas e inusitadas. O narrador machadiano não só enlaça o leitor, mas, também confere a este o caráter paradoxal da narrativa “O leitor das minhas entranhas cometeria erros. Claro que se trata de um perigo relativo – *existe* uma verdade a ser adivinhada pelo leitor cuidadoso e perspicaz” (GLEDSON, 1991, p. 19, grifos do autor).

Quanto a esse comprometimento, é curioso observar que no conto o foco temático que abarca a sensualidade, conseqüentemente, motiva as vicissitudes da sedução. Isto posto numa perspectiva das ideias e do olhar. A trama empreendida surge através das palavras e das imagens visualizadas pelo narrador. No entanto, à medida que o leitor se envolve com a narrativa, se vê indiretamente testemunha dos fatos sem ter certeza de quase nada. Para esse leitor, o terreno em que pisa é movediço, pois tem diante de si uma narrativa que afirma e depois nega, oscila entre a dúvida e a verdade, entre o real e o imaginário.

Segundo Bosi:

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

Observamos em “Uns Braços” que narrador e leitor visualizam o grau de implicação dos sentidos da paixão, ou seja, da atração física, tanto pelo comportamento de Inácio como o de D. Severina. Pequenos gestos, olhares cruzados, meias palavras fazem parte do universo sedutor. Através da fala do narrador percebemos que Inácio, em sentido figurado, sentia-se hipnotizado pelos braços de D. Severina.

Um fragmento do pensamento de Marilena Chaui em “Janela da alma, espelho do mundo” no livro **O olhar** nos faz entender o que ocorria com Inácio:

Se o olhar usurpa os demais sentidos fazendo-se cânone de todas as percepções é porque dizia Merleau-Ponty, ver é ter à distância. O olhar apalpa as coisas, repousa sobre elas, viaja no meio delas, mas delas não se apropria (1988, p. 40).

Para ela, essa imaterialidade do olhar transfere a condição de espírito do usurpado ao intelecto. Isso explica porque Inácio estava totalmente desordenado em suas tarefas do dia a dia. Chauí também pensa o desejo em: “Laços do desejo” no livro: **O Desejo** (1990). Para ela “O desejo é pecado original e origem do pecado” (p. 37). Logo, o desejo que é inerente e inseparável ao ser humano, de modo geral, passa por transformação quando se alarga da força cósmica e teológica para as potências da alma, em outras palavras, expande do conceito metafísico e abrange o mundo psicológico.

O desejo tem como função primordial captar o sentimento de desencantamento que é necessariamente pressuposto de algo e fundi-lo ao encantamento. No conto “Uns Braços”, podemos inferir com esta passagem figurativa em que o pensamento metonímico demonstra que a parte sobrepõe o todo: “sentiu-se agarrado e acorrentado pelos braços de D. Severina. Nunca vira outros tão bonitos e tão frescos” (2008, p. 178). O sentimento de paixão, com vínculo sexual ou não entre os seres humanos, é o mote decisivo para a alteração inconsciente no comportamento e na alma sensível. Talvez por ser tão natural, gera inúmeras implicações fisiológicas e psicológicas que em virtude disto vira objeto de uma ciência particular tanto na psicologia como na psicanálise. O desejo de envolver-se física e amorosamente a alguém nada mais é que a vontade consciente surgida de um princípio de ausência. O enlevado sentimento de paixão cria uma lacuna que precisa ser preenchida.

O desejo permanece no universo das relações implicadas pela subjetividade, por isso, a relação tempo e memória no conto em leitura, se constitui pela mediação de uma narrativa composta de subjetividade. A indefinida certeza promove no evidente sentimento de atração entre Inácio e D. Severina uma relação, por vezes, confusa. O que é relatado é submerso num sistema de signos que formam uma história com indefinida certeza de satisfação. O retorno aos acontecimentos mediado pelos narradores diversos, remete ao ausente, resultado da não satisfação e nos faz percorrer os espaços vagos que se compreenderá através do imaginário simbólico.

[...] o desejo é relação peculiar porque, afinal, não desejamos propriamente o outro, mas desejamos ser para ele objeto de desejo. Desejamos ser desejados, donde a célebre definição do desejo: o desejo é desejo do desejo do outro (CHAUI, 1990, p. 25).

Podemos entender dessa forma o sentimento que o moço nutria pelos braços de D. Severina, era inconscientemente um anseio dela que necessitava ser realmente desejada. “Percebeu que sim, que era amada e temida” (2008, p. 180):

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

Essa definição confirma o que discorremos no conto “Uns Braços”, pois presente, mesmo no início da narrativa quando D. Severina suspeita que era o objeto desejante de Inácio. Os braços, numa representação completa da mulher (a parte pelo todo) configura como objeto desejoso.

É possível que a suspeita seja a chave de abertura para reciprocidade dos sentimentos do garoto. Podemos empreender que à medida que a personagem feminina, casada, descobre que é objeto de desejo de um garoto, este passa a ser também um objeto desejante a ela. Desta forma, Severina pode ser comumente classificada pelo leitor em um julgamento mais aprofundado como, desejosa. Então, num movimento circular o amante altera-se em coisa amada. Há uma transformação em D. Severina que passa de sedutora à seduzida, de sujeito a objeto. Ambos os personagens surgem como potência desagregadora para desordenar a natureza prisional e solitária que os envolviam. Chauí acrescenta que:

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

Nesse clima de desejos, a narrativa fica marcada por mais uma interpolação do narrador que universaliza o comportamento feminino através do uso da expressão “capciosa natureza”. No **Dicionário Aurélio** a palavra capciosa relaciona-se à natureza ardilosa, manhosa que usa de ardis, maneira hábil de enganar (2001, p. 128). Assim, o narrador julga as mulheres por atribuir-lhes essa característica. Em vários de seus textos, Machado discute as singularidades

da figura feminina, tratando-a sob o prisma de um comportamento ambíguo e psicologicamente conturbado.

O narrador do conto “Uns Braços”, sequencialmente vai interagindo com o leitor dos fatos. Logo no final do sétimo parágrafo, revela-se ao leitor o motivo pelo qual Inácio andava alheio a tudo e suas falhas nas atividades que desenvolvia para o solicitador Borges. O narrador ao introduzir a fala do Senhor Borges, no primeiro parágrafo do conto, demonstra o poder deste sobre os demais personagens. No princípio do texto o ser que narra compromete D. Severina culpando-a pelos devaneios de Inácio. Essa habilidade em manipular os fatos com o intuito de culpar alguém se pluraliza nas páginas de **Dom Casmurro** [1899]. Durante toda a narrativa desse romance, a metalinguagem tem uma função essencial, muitas vezes com tom irônico e jocoso ou criando cumplicidade com o leitor, que ao invés de apenas ler passivamente, participa do próprio ato de narrar. O leitor indiretamente se torna conivente ao servir de confidente do narrador enganoso condutor da história filtrada por ele mesmo, transcendendo o texto.

Também em “Uns Braços”, assim que o leitor toma ciência da situação, o próprio narrador retrocede num jogo psicológico para justificar o comportamento de D. Severina. Ela não trazia os braços nus por ser faceira, mas porque havia gasto todos os vestidos de mangas. Basta lembrar que na época, século XIX, os braços eram uma das partes do corpo da mulher pouco mostrada em público, costume proveniente de uma visão patriarcal e machista procedente de uma adequação ao figurino social da época. Costumes europeus, sem levar em consideração as condições climáticas do Brasil colônia.

Nessa conjuntura o narrador apresenta, indiretamente, outro culpado pelo envolvimento de Inácio e D. Severina, o solicitador Borges que provavelmente andava sobrecarregado. Borges trabalhava muito, conseqüentemente não dava a atenção devida à esposa. A falta de cuidados do marido refletia até nas vestimentas de sua mulher. Cogitamos a falta de cuidados, por considerar que as condições financeiras do solicitador não eram das piores, senão não teria condições de contratar funcionários para ajudar em seu escritório.

Os fatos e as ações do conto em estudo obedecem a um ordenamento interior e são relatados à medida que afloram à memória do narrador. As personagens de “Uns Braços” dialogam com os acontecimentos e nos dão a noção de presente, embora os fatos tenham ocorrido no passado. No caso desse conto o narrador, quando em voz onisciente, fala com autoridade de alguém que conhece profundamente as ações, expõe, categoricamente, os sentimentos mais íntimos das personagens. Porém, permanece disfarçado como figura distanciada e invisível em relação às personagens. Enfatizamos que esta é uma dissimulação

já que evidenciamos que o narrador prioriza no conto certa afetuosidade por Inácio. Os narradores se multiplicam em: impessoal ao nos contar os fatos, no adulto refletindo sobre o que aconteceu e rememora o menino que sentiu na carne toda a emoção, tema do conto. E ainda descreve os fatos relacionados com eventos anteriores ao tempo da história narrada.

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

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

Como já constatamos, há momentos em que o narrador do conto em apreciação não participa da história, considerando a condição de personagem. Isto se confirma quando fala indiretamente pelas personagens. Todavia, em outras circunstâncias está presente para contar-nos com vozes diversas, incluindo fala diretas tanto de Inácio como de D. Severina. Assim relata tudo: o que viu, ouviu e captou em algum lugar. A onisciência desse narrador encontra-se na amplitude do que é narrado. Como testemunha, focaliza as personagens e com uma postura crítica promove a descontinuidade do tempo cronológico com as suas intervenções reflexivas. A pausa faz com que o cenário da trama pareça estático. Por momentos podemos comparar essa condição de ideologias e opiniões a uma tela contemplada.

A exemplificar, não com a mesma elasticidade que há nos romances, temos em “Uns Braços” essas divagações que apontam ao narrador o tom irônico que solicita do leitor, a aproximação e o atrai a julgar e entender os fatos narrados sob o seu ponto de vista. Vejamos: “Tinha quinze anos feitos e bem feitos” (2008, p.176), “ainda que mal vestido” (op. cit.) e “Mas há ideias que são da família das moscas teimosas: por mais que a gente as sacuda, elas tornam e pousam” (2008, p. 178). Essas intromissões com certo sarcasmo, por parte do narrador, estruturam-se como um desafio ideológico ao posicionamento crítico do leitor, que por sua vez, desatento aos matizes linguísticos, centra-se no modo como os episódios são

referidos e no sujeito que os articula, muitas vezes, sem apreender a óbvia ironia. Essa relação entre leitor, narrador e texto harmoniza-se também com a violação sistemática das normas estruturais das narrativas.

Em consonância ao projeto do narrador em promover a ruptura na sequência da narrativa, o autor Machado de Assis, promove a multiplicidade de princípios ideológicos. Estes, conseqüentemente atribuem ao texto a repetição de ideias e circunstâncias, que por vezes, validada pelas malhas da linguagem machadiana, fazem com que o pensamento não dissocie da linguagem ficcional. Até porque o narrador lança-se no texto com suas inferências para aliciar o narratário diante do que narra. A intervenção se institui e se desenvolve no texto através da transgressão das formas estruturais e assim, permite o desequilíbrio das partes real e imaginário e amplia a poeticidade da história; o envolvimento de paixão entre um jovem rapaz e uma senhora casada. O caráter metaficcional surge em virtude do reconhecimento das circunstâncias pessoais de quem narra e interpreta a vida através da ficção e assim não fica em dívida com o texto. Vejamos no conto quando o narrador se refere ao menino Inácio que tinha: “Cabeça inculta, mas bela, olhos de rapaz que sonha, que adivinha, que indaga, quer saber e não acaba de saber nada” (2008, p. 176).

Tais posicionamentos intrusos do narrador revelam as artimanhas machadianas que buscam alcançar seu interlocutor ao jogar com os recursos técnicos impetrados por certos objetivos. A estes há um forjamento dos conceitos ideológicos que, necessariamente, atento à expectativa do leitor urdido pelas reavaliações de quem conta, não sabe como ajuizar diante do texto narrado e, por conseguinte, preenche de algum modo, as lacunas do texto. Desta forma, elucida-se a integração almejada entre leitor, narrador e o discurso filosófico ante valores impregnados nas mentes humanas: “Vá que disfarçasse com S. João, cuja cabeça moça alegra as imaginações católicas; mas como o austero S. Pedro era demais” (2008, p. 177).

Portanto, as intromissões do narrador inibem a progressão horizontal da leitura integrando-se à ambigüidade do relato. Este estatuto do narrador é bem delineado por Juracy Assmann Saraiva em **O Circuito das memórias em Machado de Assis** (1993), especificamente quando:

A análise da função estrutural do narrador, quando aplicada aos relatos memorialísticos de Machado de Assis, impõe-se como uma das principais condições para a elucidação do projeto estético do escritor. Por sua vez a problemática do narrador encaminha-se paralelamente às discussões teóricas que definem a especificidade da narrativa enquanto fenômeno estético, determinando o instrumental próprio a sua análise crítica (1993, p. 25).

Então, como enfatiza Saraiva, o conto “Uns Braços”, de fato, não exclui a existência do enunciador em decorrência da impressão confiada à objetividade do narrador canônico em terceira pessoa, porquanto se trata de um narrador onisciente e onipresente que manipula a forma como os fatos realmente teriam de ser transmitidos.

Concomitante, no conto em destaque, a voz tradicional narrativa detentora do conhecimento, dissimula nas vozes múltiplas das personagens, com ênfase maior nos protagonistas (Inácio e Severina). O *eu* que narra, soma o espaço do seu olhar aos olhares de outrem; tanto quanto a emissão de juízos. Esse artifício de quem narra induz o leitor a migrar do domínio amplo, distanciado dos fatos, próprio da onisciência do narrador e aproximar-se da intimidade das personagens. Os efeitos que o narrador capta das sensações coexistentes nas personagens envolvidas no “jogo de sedução” deste conto, são oriundos, por vezes, pelo olhar de quem narra incluso no olhar de quem vive o sentimento de paixão. Daí o paradoxo entre o eixo da objetividade da função testemunhal do narrador heterodiegético à subjetividade dos múltiplos narradores-personagens que, também falam objetivamente, salvaguardados pelas vozes dissimuladas e disfarçadas na pretensa postura neutra do *eu* que conta. Uma vez que é o narrador quem elege os acontecimentos relevantes e manifesta-os mediante a forma com que os narra.

### **3.2 – O limite entre a imaginação e sonho**

Os efeitos que se tem na ficção de cunho realista são alcançados em “Uns Braços” pela vinculação da condição enunciativa, mas não podem ser atribuídos unicamente ao privilégio que o narrador requer com a intervenção de vozes diretas na narrativa. O princípio de ordenação interna do texto é reforçado pelo uso alegórico do processo de composição do enunciado. Ao mesmo tempo em que o narrador atua no enunciado como sujeito que apreende todo o conhecimento dos fatos; constata-se a convergência desses efeitos mútuos que põe às avessas e por inteiro as personagens na transposição do discurso indireto livre ao discurso direto “Ele mesmo exclama às vezes, sem saber que se engana: – E foi um sonho! Um simples

sonho!” (2008, p. 175). Assim, as posições dos discursos diretos ajustam-se aos ângulos da percepção do leitor que se deixa conduzir diante da dupla possibilidade do foco narrativo, permitindo ao narrador não apenas narrar, mas também transpor as palavras dos sujeitos da trama, exibindo-as então diluídas, atuando de forma sutil a sua receptividade. “– Uma criança!” (2008, p. 183). A fusão do discurso ou diálogo direto e indireto livre ocorre quando o narrador utiliza os pensamentos de suas personagens e os reproduz na fala. Em outras palavras, o narrador que estruturalmente devia ser o portador das falas e dos pensamentos das personagens abre mão dessa tarefa, ou seja, do discurso indireto livre para motivar a especulação de suas próprias reflexões, fato que explica o gosto pela análise dos olhares, palavras e atitudes dos sujeitos da narração.

Além disso, no conto “Uns Braços” o narrador também enfatiza um elemento significativo para a trama. O olhar que protagoniza nas cenas e na análise em torno das personagens, um fenômeno curioso ao configurar os momentos mais líricos e poéticos no conto em estudo.

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

Quando salientamos a presença constante do olhar como elemento implicador dos sentimentos por parte do seduzido ou talvez do sedutor, consideramos o que Chaui descreve em seu artigo no livro **O olhar** (1988, p. 33), quando ressalta o poder e a capacidade que os olhos têm em “despir, devorar e matar”. E acrescenta que tanto no “Sedutor e seduzido, o olhar é arrastado pelo espelho, que o Padre Vieira chamou de “demônio mudo”. Mas também capaz de sinceridade quando, olhos nos olhos, cremos que o olhar expõe no e ao visível nosso íntimo e o de outrem”.

Dito isto, entendemos o que a citada filósofa destaca no fato de acreditarmos que a visão ocorre nos seres humanos externamente, fazendo um percurso da nossa interioridade para o exterior. A referência ao Padre Vieira se dá quando no “Sermão da sexagésima” no livro: **Sermões do Padre Vieira** (2010), este dá aos olhos grande ênfase ao discorrer sobre a representação dos olhos como espelho da alma. Para ele “o que entra pelos olhos necessita” (2010, p. 32). Nesse sentido o que os olhos de ambas as personagens, no conto “Uns Braços” buscavam, silenciosamente, nada mais é que o conhecimento. Em se tratando de Inácio, a experimentação dos desejos, a necessidade em satisfazer o desejo físico, carnal, vulgar sem

evocar uma só palavra. Os olhos de ambas as personagens se pediam “(...) o homem concorre com os olhos, que é o conhecimento” (VIEIRA, 2010, p. 25).

Nesse aspecto, o sentido do olhar sensual traz o mundo para dentro de nós mesmos, de alguma forma nos tornamos egocêntricos quando somos seduzidos, nossa percepção se restringe ao universo pessoal, nada mais é interessante. Nessa conjectura, sabemos que tal olhar depende de nós e passa a existir através de nossos olhos, pois somos responsáveis pela nossa exposição, já que somos nós que vemos o outro e nos deixamos levar pela sedução deste olhar.

Perdido em pensamentos, Inácio disfarçava o olhar para outros ângulos, os quadros da sala, um São Pedro e um São João. Aqui há uma tensão entre o sagrado e o profano. A fixação do olhar na figura dos santos, o elemento religioso surge como diferenciador entre o que é lícito e o que é pecado ou a tentativa de vencer os desejos carnis. Bataille enfatiza que a sociedade humana é composta por esses dois mundos, o mundo profano e o mundo sagrado. “O mundo *profano* é o dos interditos. E o mundo *sagrado* abre-se a transgressões limitadas” (1987, p. 63). Além do mais, é certo ponderarmos a respeito do interdito no que confere à sexualidade humana. Os dogmas religiosos interditam com extrema veemência ao contrariar esses eventuais desejos pecaminosos. No entanto, quando se trata de circunstâncias em que a tentação amorosa pode ganhar a dimensão realizável dos desejos, o narrador do conto focaliza o enredo para um elemento repressor com o objetivo de não permitir que o interdito promova o enaltecimento e o extravasamento dos desejos dentro do contexto da narrativa.

Evidentemente, a figura sagrada surge como elemento acusador determinante do desejo do jovem Inácio como algo anormal para o Cristianismo. Embora o erotismo enquanto provedor da transgressão apresente a promessa de morte moral, se consumado. O ato de saciar o desejo erótico em si poderia ter sido pleno e de repente não deixasse lembranças tão imprecisas. Nesta perspectiva, o enfoque religioso era a possibilidade de Inácio avaliar os prós e os contras e evitar dar vazão à tamanha paixão. Porém, percebemos que o rapaz nada conseguia, o sentimento avassalador em detrimento de qualquer aspecto moral e ético continuava a prevalecer diante das circunstâncias. Por isso, durante sua permanência naquele ambiente o moço continuava a apreciar e amar os braços de D. Severina:

Esta maneira de ver é difícil, na medida em que sagrado designa ao mesmo tempo duas coisas opostas. De uma maneira fundamental, é sagrado o que é objeto de interdito. O interdito que designa-se negativamente a coisa sagrada não tem só o poder de nos dar – no plano da religião – um sentimento de medo e terror. Este sentimento transforma-se em última instância em devoção; transforma-se em adoração. Os deuses, que encarnam o sagrado,

fazem tremer os que os veneram, mas eles o veneram. Os homens são em um mesmo tempo submetidos a dois movimentos: o terror que a intimida, e a atração, que comanda o respeito fascinado. O interdito e a transgressão respondem a esses dois movimentos contraditórios o interdito intimida, mas a fascinação introduz a transgressão. O interdito e o tabu não se opõem ao divino senão num sentido, mas o divino é o aspecto fascinante do interdito: é o interdito transfigurado (BATAILLE, 1987, p. 63-64).

Mesmo quando os olhos do moço consistiam em permanecer submetidos aos conceitos religiosos, o menino nada vê, “Via só os braços de D. Severina, – ou porque sorratamente olhasse para eles, ou porque andasse com eles impressos na memória” (2008, p. 177). Tanto Inácio encarava os braços de D. Severina que, segundo o narrador, a cada vez que os olhava ia descobrindo-os e em três semanas eram os braços dela a sua tenda de repouso. Ao perceber-se observada, D. Severina não fica tão severa, começa a ter pensamentos proibidos que lhe traziam complicação moral. Ingrid Stein em **Figuras femininas em Machado de Assis**, (1984) lembra que para a mulher do século XIX, ser casada era uma posição de *status*. Colocar o casamento em xeque, seria um suicídio social. Para a autora as mulheres facilmente se adaptavam à realidade social da época. Visto que “o casamento é a aspiração máxima para o indivíduo feminino, sendo, portanto, compreensível que Machado coloque suas figuras femininas em confronto, sobretudo com a questão amorosa e o casamento” (1984, p. 131). Para D. Severina essa situação se agravava ainda mais, se avaliado um fator relevante para nossas interpretações, pois considerando que o senhor Borges trabalhava muito e era procurador de causas, aparentemente ganhava muito dinheiro. Pensamento partilhado pelo pai do menino Inácio, no entanto, quando o narrador diz que D. Severina vivia maritalmente com Borges, fica propensa à ideia que ela não era necessariamente casada religiosa e civilmente e sim viveria num regime de concubinato. Tal hipótese compromete o enredo e deixa no leitor possíveis suposições que em nenhum momento estão claras na trama.

Em que condições D. Severina realmente vivia com seu cônjuge? Historicamente este caso não era de todo alheio, mesmo para uma sociedade patriarcal e conservadora como a do século XIX, em pleno Rio de Janeiro. Stein lembra que essa situação ainda era resquício de um costume europeu, pois, no início da colonização os portugueses deixavam suas esposas em Portugal e mantinham relações com índias e escravas no Brasil, sem necessariamente legalizá-las perante a lei e a Igreja. A ironia fica por conta do narrador que como em muitas das vezes, deixa no ar mais um enigma a ser desvendado. Também é curioso o fato que historicamente era comum na época, classes mais pobres não contraírem casamentos dado o alto custo para realização destes. Contudo, percebemos que não era esta a situação do casal.

Assim a possível união de “amigados” e os descuidos com relação ao uso de vestidos gastos e sem mangas não se justificam pela posição financeira do casal.

Embora o narrador de “Uns Braços” apresente uma visão parcial e subjetiva dos fatos, descreve com minúcias, aspectos relacionados à aparência de D. Severina. Esta mulher usava vestidos de manga curta em casa, meio palmo abaixo do ombro; daí em diante os braços ficavam à mostra. Ao falar dos braços dessa dona, o narrador adianta uma observação do menino dizendo que eram belos, cheios, embora D. Severina fosse antes gorda do que magra, o narrador salienta que estavam em harmonia com a dona, não perdendo a cor e nem a maciez por estarem descobertos.

Ao perceber-se amada por Inácio, D. Severina reluta em acreditar que era capaz de despertar paixão em um rapazola, quase uma criança. Podemos perceber essa suspeita quando lemos o trecho: “D. Severina na sala da frente, recapitulava o episódio do jantar e, pela primeira vez, desconfiou alguma coisa. Rejeitou a ideia logo, uma criança!” (2008, p. 178). Daí em diante, D. Severina começa olhar frequentemente para Inácio e admirá-lo. Inácio percebeu que ela começou a fugir e até em alguns momentos falava áspero como o próprio Borges. O interesse de D. Severina por Inácio e vice-versa apresenta, sob o ponto de vista religioso, outro fator de tamanha complicação moral, considerando que o menino estava na casa do casal e era de alguma forma visto como filho, principalmente, pelo fato do casal não tê-los. O triângulo amoroso entre Inácio, D. Severina e Borges além de configurar uma indicação de relação incestuosa, assevera-se no complexo edípiano e ganha espaço no sentido em que o texto promove essa relação familiar. A noção de relação edípica entre pai-mãe-filho foi trabalhada por Marta Cavalcante Barros em: **Espiraís do desejo: Uma visão da mulher nos contos de Machado de Assis** (2002, p. 99). O senhor Borges indiretamente assume a posição de pai. Vejamos: “Hei de contar tudo a seu pai, para que lhe sacuda a preguiça do corpo com uma boa vara de marmelo, ou um pau; sim ainda pode apanhar, não pense que não” (2008, p. 175). Até aqui a personagem Borges atribui ao pai o direito de punir Inácio, porém, na sequência, ele mesmo elege-se pai de Inácio. “É o tal sono pesado e contínuo. De manhã é o que se vê; primeiro que lhe acorde é preciso quebrar lhe os ossos... Deixe; amanhã hei de acordá-lo a pau de vassoura! (op. cit.). Uma cena típica de um relacionamento familiar em que a mãe indiretamente protege o filho. Basta lembrar que D. Severina tenta acalmar os ânimos tocando no pé do marido pedindo que acabasse. A narrativa, no parágrafo vinte e cinco, confere à D. Severina a condição de mãe. Por vezes, ela tratava o garoto com afeição, havia desvelo e amabilidade. Como em, “Um dia recomendava-lhe que não apanhasse ar,

outro que não bebesse água fria depois do café quente, lembranças, cuidados de amiga e mãe, que lhe lançaram na alma ainda maior inquietação e confusão (2008, p. 181).

É compreensível dentro de circunstâncias tão ímpares, um jogo de sedução estritamente afetuosos e desigual, que D. Severina ficasse com a alma inquieta e confusa. Pensando nesta circunstância, aludimos ao que Bataille descreve sobre essas excitações no que confere os incômodos que relativiza relações tão estreitas “Haveria assim, no horror ao incesto um elemento que nos distingue enquanto homens, e o problema que daí decorre seria o do próprio homem na medida em que este acrescenta à animalidade algo de humano” (1987, p. 187).

Tudo o que nós somos, conseqüentemente, estaria em jogo na decisão que nos opõe à vaga liberdade dos contatos sexuais à vida natural e não formulada dos “animais”. É possível que, sob a fórmula, se possa adivinhar a ambição extrema que associa ao conhecimento o desejo de revelar o homem a si mesmo e, dessa forma, assumir o universo (BATAILLE, 1987, p. 187).

Porém num domingo, o rapazola estava só no quarto e a dona dos braços que o deixava completamente fora de órbita, divertia-se a olhar para as gaiotas voando no céu. Logo depois, Inácio começa a ler alguns folhetos e confundia as heroínas das histórias dando-lhes a fisionomia e o talhe de D. Severina. Em seguida dorme e começa a sonhar com seu objeto de desejo. D. Severina olha-o dormindo, começa a ter pensamentos reflexivos, tentadores. Apesar de tudo, lembrava que nas madrugadas a figura do mocinho andava por seus olhos como uma “tentação diabólica” (2008, p. 183). Nem D. Severina escapa à onisciência do narrador que descreve o olhar de sedução em que ela lançava a Inácio: “E mirou lentamente, fartou-se de vê-lo, com a cabeça inclinada, o braço caído; mas, ao mesmo tempo em que o achava criança, achava-o bonito, muito mais bonito que acordado, e uma dessas ideias corrigia ou corrompia a outra” (op. cit.). Neste momento a onisciência do narrador revela os pensamentos de D. Severina que concomitante, o mesmo ser que narra, revela os sonhos de Inácio num tom filosófico de advertências e insinuações de que o rapazola naquele exato momento sonhava com a dama de seus desejos. Basta observarmos o texto: “Que não possamos ver os sonhos uns dos outros! D. Severina ter-se-ia visto a si mesma na imaginação do rapaz, ter-se-ia visto diante da rede, risonha e parada; depois inclinar-se, pegar lhe as mãos, levá-las ao peito, cruzando lhe os braços, os famosos braços” (2008, p. 183-184). Os sonhos de Inácio foram revelados ao leitor e no que atribuímos de possibilidades aos sonhos, o pensamento de Octávio Paz interpreta assim:

O que acontece no sonho e no encontro erótico? Tanto nos sonhos como no

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

A citação acima aponta para a similaridade entre o sonho e ato sexual. Se considerarmos o beijo de Severina, pelas circunstâncias, no mínimo licencioso, podemos apreender que o pensamento de Paz contribui para entendermos porque Inácio acha que o beijo não aconteceu no viés da realidade.

Enquanto no conto o narrador revela ao leitor, ou melhor, descreve uma D. Severina sempre conturbada pelo olhar, de muito observar, não resiste e se deixa levar pela paixão. Enquanto quem narra, na posição de observador-intruso relata através do garoto que viveu a cena, uma das mais líricas do conto: “E tornando, inclinava-se, pegava-lhe outra vez das mãos e cruzava ao peito os braços, até que, inclinando-se, ainda mais muito mais, abrochou os lábios e deixou-lhe um beijo na boca” (2008, p. 184). Logo, o clima passional tem seu desfecho quando D. Severina, num descontrole emocional, aproxima-se de Inácio enquanto este cochila. Ocorre aí o beijo real para D. Severina e a sensação do beijo para Inácio. Nesse ínterim, a senhora Borges é vencida pela tentação do desejo. Ademais, “A tentação é o desejo de enfraquecer e gastar as reservas disponíveis no limite próximo à perda do controle de si” (BATAILLE, 1987, p. 224). Os corpos se beijam, (Inácio e D. Severina) o mesmo sentimento é recíproco, os movimentos da imaginação e do sonho se ligam aos movimentos dos órgãos sensoriais e táteis. A sensualidade do momento emerge através do sentimento de atração. As palavras das personagens envolvidas são ocultadas de uma forma perturbadora pela impossibilidade de diálogos. Não há palavras pronunciadas para nomear os movimentos do corpo no sucessivo deslocamento de D. Severina que excepcionalmente é descrita pelo narrador onisciente, que divulga o ocorrido, de forma audaciosa. D. Severina foge apressada. As advertências de controle dentro dos meandros do comportamento social aceitável admitem para si o descontrole, então quando os desejos não podem mais serem contidos, por poucos segundos, há uma consumação dos desejos que, satisfeitos, retomam ao controle emocional de antes. Perceptível no conto, “(...) o sonho coincidiu com a realidade, e as mesmas bocas uniram-se na imaginação e fora dela. A diferença é que a visão não recuou, e a pessoa real tão depressa cumpria o gesto, como fugiu até à porta, vexada e medrosa” (2008, p. 184). Neste trecho fica evidente que D. Severina altera as circunstâncias, usa o desejo para vencer o desejo. A atitude drástica era a de satisfação momentânea, avançar e depois recuar. Como percebemos, a certeza de Inácio e o beijo se dissipam como em sonho, ao acordar a visão

desaparecia. Aqui, fica claro o jogo da enunciação pelas afirmações desacreditadas pelo discurso do narrador que descreve uma cena sensual de comprometimento e confere as dúvidas para o onírico, em seguida afirma ao leitor que tudo foi real.

A impressão duvidosa que apossou da alma de Inácio ao imaginar ter tido um sonho quando na realidade tudo foi real pode ser entendida através do pensamento de Nietzsche em **A origem da tragédia** (2004) quando trata dos instintos impulsivos no contexto da arte, pois quando os dois instintos: Apolíneo e Dionisíaco se encontram e se juntam gera uma obra superior. O estonteamento do sentimento da paixão é distinto da embriaguês fisiológica. Para Nietzsche: “Foi no sonho que, na expressão de Lucrécio, pela primeira vez se manifestaram as esplêndidas imagens dos deuses às almas dos homens; foi no sonho que o grande escultor percebeu as proporções divinas das criaturas sobre-humanas” (2004, p. 20). Disso extraímos que também com Inácio a intensidade do beijo lhe parece o resultado da sua própria fixação pelos braços de D. Severina. Porém, a ideia do sonho deixa apenas uma verdade aparente, mas confusa, considerando que o beijo ocorreu de forma fugidia em que a sombra de Severina é apercebida e não excedida os limites imaginários de seus sonhos. Então o fato ocorrido permanece para o moço como: “a consciência profunda da natureza reparadora e salutar do sono e do sonho [...]” (NIETZSCHE, 2004, p. 22).

O ato do beijo ocorre em várias fases temporais: a observação, o aproximar, o contato tátil, o afastar; tempo percorrido pela conotação espacial. Leonardo Polo numa perspectiva Kantiana no livro: **A crítica Kantiana do conhecimento** (2007) ressalta que o espaço e tempo estão distintamente modulados segundo cada um dos sentidos. Podemos inferir essa assertiva no trecho narrativo: “E mirou-os lentamente, fartou-se de vê-lo, com a cabeça inclinada, o braço caído; mas, ao mesmo tempo que o achava criança, achava-o bonito, muito mais bonito que acordado, e uma dessas ideias corrigia ou corrompia a outra” (2008, p. 183). Neste trecho e, em outros seguintes, os sentidos de visão estão profundamente ligados ao espaço visual e à imaginação “O *espaço visual* tem o sentido do aberto, da perspectiva da profundidade” (Grifo nosso, POLO, 2007, p. 43). Em analogia ao que aponta Polo, temos a sequência, em outro fragmento de “Uns Braços”, o espaço no sentido sonoro surge através do pensamento subjetivo do narrador que descreve o oculto na imaginação de Inácio:

Que não possamos ver os sonhos uns dos outros! D. Severina ter-se-ia visto a si mesma na imaginação do rapaz, ter-se-ia visto diante da rede, risonha e parada; depois inclinar-se, pegar lhe as mãos, levá-las ao peito, cruzando ali os braços, os famosos braços. Inácio namorado deles, ainda assim ouvia as palavras dela, que eram lindas, cálidas e principalmente novas, – ou pelo menos, pertenciam a algum idioma que ele não conhecia, posto que o

entendesse. Duas, três e quatro vezes a figura esvaia-se, para tornar logo, vindo do mar ou de outra parte, entre gaivotas, ou atravessando o corredor com toda graça robusta de que era capaz (2008, p. 183-184).

Os sentidos visuais e sonoros se entrelaçam nesta parte, a imaginação romântica se concretiza através do onírico, emergida das entranhas de Inácio e mesmo sendo possibilidades subjetivas, o narrador através de sua onisciência os revelam ao leitor e não a D. Severina que seria a maior interessada. Polo ao interpretar o pensamento Kantiano destaca:

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

Logo depois do sentido visual e sonoro, Machado na perspectiva aferida acrescenta o espaço tátil: “E tornando, inclinava-se, pegava-lhe outra vez das mãos e cruzava ao peito os braços, até que, inclinando-se, ainda mais, abrochou os lábios e deixou-lhe um beijo na boca” (2008, p. 184). Através do beijo, podemos distinguir a espacialidade tátil em que Kant também definia como o atrelamento momentâneo entre a percepção de dureza e espacialidade. “No tato, a extensão se aproxima de um espaço abarcante e fechado. E isso porque o espaço no tato é por contato – conheço-o percorrendo-o – e na visão e por intermediação transparente” (POLO, 2007, p. 43). Neste sentido, o espaço se fecha para os amantes e por isso, D. Severina logo que beija Inácio foge mortificada e medrosamente já que a sensação tátil é suscetível de término, porém a permanência da visão continua quando não há mais o “beijo”. Então, o olhar está na imaginação da cena desde a observação, contato e fuga. Mesmo cessando o contato físico, o visual gravado na memória permanece inflexível.

O beijo se deu num domingo, acontecimento que se tornou especial por se tratar de um dia diferente dos outros, “Não era só um momento cristão, era um imenso domingo universal” (2008, p. 182). Ao falar desse dia cristão, o narrador refere-se ao costumeiro dia em que a maioria das famílias se juntam para irem à igreja praticarem orações e cultos de ação de graças. Também descansam das atividades cotidianas que ocorrem de segunda a sábado. No entanto, naquele domingo, Inácio pratica sua habitual leitura, vem o sono e adormece. Já, D. Severina aproveita-se do momento para beijá-lo. A partir desse dia afasta-se do garoto e cobre os braços com um xale. Sem ter certeza de que o beijo ocorreu de verdade, Inácio acredita ter tido um sonho. Segundo o narrador, na condição de adulto, a sensação que o jovem teve naquele domingo não se compara a nenhuma outra que viesse a ter através dos amores que

possivelmente tivera no decorrer dos anos. O leitor pode imaginar que a certeza do beijo mudaria a concepção daquele domingo especial. Se Inácio estivesse acordado e concretizasse a certeza daquele beijo, provavelmente, o encanto daquele dia marcante teria caído por terra. O inatingível só é significativo pelo grau de utopia em que prevalece a ideia do incomum, o não realizável. Disso que observamos, em “Uns Braços”, o escritor Machado opta pelo recurso possível de introduzir a falaciosa ilusão de um sonho, pela realização da narrativa.

Como podemos perceber no conto em interpretação, o apurado limite em que o Machado contista usa para desmascarar os seres humanos nas suas mais internas nuances de hipocrisia. Neste caso, para enunciar o conflito apóia-se no contexto familiar: marido (o solicitador Borges) e esposa (D. Severina). Por isso, habilmente o autor insere num contexto padrão familiar, aparentemente estável, um jovem adolescente, (Inácio) que propositalmente é o elemento desencadeador de mudanças para colocar em xeque a tão difundida fidelidade propagada, numa união conjugal perfeita para os padrões da época. Aliás, se considerarmos que o próprio narrador atribui à mulher a simples natureza de armar e enganar, tudo nos leva a crer que D. Severina pode ter cortado ou tirado de propósito as mangas de seus vestidos, de repente, não com a intenção de seduzir Inácio, mas por uma questão de vaidade. É pouco provável que as mangas em um vestido sejam as primeiras a se gastarem. Seria talvez para adaptar-se melhor ao nosso clima tropical. Outra suposição: ela também deve ter incentivado o marido a mandar Inácio embora. A permanência deste na casa após o beijo, caso fosse descoberta, poderia comprometê-la devido aos modelos de conduta moral predominantes na época. Também, não era o garoto que significava risco naquela casa, pois D. Severina agora era uma ameaça para si própria. Que garantia ela tinha de que não teria uma recaída, caso voltasse ao mesmo surto de paixão? Então, apesar dos arroubos sensuais tudo teria que permanecer como era até então, porque as personagens tinham plena consciência do lugar que ocupavam na escala social vigente, o que para o homem seria motivo de *status* ter um desvio de conduta matrimonial. Por outro lado, para a mulher seria uma catástrofe não corresponder ao esperado comportamento exemplar e mentalidade da época atribuída às mulheres. A constância de Inácio no mesmo ambiente que ela, colocaria em risco sua pacata vida de esposa e a imagem de família tradicional consolidada pelo patriarcalismo, numa sociedade classe média do século XIX.

A visão estabelecida pelo narrador machadiano a respeito das mulheres e sua condição social no século XIX permite ao leitor entender que tal narrativa surge de uma carência. A busca através do conhecimento lascivo. O olhar denuncia essa ausência: a falta de maturidade sexual de um garoto de quinze anos, a necessidade de satisfazer os instintos sexuais.

Gradualmente essa busca desencadeia também outro tipo de lacuna. D. Severina descobre ser amada e admirada por alguém de tão pouca idade, algo aparentemente alheio ao seu relacionamento matrimonial com o solicitador Borges. Nesse confronto de paixão, a narrativa prenuncia o preenchimento dessa carência. Entretanto, nas últimas linhas recua consciente do perigo que corre ao se jogar em uma aventura amorosa desproporcional a ela, aos princípios comportamentais e sociais da época. Quando falamos em desproporção, levamos em conta a situação dela como mulher casada, sua idade, a idade de Inácio. Pois, não há parâmetros para assegurar o alicerce de tal envolvimento impudico. A concepção ideológica machadiana, no sentido de entender tais relações, impossíveis para seu tempo, nesse caso, salvou os dois de importunos maiores.

### **3.3 – Missa do Galo: impressão e equívoco x veleidade de desejos**

“Missa do Galo”, outro conto machadiano recortado na nossa pesquisa, focaliza o insólito de uma situação, misto de conversa e insinuações. Narra o fato que marcou a lembrança do moço Nogueira. Trata-se do memorável encontro de uma senhora e um jovem de dezessete anos numa véspera de Natal, pouco tempo antes da missa do galo. A narrativa da conversação se faz sob o ponto de vista de Nogueira, que conta a história com certo distanciamento temporal que, no primeiro momento demonstra seu olhar de seduzido, comprometendo a narrativa: “Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos [...]” (2008, p. 199). Nogueira narra um fato ocorrido quando era jovem, ainda na fase de descoberta da vida amorosa, narrado em primeira pessoa, muitos anos depois. A personagem que narra, implica-se por envolver-se no contexto sensual sob a convicção de sua imaginação interpretativa. Assim, a crítica de modo geral concorda que em se tratando de um narrador machadiano, o leitor deve precaver-se, pois este narrador pode não ser confiável.

“Missa do Galo” é um conto retrospectivo, de uma força erótica extrema que confere ao texto a tradução digna da imaginação de um personagem-narrador embebido de sensualidade. O narrador personagem conduz a narrativa de modo que direciona o leitor a tirar suas próprias conclusões. Nogueira, já adulto com mais experiência de vida, rememora um fato ocorrido na sua mocidade, por isso, um narrador que oscila entre o tempo passado, o

ocorrido e o presente no qual narra. Daí as vozes de narradores diversos contribuindo para os paradoxos do texto. Mesmo assim, o conto em estudo tem como perspectiva estruturadora da narrativa um núcleo centralizador, isto é, os elementos informativos são transmitidos pelo *eu* narrante (narrador), que ao mesmo tempo, representa o *eu* narrado, um dos protagonistas. Disto decorre que entre o sujeito e os eventos narrados se instalem, por um lado a distância produzida pela passagem do tempo e, por outro lado, a proximidade das emoções, neste caso, um misto de insinuações e desejos, os quais uma vez experimentados foram retomados pela memória.

Os registros narrados, com indícios de egocentrismo, demonstram que a experiência deflagrada pelos fatos revividos na subjetividade de quem conta, se sobrepõem, conforme o narrador, aos próprios acontecimentos, centrando-se no sujeito (Nogueira) como seduzido e, em seu objeto de desejo (D. Conceição) a sedutora. Porém, há um falseamento na constância do índice de verdade pré-estabelecida, constituindo uma relação quer de ruptura, quer de continuidade entre o narrador e o protagonista. A apreensão subjetiva dos fatos reproduz essa divisão ambígua de possíveis verdades ou apenas impressões. Paralelamente, variam a qualidade e a quantidade da informação narrada, desde o momento em que o *eu* enuncia suas experiências pessoais, transpondo as alheias enquanto adulto expectador-reflexivo e o jovem enredado pela paixão sob a sua ótica constituída em um testemunho, no mínimo, falacioso.

O fato se deu quando aos dezessete anos, estava o jovem Nogueira agregado na casa do escrivão Meneses, com o objetivo de fazer os estudos preparatórios (seria hoje, uma espécie de preparação para o vestibular). Meneses vivia com Conceição, uma meiga senhora que o narrador considera “uma santa”, esposa, traída pelo marido. Vale observar que Conceição tinha conhecimento da infidelidade do seu cônjuge. A linguagem figurada inaugura o texto; basta lembrar que na casa todos sabiam, tanto que ao dizer que ia ao *teatro*, Nogueira por sua ingenuidade propõe ao dono da casa que gostaria também de ir. A sogra e as escravas riram com desdém da inocência do rapaz. Era noite de Natal do ano de 1861 ou 1862 e Nogueira combinou com um amigo que iria assistir a missa do galo na Corte. Sendo assim, comprovamos a inexperiência do jovem Nogueira aos códigos sociais masculinos do século XIX, que individualiza ao sexo masculino a malícia, o *status* de apreço e prestígio social caso sustentasse uma relação extraconjugal.

A linguagem figurada, no conto em questão, está estruturada como referencial denotativo subjetivo. Assim, quando organizada de forma explícita pelo narrador-personagem relata o ocorrido com vocábulos de sentidos, às vezes, vagos. Em cumplicidade com sua jovial inocência, Nogueira apossa-se dos elementos figurados para, na condição de adulto,

requerer e aproximar a fantasia ficcional de uma realidade, no mínimo, perversa. Então, progressivamente desnuda o fingimento mascarado da família patriarcal oitocentista. Um exemplo legítimo dessa linguagem denotativa é a palavra “teatro” (2008, p. 199). Esta denota o simulacro das sutis mazelas do poder, cujo desvendamento requer a assimilação fidedigna do conjunto da narrativa. Disto podemos entrever que, para instituir no texto uma analogia dupla:

*a auto-referencialidade implícita*, o narrador coloca em jogo o dualismo da linguagem, fazendo do segmento referencial ou reflexivo o depositário de um sentido primeiro, literal e óbvio que, por sua vez, tem um sentido segundo e figurado (SARAIVA, 2007, p. 123, grifos da autora).

Ronaldes de Melo e Sousa assinala sobre a linguagem figurada como forma representativa de Machado que, através da interação dialética do narrador, exhibe a perspectiva dual de encenação e concepção do narrado:

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

Ademais, este segmento, para o narrador machadiano, não permite expressar diretamente no espaço contextual em que se encontra, o conhecimento da narrativa como um todo. Então, precisa ser encenada e lapidada pelo viés literário. Sobre este aspecto, devemos considerar a habilidade do autor do texto, que formula uma representação dramática ao possibilitar o leitor intervir ideologicamente como indicador de uma metassignificação, permitindo assim, recontextualizá-lo e ressignificar sua função ou atribuir-lhe outra.

Todos foram dormir cedo e o rapaz permaneceu na sala aguardando a proximidade da meia-noite quando, de repente, Conceição entra no ambiente vestindo um roupão branco. Essa foi uma imagem nova. Para Bachelard em **A poética do espaço** “Ao recebermos uma imagem poética nova, sentimos seu valor de intersubjetividade. Sabemos que a repetiremos para comunicar nosso entusiasmo” (1993, p. 08). Assim, naquele momento os olhos de Nogueira, ao deparar-se com aquela figura fantasmagórica, vinda do corredor, prenunciam indícios de transformação ao olhar comum conforme a via até então. Conceição tinha um ar de visão

romântica comparando-a ao livro de aventuras que lia. Nogueira lia **Os Três Mosqueteiros**, mas abdica da leitura diante da presença daquela senhora. Ambos conversam sobre leituras, missa do galo na roça e durante os diálogos ocorre um jogo de sedução. O leitor é levado a pensar que o adultério declarado do marido Meneses, propicia condições para que ela própria deseje também prevaricar.

Nesse contexto propício à sedução, se dá o encontro premeditado por Conceição, ao que tudo sugere o narrador adulto em consonância com a memória do ocorrido ao Nogueira jovem. Aqui o “olhar” começa a ganhar a dimensão que a presença dela implicava. Bachelard assinala que “A poesia nos dá não tanto a nostalgia da juventude, que seria vulgar, mas a nostalgia das expressões da juventude. Oferece-nos imagens como deveríamos associá-las no *impulso inicial* da juventude” (1993, p. 50, grifo nosso). Com base no que infere Bachelard, podemos entender que o jovem Nogueira por simplicidade e inexperiência, ou quem sabe, malícia, tenta captar e entender exatamente as intenções da pacífica, mas traída Conceição. Ela, com sua roupa, gestos, atitudes, andar e frases ambíguas parece disposta a seduzir o estudante pueril.

Então, fascinado pelo momento oportuno, Conceição cresce aos olhos de Nogueira: “Não estando abotoadas, as mangas, caíram naturalmente, e eu vi-lhe metade dos braços, muito claros, e menos magros do que se poderiam supor” (2008, p. 203). Observemos que os braços novamente entram em cena. Esse fetiche por tal parte do corpo da mulher se faz presente em vários textos machadianos, sem no momento considerarmos os seus romances. Basta retrocedermos ao conto “Uns Braços” e lembrarmos o fascínio do jovem Inácio seduzido pelos braços de D. Severina. A proximidade entre Nogueira e Conceição faz o moço lembrar que já havia passado por situações mais ou menos semelhantes, mas não era comum uma senhora ficar de bate papo com alguém do sexo oposto, sozinha, àquelas horas da noite, que não fosse seu marido: “naquele momento, porém, a impressão que tive foi grande. As veias eram tão azuis, que apesar da pouca claridade, podia contá-las do meu lugar” (2008, p. 203). O clima de envolvimento era tão forte que ambos as personagens confundem um lugar social de conversas amenas e cotidianas para se transportarem metaforicamente ao quarto, uma vez que a proximidade e a sedução que as envolviam não se adequava àquele lugar. Bachelard alude:

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

Ambos se deixaram levar pela eventual sedução e assim, não distinguiram, ou melhor, não atinaram que esse evento era apropriado para outro canto e idealizaram o quarto na sala. Como acrescenta Bachelard: “A intimidade do quarto torna-se a nossa intimidade” (1993, p. 228).

Conforme Dirce Cortes Riedel no livro **O tempo e metáfora em Machado de Assis** (2008), quando trata do conto “Missa do Galo”, o conjunto de ideias que abrange a palavra e a significação propriamente ligada à celebração da missa do galo é, no mínimo, intrigante e contraditória. Pois, apesar de nomear o conto em discussão, a ideia da missa configura-se em uma presença inexistente, quando relacionamos ao seu efetivo significado. Neste conto, o que é proposto no início da narrativa, não é necessariamente o que o encerra. O narrador e personagem Nogueira propõe a um vizinho acordá-lo à meia noite para irem à missa do galo. Conforme o texto: “Havendo ajustado com um vizinho irmos à missa do galo, preferi não dormir; combinei que *eu* iria acordá-lo à meia-noite” (2008, p. 199, grifo nosso). Aqui, as antíteses ganham espaços em meio às forças contrárias, mudando o curso do conto. É só observarmos que o inverso ocorre. Quem o acorda é o vizinho e não de um sono real, já que pelo relato ele mesmo diz estar embebedado pela pessoa de Conceição “Subitamente, ouvi uma pancada na janela, do lado de fora, e uma voz que bradava: “Missa do galo!” missa do galo!”(2008, p. 207). Se o vizinho não executasse determinada tarefa, a missa teria sido descartada naquele momento de sedução. Nogueira, no estado em que se encontrava, teria perdido a noção do tempo e, provavelmente, ao dar-se conta da missa já teria há muito tempo perdido o horário. Assim, nessa expectativa, a missa do galo é uma ideia metaforizada que não corresponde integralmente ao contexto tradicional, pois surge esvaziada de sentido:

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

A analogia do título do conto e a missa propriamente dita não é legítima. Entre a missa do galo que Nogueira ansiava assistir e a expectativa de uma missa diferente da Corte, há um distanciamento de descrição, do ambiente em que se encontravam, no que se refere à data. Mesmo incluída na conversa de ambos, dura o tempo de um final de conversa na concretização de um parágrafo. Pois, a missa é descartada pelo prévio envolvimento de

sedução em que os dois se encontram. Deste modo, “Há uma situação de humor construída pela relação (que é uma não-relação) entre o título do conto – “Missa do galo” – e a inexistência das tradicionais imagens natalinas, que são recusadas como base de emoções nobres” (RIEDEL, 2008, p. 73).

Portanto, a missa do galo, no contexto do conto, só é evidenciada pelo oportuno pretexto de um momento de espera, que ocasionalmente, desencadeia a cena de conversação com um misto de intenções lascivas que é o oposto do contexto religioso. A missa do galo, simbolicamente, inaugura a transição do tempo, da não inocência e igenuidade. Por isso, quando Nogueira assiste à missa não é envolvido pela homilia discursiva da celebração, considerando que ele mesmo revela uma confusão de sentidos ao substituir parte do sermão pela fantasmagórica imagem de Conceição: “Durante a missa, a figura de Conceição interpôs-se mais de uma vez, entre mim e o padre; fique isto à conta dos meus dezessete anos” (2008, p. 207).

É notória a ausência das alegorias natalinas que perdem em evidências em toda ambientação espacial do conto, tanto quanto na sensibilidade das pessoas. O clima natalino não é motivo de preocupação do narrador em momento algum do conto. Tal desinteresse é justificável avaliando o tipo de emoções que o rapaz experimentava. É fato, o que realmente lhe marcou a memória nada tinha a ver com o momento de festa proporcionado pela comemoração do nascimento de Jesus. O aspecto relevante é o elemento atenuante em que o narrador encontra-se em outro plano do tempo quando narra a história, ou seja, na idade adulta e, por conseguinte, pode ter anulado essa relação entre a missa e as emoções nobres de que trata Riedel. A emoção elevada pode ser interpretada, neste conto, como o nascimento de algo que combate entre um nascimento diferenciado de teor religioso de culto sagrado ou lascivo ao corpo dependendo da visão social ou religiosa. A ênfase é dada a um novo nascimento, o da maturidade advinda do aflorar da sexualidade.

É presumível esperar que o leitor aferisse a Dona Conceição à condição mínima de sensibilidade atribuída a uma senhora dona de casa, como em qualquer outra família. Essa probabilidade intensifica-se cada vez mais diante do que é narrado. Não há nada nas palavras da Senhora Meneses que promova o evento natalino. Entretanto, pressupõe que em momentos festivos dessa ascendência as pessoas tornam-se, por via de regra, saudosas. Portanto, é plausível ao leitor a expectativa com relação à Conceição, que esta tivesse, no mínimo, assoberbada de trabalho já que deveria, como dona de casa, organizar a ceia de natal, enfeitar a árvore e promover a troca de presentes. Costumes já do período oitocentista. Contudo, ignorando os apelos sociais que a data requer, há um silêncio aterrador na casa. Observemos a

citação: “Sentei-me à mesa que havia no centro da sala, e à luz de um candeeiro de querosene, enquanto *a casa dormia*, trepei ainda uma vez ao cavalo magro de D’Artagnan e fui-me às aventuras” (grifo nosso, 2008, p. 200). O que podemos aferir diante do enfoque narrativo, há um velado descuido pela conotação da data natalina. Talvez pelo fato de haver certa desilusão na família Meneses relegada aos agravantes do casal não ter filhos e, ainda, do marido ter um caso de amor extraconjugal.

A construção da narrativa se estabelece como metáfora que interroga com um caráter figurativo o seu próprio discurso. O narrador munido do recurso de rememorar as lembranças voluntárias, despista mascarando-as. Essa eventual figura de linguagem é, por antítese, algo intencional do autor Machado de Assis que tem por base desmascarar a insegurança e a incerteza do ser humano. Composto pela tinta machadiana, o narrador relembra e retoma o que necessariamente não sabe com veemência. Logo, se contradiz diante daquilo que afirma e, ao mesmo tempo desmente, pois se encontra incriminado na cena e só consegue reconstituir as supostas impressões daquela noite remota. Avaliando que “Há impressões dessa noite, que me parecem truncadas ou confusas” (2008, p. 206):

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

Riedel ainda refere-se à busca de Nogueira por algo perdido no tempo que é de alguma forma, um tanto quanto, excepcional e efêmero. A contradição que envolve o *eu* que narra torna legítima a composição ilógica de tudo aquilo que se conta. A metáfora de que trata a autora nos leva a pensar que o narrador pode estar realmente a insinuar algo concreto principalmente quando ele diz que Conceição era “a santa” (2008, p. 200). Ao considerar este aspecto metafórico, o leitor encontra-se em dois dramas: se concorda ou não com o que o personagem-narrador sugere; e, se tal suposição tem algum fundo de verdade. A mesma santa adjetivada por quem narra é apregoada durante toda a narrativa pela possível intenção de seduzi-lo. A contradição é ainda maior quando deparamos com essa outra comparação figurada: “Em verdade, era um temperamento moderado, sem extremos, nem grandes lágrimas, nem grandes risos. No capítulo de que trato, dava para maometana; aceitaria um harém com as palavras salvas” (op. cit.). Essa afirmativa do narrador configura mais uma de suas contradições, considerando a comparação a uma mulher maometana; uma seguidora da

doutrina pregada pelo profeta Maomé, o islamismo, na qual as mulheres têm direitos limitados e os homens podem ser poligâmicos.

Por conseguinte, se considerada sua sujeição diante da insubordinação do marido Meneses, a afirmativa pode ser aceitável, mas não satisfaz toda a ambiguidade do texto, principalmente porque na narração há uma série de outras afirmações, que sobrepõe no texto, antíteses por antíteses. Vejamos nessa suposta afirmação: “Não sabia odiar; pode ser até que não soubesse amar” (2008, p. 200) e “Duas outras vezes parecia que a via dormir; mas os olhos, cerrados por um instante, abriam-se logo sem sono nem fadiga, como se ela os houvesse fechados para me ver melhor” (2008, p. 205). Nesse ínterim, a ideia de fechar os olhos para ver melhor, parece jocosa e cômica, pois fica a cargo de Nogueira que elege Conceição, através dessa insinuação, como um ser desprovido de qualquer sentimento. Sendo assim, o que torna o texto conflitante é o que se narra depois. Nogueira, primeiramente, apresenta Conceição com adjetivos de uma mulher virtuosa, porém, ao mesmo tempo, torna tais adjetivos contraditórios, considerando que infere, nesse contexto, um confronto de ideias quando a promove como sedutora e de intenções maliciosas, principalmente pelos atenuantes de, no outro dia, dissimular o que pretendia.

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

Conforme a citação, em se tratando de Machado de Assis até a linguagem aparentemente simples pode ganhar *status* de uma metáfora.

A cena central do conto é registrada com excessivo interesse de quem narra. Apesar das lembranças serem truncadas nada escapa ao narrador, pois o texto e o espaço que o compõe são preenchidos pelo poder do signo verbal. Em outros termos, a linguagem das palavras soma-se ao registro da linguagem gestual. O narrador-personagem se faz presença intensa, tendo como aliado o poder da própria voz que narra. Esta difunde as metáforas que se exibem através dos vocábulos e dos gestos. Há uma equivalência entre os sujeitos da linguagem que narram e falam através do texto e os sujeitos que falam através dos movimentos gestuais. Tudo gratuitamente autenticado pelas sensações do narrador que sobrepõem ao próprio objeto de desejo. O espaço da conversação protagonizada por D. Conceição e Nogueira, mesmo que não seja pretensão, aproxima-se a uma cena teatral em que

a representação cênica dos acontecimentos narrados faz jus à metafórica alusão ao “teatro” e “Mais tarde é que eu soube que o teatro era um eufemismo em ação” (2008, p. 200):

O espaço textual é preenchido com o entrar e o sair de Conceição, “com o mesmo balanço do corpo”, na sala em que o estudante é “acordado” da leitura e “espertado”. Os movimentos do corpo de Conceição como “objeto” criam o seu espaço, minuciosamente notificado pelo narrador; o erguer-se, o passar para o outro lado da sala, os passos dados entre a janela da rua e a porta do gabinete do marido; o inclinar-se, o meter o rosto entre as mãos espalmadas (RIEDEL, 2008, p. 76).

As mudanças de posições de ambas as personagens evidenciam uma cena imaginada e marcada pelo jogo da sedução. O narrador-personagem se posiciona juntamente com Conceição para, inebriados pelo momento, protagonizar tudo o que foi minuciosamente captado pela imaginação e olhar do estudante. O olhar de sedução que, conforme Jean Baudrillard no livro **Da sedução** (1992), abstrai as próprias palavras. Expressivo em:

A sedução dos olhos. A mais imediata, a mais pura. A que prescinde de palavras; só os olhares enredam-se numa espécie de duelo, de enlaçamento imediato, a revelia dos outros e de seus discursos: discreto fascínio de um orgasmo imóvel e silencioso. Queda de intensidade quando a deliciosa tensão dos olhares se rompe em seguida com palavras ou gestos amorosos. Tactilidade dos olhares na qual se resume toda a substância virtual dos corpos (do desejo?) num instante sutil, como numa tirada espirituosa – duelo voluptuoso e sensual mas ao mesmo tempo desencarnado – desenho perfeito da vertigem da sedução, que nenhuma volúpia mais carnal em seguida poderá igualar (1992, p. 87- 88).

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

Como já enfatizamos as ações corporais relativas às verbais são os pontos efetivos para a arguição de tudo que o jovem Nogueira observa mediante o olhar. A comprovação da exatidão dos movimentos é revivida em muitas ações, tais como: os movimentos de Conceição ao cruzar as pernas, o pegar das pontas dos cintos e as batidas sobre o joelho direito, “isto é o joelho direito” (2008, 204). Observemos o quanto esse narrador é contraditório. Aqui há um exemplo fidedigno de exatidão “o joelho direito” para mais adiante dizer que há impressões truncadas e confusas, ao que tudo indica, quando o narrador, certo da probabilidade de ser flagrado pelo leitor, num ato de leviandade insere no texto as desculpas (lembranças confusas e truncadas). O abrir-se dos olhos meio cerrados, anteriormente cerrados por instantes, o tornar a fechar os olhos, o pôr-se de pé, os braços cruzados, a aproximação de Conceição quando coloca uma de suas mãos no ombro do estudante e o obriga a estar sentado; o estremecer, o voltar às costas e o ir sentar-se na cadeira onde ele se encontrava lendo; o falar tudo, assuntos variados e ao mesmo tempo, quase sem interrupção. Dessa forma, Machado dirige as cenas como exímio diretor que aprovisiona um enredo e coloca o receptor-leitor diante do duplo engano; o acaso aceito como um sistema de ações instauradas por reações das personagens, um tanto quanto imprevisíveis que evoca um enredo natural ou, por outro lado, um enredo criado e arquitetado com elementos que estão premeditadamente em função de quem narra e vive o que narra.

Os elementos narrativos que promovem no texto as possíveis metáforas, são fatores relevantes para que o leitor faça uma retomada na leitura em busca de significação. Essas palavras figuradas levam às conotações isotópicas que no caso do conto “Missa do Galo”, avaliam-nas pela analogia no contexto comum da sociedade da época, a hipocrisia oculta relacionada à infidelidade latente e oficializada entre os casais que, mediante o princípio social, não fora admitida pelo sistema. O circuito de memórias em que o conto é construído em consonância com os signos das palavras, são capazes de transformar todas as palavras do narrador em uma possível confirmação de realização do eu-protagonista. Armado pela vontade de alguém seduzido, ganha força quando intenta inspirar o leitor pelas argúcias das sensações emergidas:

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

Outro elemento da narrativa que chama a atenção no conto, ocorre quando o diálogo entre Nogueira e Conceição discorre sobre gravuras que pendiam na parede. Os quadros representavam o principal negócio de Francisco Meneses (Chiquinho). A figura de Cleópatra é inserida nos diálogos para assegurar, na atmosfera espacial, o caráter de sedução que permeia o ambiente familiar; a luxúria sobrepõe e autentica o momento. Mesmo assim, Conceição reconhece a discrepância dos objetos decorativos “– Bonitos são; mas estão manchados. E depois francamente, eu preferia duas imagens, duas santas. Estas são mais próprias para sala de rapaz ou de barbeiro” (2008, p. 205). São oportunas, as imagens com misto de luxúria inserida no espaço para quebrar padrões de recalque, pensamentos e emoções, que de certo ponto, ficam armazenados no inconsciente das personagens. A representação da luxúria é uma porta aberta para desestruturar Conceição que emocionalmente vivia uma relação não muito feliz. O afloramento dos desejos, o querer naquelas curtas horas, sempre mais e mais provoca as artimanhas da conquista no jogo de sedução.

Nestas circunstâncias, Nogueira, aprisionado no seu universo confuso, não consegue exibir o que se ganhou com a conquista. Permaneceu durante os anos, escravizado pela excitação da ansiedade de não ter entendido o que ocorreu, não possuir aquilo que desejou e foi desejado. As figuras (os quadros), não politicamente corretas, representam a motivação para febre dos desejos daquela memorável data. Conforme o texto: “E com o mesmo balanço do corpo, Conceição entrou pelo corredor dentro, pisando mansinho” (2008, p. 207). A voz, lembrando a missa, permite à Conceição fugir antes de ser tragada pelos desejos. As imagens conceituais construídas pela mente que rememora, evoca a preferência por imagens de conotação oposta, podem ser a linguagem do inconsciente que lança mão da palavra numa luta licenciosa para readquirir a linguagem do consciente. E a Senhora Meneses sabia disso, “eu preferia duas imagens, duas santas” (2008, p. 205). O ambiente calmo e tranquilo configurado pelas imagens sacras seria o ideal para que ficassem, na totalidade, firmes no propósito de não falhar na representação fiel de um casamento perfeito. Por isso, infere à atenção na intenção do exercício, para que a sufocação dos desejos responda corporal e mentalmente:

A prolongação do sentir que se desvanece na ausência de estímulo externo. A prolongação do sentir na imaginação se realiza segundo um *motus* no qual o ato de sentir vai se desvanecendo quanto mais avançamos na constituição das imagens (grifo do autor, POLO, 2007, p. 50).

Esse pode ter sido o objetivo da personagem Conceição para abrandar a efusão dos desejos carnis quando contrastando com o religioso.

Conversa vai, conversa vem e Conceição domina as ações sob a ótica da ingenuidade de Nogueira, enquanto ele embebido de sua presença faz com que esta ganhe a estatura de Deusa “[...] em certa ocasião, ela, que era apenas simpática, ficou linda, ficou lindíssima” (p. 205). Pólo, numa menção Kantiana afirma: “Uma vez que a imaginação é gradual, o órgão da imaginação será uma pluralidade de circuitos e conexões, uma organização fisiológica progressiva” (2007, p. 52). Concomitante, a imaginação com o crescimento da sensualidade pluraliza na fantasia de Nogueira, a beleza subjetiva de Conceição. A imaginação compõe juntamente com a articulação do corpo, um prolongamento da atitude funcional da excitabilidade em alguma coisa a que chamamos sentir.

### **3.4 – Os níveis opostos: a dupla analogia ora de continuação ora de ruptura**

Em “Missa do Galo” é ambígua e imaginável a noção de estímulo externo por parte da presumível sedutora Conceição, porém, o narrador apreende uma intenção lasciva de quem o seduz. Mesmo diante de toda voluptuosidade descrita, nenhuma implicação explícita de envolvimento sensual extremo os comprometeu, pois nada de concreto acontece entre eles. O rapaz relata ao final da narrativa que no ano seguinte, o escrivão Meneses morre de apoplexia. Quanto à Conceição, casa-se novamente com o escrevente juramentado do marido. Essa última informação é, no mínimo, maliciosa. O que quer Nogueira de fato ao dar essa notícia? Foi apenas uma informação sobre o segundo casamento de Conceição ou será que o narrador sutilmente aborda esse evento com a intenção de complicar moralmente Dona Conceição? O escrivão juramentado é um terceiro elemento inserido de relance e aparentemente abre para outras possíveis indagações que Riedel decompõe:

No entanto, é preciso lembrar que as relações entre o escrivão (o primeiro marido) e o “escrevente juramentado” (o segundo marido) devem ter sido, conforme a tradição forense, relações de pai para filho. O escrevente, de início era um menino de recados, escolhido em família da amizade do escrivão, de quem, com o tempo, se fazia auxiliar e depois escrevente. Escrevente que como pessoa de inteira confiança do escrivão, o substituía em

certos encargos de responsabilidade. Logo, ao leitor é possível, relacionando os elementos fornecidos pelo narrador, sem impressionismo delirante e sem infidelidade ao texto, perguntar: há quanto tempo viria a passiva e resignada senhora aceitando a substituição do marido? (RIEDEL, 2008, p. 80).

Basta ao leitor condicionado, ao religar os fatos contados, deduzir que a senhora era dada a seduzir os próximos do marido. Esta observação é do narrador adulto que não se atreveu a falar quando jovem. Nessa lógica, o conto consiste em propiciar aos leitores perspectivas de leituras, tornando-o excitante e dúbio. Há um narrador confuso que intencionalmente, através das remissões técnicas estruturais dos relatos, implora do leitor a solidariedade ao que conta.

Existem vários elementos que chamam a atenção no texto. Em primeiro lugar é o comportamento ambíguo de Conceição: à noite, mulher transformada em sedutora. Basta lembrar que a manifestação da sensualidade e da sedução em “Missa do Galo” fica a cargo da imaginação de Nogueira. Naquela noite, a cada minuto passado, sob o seu olhar, D. Conceição se transforma de santa, mulher com atributos impecáveis, quase sagrada, em mulher sensual, com atributos e trejeitos sensuais que hipnotizam um jovem estudante na puberdade. O corpo de Conceição se faz vivo e presente. Desvincula-se daquela visão estática de santa para proporcionar uma feminilidade que se revela à medida que a mulher é percebida de outro modo: o da sensualidade reconhecida por Nogueira através de seus olhos já seduzidos. Conceição cresce aos olhos do narrador, assumindo a exuberância das grandes personagens, a sabedoria das deusas e a essência das mulheres fatais. Basta ficarmos apenas em dois exemplos da nossa literatura como a emblemática Capitu em **Dom Casmurro** [1899], a vaidosa e matreira Rita Baiana de **O cortiço** [1890]. Convém mencionar o que Meyer enfatiza com relação a essa transformação:

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

Aliás, no decorrer da narrativa, Conceição torna-se envolvente e sensual. Logo, dissimuladamente no outro dia mantém-se discreta e indiferente aos acontecimentos anteriores. Pode ser que para ela nada realmente de anormal tenha ocorrido e que todos os adjetivos a ela atribuídos sejam realmente frutos da imaginação de Nogueira. Podemos retomar também a discussão do conto anterior que preconiza às hipóteses discutidas por Stein

(1984), a noção que as personagens tinham em relação ao seu mundo real, os parâmetros sociais traçados às mulheres que, segundo a crítica: “Estas mulheres de maneira geral se regem pela moral sexual vigente” (p. 131) ou que:

[...] as figuras femininas, tanto de autores femininos como masculinos, sejam de hábitos imaginadas e refletidas relativamente a parâmetros masculinos, produtos de um universo masculino em que seus autores se movimentam e cujas ideias propagam (STEIN, 1984, p. 132).

Sendo assim, podemos crer que o comportamento atenuado e passivo da personagem em discussão não corresponda ao que realmente era na essência. Possivelmente era freado pelos tabus e os códigos convencionais que ditavam a condição gregária da mulher na época em que a influência capital definia o seu modo de ser.

Evidentemente, o fato do narrador Nogueira não atinar à conversa ocorrida no passado, ter dúvida até em apontar o ano específico “Era pelos anos de 1861 ou 1862” (2008, p. 200), corrobora com a ideia de não conseguir se afirmar na narrativa e entender o que realmente aconteceu. A atmosfera sedutora sustentada num erotismo suave: à noite, os dois sozinhos, as situações que pertencem ao clímax do conto, incidem com a ambientação exibida pelo narrador a levar uma senhora casada, correr o risco de ser mal interpretada numa conversa com um moço solteiro às onze horas da noite. O ambiente solitário em que a casa dorme num processo de personificação: “enquanto a casa dormia” (2008, p. 200). Novamente quem conta a história em “Missa do Galo” refere-se à casa. No sentido metafórico, Bachelard complementa que a casa é a maior transmissora de imagens:

Assim, abordando as imagens da casa com o cuidado de não romper a solidariedade entre a memória e a imaginação, podemos esperar transmitir toda a elasticidade psicológica de uma imagem que nos comove em grau de profundidade insuspeitados (1993, p. 26).

Se todos dormem ninguém seria testemunha daquela situação, apenas os envolvidos. Nogueira e Conceição falavam baixo para não acordar a mãe da jovem senhora. Atitudes que insinuam algo suspeito. Quem não quer ser ouvido é porque esconde alguma coisa, se esconde tem motivos para isso! Ou será que enquanto D. Conceição não queria incomodar a mãe, ao Senhor Nogueira ocorria outra coisa? Ele se deixou envolver o máximo que o acaso permitiu?

Considerando os aspectos discutidos no contexto da trama: as prováveis razões para o momento descrito, não podemos esquecer as facetas de quem narra. Um narrador-personagem que perfaz as ações com distanciamento do tempo ocorrido, parece insistir com o leitor que o

ajude a compreender o que se deu naquele dia. Então, lança-se em discursos manipuladores na intenção que fluam naturalmente. Gledson alerta para essa inegável complexidade e o iminente risco que corre o leitor:

O objetivo dessa ordem de coisas é manifesto: o leitor se envolve na trama sem compreender de todo o que está ocorrendo, ou aonde está sendo conduzido, de modo que, quando começa a perceber, já perdeu a capacidade para julgar como observador imparcial (1991, p. 26).

Dito isto, em “Missa do Galo”, Nogueira desautoriza o que conta ao enfatizar distanciamento em consonância da presença. No modo que reconstitui os fatos e no sentido de preferência pelo aspecto da veracidade com o intuito de convencer o leitor, que fica numa posição, no mínimo suspeita, uma vez que a trama perpassa somente pelo crivo da sua percepção pessoal; já que ninguém testemunhou tal conversa, fica cada vez mais acentuada a ambiguidade que subjetiviza a veracidade do que é narrado.

Interpretando por essa perspectiva há uma oposição entre os atuantes, Conceição x intérprete, Nogueira, ou seja, sedutor e seduzido. Há sem dúvida um distanciamento entre aquele que insinua numa possibilidade de conquista e àquele que se deixa levar pelas possíveis insinuações. Munido desse discurso, Machado consegue apresentar as personagens em dois níveis opostos de ações: as verdadeiras, sistematicamente exatas, e as secretas, devidamente, sigilosas. Confirma-se nessas circunstâncias que o narrador usa das palavras dúbias para comprometer a narrativa e assim, não confirmar ao leitor, diante de tudo, confuso, no que tange à concepção de verdade, pois, a narrativa apresenta-se polissêmica e dependente da construção de conceitos sociais de quem as avalia.

Basta lembrar que nem mesmo o narrador que se constitui na proeminência de advogar em causa própria, truncado por um olhar seduzido, consegue total crédito, pois ele se contradiz ao estabelecer verdades. Machado faz uso desse tipo de narrador, tanto no caso em estudo, quanto nos romances. Os romances que apontamos são os chamados “romances de introspecção psicológica”, de “fluxo de consciência”, nos quais a técnica normalmente usada é o monólogo interior. Mas diante de possíveis argumentos, o narrador as manipula atribuindo às personagens, adjetivos e condições para que estes, imbuídos de valores sociais garantam inconscientemente sua autoimagem manifestada ao leitor.

No parágrafo 35, há uma passagem que apresenta os sentidos muito próximos: “(...) tudo sem desviar de mim os grandes olhos espertos” (2008, p. 202). Podemos considerar esse fragmento como intenção sensual, dadas as circunstâncias do momento, se apreendermos o

que Chaui (1988, p. 34) discute: “A magia do olhar está em que o olhar abriga, espontaneamente e sem qualquer dificuldade, a crença em sua atividade – a visão depende de nós, nascendo em nossos olhos – e em sua passividade”. Assim o olhar de Nogueira ao descrever o olhar de Conceição abrigava intenções eróticas, não era uma observação qualquer, era o olhar de alguém envolvido e numa proximidade que prometia algo mais. Outro momento sedutor ocorre quando o narrador relata: “Uma dessas vezes creio que deu por mim embebido na sua pessoa, e lembra-me que os tornou a fechar, não sei se apressada ou vagarosamente” (2008, p. 205).

As cenas narradas eram uma mistura de profano e sagrado. O acontecimento cristão, uma data especial, deixava de ter importância e cedia lugar a uma conversação que marcaria Nogueira para sempre. A aproximação que se deu quase tátil e fisicamente foi incidindo-se progressivamente. Quanto mais o tempo passava, mais próximos eles ficavam. Nogueira não desejava que chegasse a hora da missa do galo. No entanto, como era de se prever, a volta ao mundo real acontece quando o companheiro do Senhor Nogueira dá umas pancadinhas na janela para lembrá-lo da missa. A não consumação da paixão deixa marcas de sensualidade pelo simples fato de imaginar como seria.

Machado de Assis apresenta detalhadamente as ações na maioria de suas obras. Decorre daí a narrativa lenta, pois o menor gesto torna-se significativo na composição do quadro psicológico. O fluxo das recordações e dos movimentos da consciência, presente na memória do narrador, suscitam marcas do momento exato da conversação no texto. Podemos apreender que o clima sensual ocorreu entre vinte e três horas até meia noite. Apesar das ações marcantes acontecerem no decorrer de uma hora, o movimento do tempo discursivo se faz em momentos lentos. O duplo narrador-personagem afirmado em um adolescente que vive a intensidade do momento e o adulto que rememora, conseguem dar sentido a um instante de sensualidade que poderia ter sido consumido pelo tempo. Nessas sensações de êxtase, paixão entre sedutor e seduzido, o narrador se expõe diretamente aos olhos do leitor, os confrontos decisivos entre as personagens que, no momento crucial da conversação não estavam preocupadas com as convenções sociais. Pelo contrário, deixaram-se levar até o momento em que foram despertados pelo amigo que avisava da hora de ir à missa. Entretanto, o desfecho realista frustra as expectativas do leitor romântico que espera a consumação de um caso de amor e traição.

O final do conto “Missa do Galo”, assinalado pela interrupção da voz lembrando a hora da missa do galo, rompe, abruptamente com as expectativas do leitor. A partir desse momento, as vidas de ambos, Nogueira e Conceição, tomaram rumos opostos. Temos, então,

uma série de indagações do leitor que imagina possibilidades que mudariam os sujeitos, os discursos, a memória e a imaginação. Seria um exagero tentar explicar um pensamento ambíguo e relatado sob a ótica de um narrador-personagem envolvido emocionalmente e com atenuantes. Teria Nogueira se equivocado? Será que Conceição tinha noção do que estava ocorrendo? Em qualquer hipótese, não podemos esquecer que o narrador diz claramente que nunca pôde entender aquela conversação. Isso é irônico, ele sabia realmente o que aconteceu. Esse ar de dúvida faz parte da estratégia para confundir o leitor. Juracy Assmann Saraiva em **O Circuito das memórias em Machado de Assis** (1993) lembra que:

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

Essa constante intenção em ludibriar o leitor pode de alguma forma ser preterida pela literariedade e subjetividade em que implica a composição do texto. O narrador consciente ou quem sabe inconscientemente o denuncia pelo seu caráter inusitado de uma narrativa que se constrói pelo fluxo da memória de um *eu* que detém e organiza a imagem de seu relato.

Se o leitor crítico propusesse entender e julgar o que realmente aconteceu entre Nogueira e Conceição no momento da conversação e se a comprovação da malícia de Conceição fosse aceita, antes do veredicto, teria o leitor que se desprender de qualquer conceito em que a verdade absoluta prevaleça. Nessa presunção, Nogueira correria o risco de ser considerado comovente ou patético. Seus argumentos poderiam ser plausíveis de aceitação pelo fato de ser jovem e inexperiente, mas com um agravante. Mesmo depois de adulto os fatos narrados pela sua concepção, independente de ser o jovem que viveu e o adulto que conta o ocorrido, mantém-se a ambiguidade. Por outro lado, se não confirmada a acusação, toda contextualização das possíveis intenções maliciosas da personagem feminina casada, facultaria em insinuações inúteis. Alusões características de um antagonista que tenta promover Conceição à vilania. Pois este, preso aos conceitos machistas, conduz uma mulher inocente à vítima, passível de um julgamento injusto, desvalorizada, maculada diante dos relatos que fizera seu outorgado. A senhora Menezes em poucas palavras, numas poucas horas, corre o risco fatídico do descrédito moral pelo fato do rapaz tê-la interpretado pela ótica de seus desejos, difamando-a pela circunstância de ter encontrado casualmente com um agregado que vivia de favores em sua casa. Assim, a narrativa, partindo das duas personagens notáveis no conto, expõe-nas dentro das condições naturais, subjugada pelo conceito seletivo

das possíveis interpretações do leitor. De certo modo, a aparente estabilidade do casamento de Meneses e Conceição não passava de mascarada hipocrisia.

Dessa narrativa deriva, como já estudado, o efeito de uma dupla analogia ora de sequência, ora de ruptura entre o *eu*, (Nogueira) sujeito da enunciação, adulto e o *eu* (Nogueira) sujeito do enunciado jovem. A capacidade da memória, mesmo considerada confusa, em reativar as sensações daquela noite que antecede o Natal e o tempo decorrido enquanto vivências de muitos anos, é surpreendente, pois, aproxima ao mesmo nível o homem adulto ou quem sabe já velho, do adolescente de 17 anos que acredita ter sido seduzido por uma senhora. O ângulo avaliativo composto pela idade e o tempo devia distanciá-los um do outro e possibilitar uma ponderação imparcial. Todavia, ocorre o contrário já que o narrador insinua, através do acontecimento revivido, a conotação duvidosa pela qual relembra o momento de conversação. Paralelamente, o sujeito enunciativo revela características próprias de alguém que procura no leitor um possível cúmplice. Em outras palavras, alguém que o entenda. Nesta busca, ambos os narradores estabelecem pontos de convergências entre o indivíduo do passado e o do presente, enquanto se inserem como sujeitos de identidades múltiplas que subvertem a narrativa pela dissimulação ou a imaginação desenfreada. Há o cerceamento e a incompatibilidade entre o discurso de quem conta e seu sentido real impenetrável. A ambiguidade gerada pelos caracteres do narrador envolve o processo composicional das memórias que são expostas como prolongamento do indivíduo e de sua conjuntura.

Nas conversas de Conceição e Nogueira ficam evidentes que há muitas atitudes socialmente questionáveis. Conceição, mulher rejeitada e ultrajada pelo marido tem a chance de ser amada pelo agregado que se deixa seduzir à primeira oportunidade. Desejos emergem das profundezas do *eu* por meio do discurso. O momento de sensualidade e sedução convoca por instantes, os protagonistas do conto aos devaneios e às probabilidades sensuais, sexuais e amorosas. As rupturas com os padrões de conduta social estabelecidos, não sofreram alterações, talvez porque as batidas do amigo de Nogueira à janela despertam ambos do sonho. Observamos que ideologicamente, nessa narrativa há uma conversa que promete um envolvimento mais acalorado. Entretanto, o final do conto propositalmente deixa algo em aberto. Ao leitor fica o legado maior, sobrepujar a imaginação e curiosamente depreender o texto nas várias possibilidades.

## 4 – CAPÍTULO III

### “UNS BRAÇOS” E “MISSA DO GALO”: CONVERGÊNCIAS

*O desejo quer o repouso, o desejo quer o absoluto. Esse absoluto que foi a vida intrauterina, e depois, definitivamente perdido, sobrevive e renasce sempre nas fantasias inconscientes.*

Maria Rita Kehl

#### 4.1 – A erupção sexual tratada com as mesmas tintas

O tema sensualidade e o jogo da sedução em “Uns Braços” e “Missa do Galo” se complementam, considerando que os contos dialogam entre si. Do que depreendemos que os sentimentos e ações convergem entre os protagonistas, pois, o conto “Uns Braços” pode ser visto como o prolongamento do conto “Missa do Galo”. Há uma relação de segmentação e de ruptura que avulta até o paroxismo que pode ser entendido, neste caso, como acontecimento súbito de pulsões eróticas que atingem rapidamente o máximo dos desejos e da mesma forma se extinguem. O envolvimento sensual fulgente em ambas as narrativas surge do enclausuramento das personagens, socialmente reclusas, as personagens que se deixam seduzir ao serem confrontadas. O quarteto é formado por duas senhoras, e dois jovens moços. As mulheres detêm atributos sensuais que as revelam, a potencial feminilidade da maturidade feminina, submergida em casamentos que sobrevivem das aparências. Os jovens detêm a jovialidade coligada à inexperiência dos amores e paixões.

Mas por detrás desta nulidade do casamento, há um ser que deseja, sente, ama e tem necessidade de ser amada. Não obstante, os narradores envolvidos multiplicam-se, contrariando os cerceáveis limites estruturais da narrativa. Paralelamente, estes múltiplos narradores confundem-se e nem sempre é nítida a tensão entre os sentimentos dos adolescentes que se deixam atrelar-se em dúvidas e ambiguidades. Nesse ínterim, as emoções

que subvertem os sentimentos pela concepção avaliativa dos narradores adultos, revelam a densidade das experiências que tiveram conjugadas a uma transformação existencial.

As divergências, em relação aos narradores, no que se refere às vozes narrativas dos contos em apreciação, surgem sob o aspecto da estruturação formal do texto. Quando focalizamos os narradores em (primeira e terceira pessoa), estes instituem a relação entre interlocutores textuais estabelecidos pela crítica estruturalista conservadora. Entretanto, enquanto vozes que narram, convergem para a intencionalidade dos textos, nas quais concordam o apreço pelo receptor e o seu aliciamento. Ainda que esse fascínio ocorra sob a perspectiva estética do texto ajustado ao previsível leitor que se permite enlevar pelas artimanhas de quem narra. Desta forma, completa o artifício de possíveis conspirações ao articular a desestabilização de outrem, no caso de Severina e Conceição, quando confrontadas pelo o que é exposto nas narrativas.

Em “Uns Braços” há uma súbita e direta tentativa de aliciamento “[...] porque o nosso Inácio não era propriamente menino” (2008, p. 176) e em “Missa do Galo” “Já disse que ela era boa, muito boa” (2008, p. 201). Em ambas as citações, os narradores supõem o precedente de um nível de intimidade já alcançado com o leitor que lhe permite retomar uma conversa anterior. Além do mais, os efeitos procedentes destes sublimes momentos de sedução atentam ao envolvimento afetivo do narratário. Envolverimento que por sua vez, forçosamente permite igualar-se à consciência crítica do narrador. Este apresenta-se estruturalmente como um desafio ao posicionamento do leitor e busca a concordância entre os valores morais, nos quais o adultério é o divisor entre o ângulo memorialista dos sujeitos que centram os fatos e articulam os momentos em que viveram ao nível perceptivo dele, esperando a anuência do leitor.

É certo que os eventos sensuais ocorrem através dos marcadores de proximidade e o forte lirismo emocional. Assim, “O leitor assume a cumplicidade com o narrador e passa a preencher as lacunas do texto desde sua dupla possibilidade de sentido” (SARAIWA, 1993, p. 205). Essas circunstâncias criam narradores cuja falta de perspicácia crítica pode transformar os narratários em intérpretes, às vezes, equivocados. Diante do discurso de quem narra, há um possível risco eminente, que pode induzir o leitor empírico, ou seja, truncado pelas suas experiências pessoais, a fazer um juízo parcial dos fatos. Isto ocorre quando esse leitor é levado a ser solidário com o narrador e se deixa manipular por outrem. Assim, evoca sua interpretação com o objetivo de resolver as ambiguidades das referências metaficcionalis que perpassam o âmbito das narrativas.

As malhas da sedução em “Uns Braços” e “Missa do Galo” são análogas e podem ser interpretadas pelo aspecto sarcástico de um autor niilista entranhado no enfoque do período realista, mas que ainda preserva resquícios do romantismo. Ao ler um dos textos tendo conhecimento do outro, a sensação que nos dá é que estamos revisitando um texto já explorado. Machado de Assis em ambos os contos configura um diálogo em que o adultério merece reflexões pertinentes. Meyer enfatiza que essas narrativas, considerando a temática apresentada, são similares:

[...] são duas variações sobre o mesmo tema – a perturbadora revelação do amor na adolescência, o primeiro apelo da carne e do sexo, e, dentro das cambiantes acidentais ou anedóticas, o mesmo caso, em resumo, foi tratado com as mesmas tintas (2008, p. 110).

Conforme a assertiva acima, acrescentamos o que individualiza e chama tanto a atenção nessas duas narrativas, são os instantes de afloramento do desejo. Há momentos sublimes, discretos, graciosos e paradoxalmente, vorazes e picantes. Para o crítico acima:

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

Contudo, na época, pleno século XIX, o assunto enfatizado era um grande “tabu”, por isso os discursos são passíveis de elementos conservadores e, por conseguinte, preconceituosos. Nos dois contos o que se depreende do texto *a priori* é que o autor, Machado de Assis, desvela a hipocrisia de casamentos consolidados pelo discurso machista. Por isso, tudo que foi narrado, no segmento em que se apresenta não permite a promoção que provavelmente coligimos como adultério ou intenção do ato. Em ambas as narrativas, a luxúria sensual infere o que há de instintivo no ser humano quando tratamos de sexualidade. No caso dos jovens rapazes a descoberta da sexualidade em fase da puberdade e, nas personagens femininas, o que está enclausurado, contido pela condição de mulher casada. Por exemplo: o desejo de trair, como evento propriamente prenunciado pelos narradores. As insinuações, olhares disfarçados nos mostra que Machado tenta desvendar em seu jogo textual, acrescido de afirmações imprecisas sobre o tema e configura quão complexo é para o seu tempo o conflito que sobrepõe à temática Fidelidade em desarmonia com a Traição.

Há momentos nos contos em que a insinuação implicada na narrativa leva-nos a crer que tudo irá ser compreendido, uma vez que os textos percorrem justamente o âmbito

comportamental, o interior do ser humano. E o leitor começa a rever parâmetros de julgamentos, pois se vê ludibriado pela narrativa, composta pela astúcia de quem seduz pela palavra, à medida que as personagens são despidas de suas máscaras interiores. Percebemos que no primeiro despertar, os contos encerram uma expectativa romântica que é sobreposta pela condição realista. Assim cria-se um vácuo nas expectativas do leitor ao ser conduzido a um final intrigante pela perturbadora paixão contida. O êxtase anunciado é praticamente nulo. Mezan em: “O estranho caso de José Matias” enfatiza no livro **O Desejo**:

Uma pista pode ser encontrada no próprio acoplamento das palavras *desejo e realização*: um desejo é algo que busca realizar-se, e nesse processo se depara com diversos tipos de obstáculos (grifos do autor, 1990, p. 329-330).

Por isso, como é evidente, nos contos em leitura, o objeto do desejo é de cunho sexual, por conseguinte, é interessante destacar quando se fala em afloramento ou revelação da sexualidade instintiva, inerente aos seres humanos, sejam eles do sexo masculino ou feminino.

É certo que houve um primeiro despertar para ambos, os seduzidos, em se tratando das quatro personagens principais. Podemos considerar que D. Severina e Conceição são também seduzidas pelo oportuno. Inácio e Nogueira são jovens protagonistas de um enredo em que um episódio marca suas vidas para sempre. Ambos pela pouca experiência de vida, provavelmente ainda não haviam tido sua primeira experiência sexual, considerando que os pais esperavam que o filho tivesse maior idade (18 anos) para apresentarem a eles as casas de prostituição. Ao enfatizar a inversão dos papéis arriscamo-nos a mencionar que ambas as sedutoras (Severina e Conceição) no momento da história, se permitem levar pelo acaso e assim se deixam seduzir também. Claro que não com a mesma veemência dos jovens, há uma inversão dos papéis, o reverso dos sentidos. Usamos aqui um dito popular: *o feitiço vira-se contra o feiticeiro*, pois, num determinado momento em que D. Severina se vê amada por Inácio, esta passa a ser seduzida pela jovialidade do moço, tanto que perde o controle. Por outro lado, em “Missa do Galo” a personagem Conceição não configura a veracidade de sua certeza sobre os fatos, ou seja, se realmente estaria tentando seduzir o moço Nogueira.

No entanto, Nogueira desde o momento que considera ser objeto de sedução de Conceição, consciente ou inconscientemente passa a seduzi-la. Essa possibilidade fica visível na forma em que ele se dirigia a ela, permitindo-nos avaliar que o nível de cumplicidade era visto por Nogueira com certa dose de malícia. “Riu-se da coincidência; também ela tinha o sono leve; éramos três sonos leves” (2008, p. 204).

Há uma dualidade de sentimentos que é importante acentuar, pois a reciprocidade dos desejos sensuais em ambas as narrativas atinge de forma integral todos os envolvidos, Inácio e D. Severina em “Uns Braços” e Nogueira e D. Conceição em “Missa do Galo”. A sensualidade pode ter sido constituída pela carência afetiva destas personagens que é apontada pela solidão e ausência de diálogos em que vivem as personagens.

Laymert Garcia dos Santos em: “Lautréamont e o desejo de não desejar” no livro **O Desejo** reflete essa dualidade afirmando: “O desejo de um é o desejo do outro” (1990, p. 209). Segundo o autor, a noção de desejo, por mais estranha que seja, está secretamente presa à carência. Quem deseja busca aquilo que lhe falta, por isso que esse sentimento surge primeiramente da ausência do momento que o sujeito está diante de uma situação de impotência. Do que podemos acrescentar que nos contos em reflexão, as personagens, que protagonizam os desejos, estão à margem dos seus opressores, representados pelas figuras do (solicitador Borges) e de (Meneses) que detinham o poder.

Desta forma, podemos entender que os movimentos impetuosos de D. Severina e de D. Conceição e os estranhos desejos quase obsessivos dos rapazes, são concebidos em decorrência de uma carência. Emergem como negação de suas pacatas vidas de donas de casa, afrontadas nas suas exterioridades; e de jovens que ainda não completaram maior idade e não detêm um lar fixo que lhes assegure o papel de provedor. Ambos buscam o que não têm; as senhoras buscam no outro aquilo que não detêm em seus parceiros, precisam desejar e serem desejadas, considerando a eventual lacuna que paira em seus relacionamentos e que precisa ser preenchida. O desejo do outro era tão pleno que suscitou o anseio do desejado. Em “Uns Braços”, o desejo de Inácio suscita a veleidade de D. Severina, basta considerarmos o trecho em que ela descobre ser objeto de cobiça de Inácio, “D. Severina, na sala da frente, recapitulava o episódio do jantar e, pela primeira vez, desconfiou alguma coisa” (2008, p. 178). No decorrer desses eventos ela começa a observar o jovem e, é claro começa a ter pensamentos lascivos, “Esta outra ideia não foi rejeitada, antes afagada e beijada” (2008, p. 178-179). Por outro lado, em “Missa do Galo” se tomarmos como uma possível verdade em tudo que narra Nogueira, há uma inversão dos sexos, no que converge com o conto anterior. As intenções lascivas de Conceição são fatores que suscitam o sentimento desejoso de Nogueira. No desfecho dos fatos em que não houve a consumação do que se esperava, há uma perfeita cumplicidade, ainda que inconscientemente, com resquícios de ironia por parte de quem narra e das personagens narradas. Basta valermos-nos dos diálogos entre Nogueira e Conceição.

Conceição disse baixinho:

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

– Eu também sou assim.

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

Essa cumplicidade vai aumentando à medida que a narrativa anuncia o seu desfecho “Quando eu acabava uma narração ou uma explicação, ela inventava outra pergunta ou outra matéria, e eu pegava novamente na palavra” (2008, p. 205). Ao leitor fica complicado avaliar o ponto de chegada e de partida, ou seja, o discurso coliga os dois. Os movimentos de ambos são similares como se tivessem atados e disputassem qual seria o sujeito e o objeto do desejo. Nestas condições, cada vez mais os dois se perdem na conversação “Uma dessas vezes que deu por mim embebido na sua pessoa (...)” (2008, p. 205). Mais adiante Conceição estremecia como se tivesse um arrepio de frio. Em meio a esses imprevisíveis sentimentos, surge a figura de um rato e o acorda de uma espécie de sonolência ao mesmo tempo em que, segundo o narrador, Conceição parecia estar devaneando. Nietzsche lembra que tais situações ocorrem em momentos de extrema sintonia entre os indivíduos, a conexão entre ambos é tão forte que pode ser da natureza humana a equação de tal cumplicidade de sentimentos ou reações que contribuem para nulidade da percepção individual a um deslumbramento que contemple os pares “o êxtase arrebatador que, perante a falência do princípio de individuação, surge do que há de mais profundo no homem, do que há de mais profundo na própria natureza” (2004, p. 23). O estado de embriaguês, ou sonolência que também usurpa ambas as personagens pode ser compreendido melhor por analogia ao “estado” que promove o aniquilamento de Nogueira e Conceição e os submete ao total esquecimento de si mesmos. Entretanto, logo ao final da narrativa as personagens são voluntariamente despertadas e retomam ao ponto inicial do conto mediante o tropeço no obstáculo real, promovido pela súbita batida na janela e uma voz que bradava: “Missa do galo! Missa do galo” (2008, p. 207).

#### **4.2 – A dialética do espaço e tempo: a essência da noção de casa**

A ambientação dos contos em discussão soma e reordena os fatos ocorridos, instituídos em consonância com uma paisagem geograficamente definida. Porém, temos que

considerar a eventual funcionalidade desse espaço, retratado como um lugar propício a influenciar situações. Digamos então, que estamos diante de um ponto importante para falarmos da sedução que abordamos nos textos de Machado de Assis e o que esses textos implicam na espacialidade ocupada pelas personagens. Para isso, atentamos para a intersubjetividade de que trata Bachelard ao discorrer sobre a casa, “todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa” (1993, p. 25). Por isso mesmo, o interior de uma casa é, sem sombra de dúvida, um espaço restrito, pessoal. Os hábitos sociais, como vestuário – no caso de “Uns Braços” os vestidos sem mangas de D. Severina, e em “Missa do Galo” o roupão branco de D. Conceição – corroboram na construção do clima de pura sensualidade, “Em suma, na mais interminável das dialéticas, o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos” (BACHELARD, 1993, p. 25).

Como vimos, a casa é um dos espaços que emana ânimos de vinculação entre os pensamentos, lembranças e sonhos do ser humano. As casas em que viviam as personagens dos contos pesquisados, a solidão contida em cada uma delas, perpassa pela comodidade do lugar onde se vive e cada elemento implica na subjetividade da narrativa. A solidão, o espaço fechado são cooperadores da magia sensual que se instala. Bachelard quando trata da poética da espacialidade lembra que “todos os espaços de nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são indeléveis em nós” (1993, p. 29). Portanto, nem Inácio nem Nogueira consegue esquecer o que ocorreu, pois tudo perpassa esses momentos inesquecíveis. Em ambas as narrativas, os espaços maiores são especificamente os locais em que simulam os momentos de sedução, tanto por parte de quem seduz como de quem é seduzido. Podemos observar que no caso de “Uns Braços” a sala, a cozinha, o corredor são espaços em que a sedução ocorria apenas no olhar, porém a consumação dos desejos, o beijo de D. Severina ocorreu no quarto. Já em “Missa do Galo” todo o momento de sedução ocorre na sala. Na perspectiva bachelardiana, a sala é o espaço social onde as relações igualitárias ocorrem. Psicologicamente, as personagens substituem a sala pelo quarto, pois inebriadas pelo momento de desejos ardentes, promovem-na de máxima ao mínimo, o espaço é o mesmo, porém ganha outra dimensão. Há uma transformação do macro para o micro. As limitações desaparecem, considerando que no quarto há um funilamento desses eventos, as relações se estreitam, o espaço requer mais intimidade. Mas a ocasião só possibilita a abertura para o mínimo, a interação face a face:

A intimidade do quarto torna-se a nossa intimidade. E, correlativamente, o espaço íntimo tornou-se tão tranquilo, tão simples que nele se localiza, se centraliza toda a tranquilidade do quarto. O quarto é, em profundidade, nosso quarto, o quarto está em nós. Não o *vemos* mais. Ele não nos *limita* mais, pois estamos no fundo mesmo de seu repouso, no repouso que ele nos conferiu. E todos os quartos de outrora vêm encaixar-se nesse quarto. Como tudo é simples! (BACHELARD, 1993, p. 228, grifos do autor).

Nesta perspectiva, entendemos então porque D. Severina saiu do quarto às pressas. Ela precisava de limites que esse espaço não mais proporcionava. Enquanto em “Missa do Galo”, a sedução não saiu do espaço macro, as batidas na janela desfazem a possibilidade do micro, o quarto. Neste aspecto, a sala recupera a sua identidade espacial e as personagens são obrigadas a desvincularem-se do universo de embriaguês luxuriosa ao universo real de desejos inconfessáveis.

Os espaços fechados têm por testemunha a luz do lampião de gás na rua, espaço aberto, o lado de fora da casa que em **A poética do espaço**, Bachelard expressa que:

Pela luz distante da casa, a casa vê, vigia, supervisiona, espreita. Quando me deixo ir ao sabor das inversões entre o devaneio e a realidade, surge-me esta imagem: a casa distante e sua luz é para mim, diante de mim, a casa que olha para fora – bem a seu modo! (1993, p. 51).

Desta maneira, entre o devaneio das paixões que se tornaram efêmeras, metaforicamente temos a casa no sentido de “ser” que exige das personagens envolvidas a noção do exterior. Severina e Conceição tinham noção dessa realidade, a existência concreta e a posição que ocupavam diante de uma sociedade. A casa representa para essas mulheres a segurança. À luz de **A poética do espaço** podemos atentar que há uma figuração da casa:

Pela sua própria luz, a casa é humana. Ela vê como um homem. Ela é um olho aberto sobre a noite. E outras imagens sem fim vêm florir a poesia da casa na noite. Às vezes brilha como um inseto luzente na relva, o ser com sua luz solitária (1993, p. 51).

Como já visto, às vezes brilha, mas logo se apaga. A essência desse espaço abarca um todo, pois os momentos sensuais, relatados nos contos, tiveram, dentro dos limites espaciais, seu clímax e logo se retraem.

Na esteira do pensamento teórico relativo ao que interpretamos, temos a porta por onde Severina entrou logo que beijou Inácio. A porta tantas vezes citada em “Missa do Galo” é uma abertura que nos leva aos conceitos de abrir e fechar, tanto podemos explorar o exterior como adentrar o interior. No ponto de vista bachelardiano que faz referência à representação

desse objeto, “A porta esquematiza duas possibilidades fortes, que classificam claramente dois tipos de devaneios. Às vezes, ela bem fechada, aferrolhada, fechada com cadeado. Às vezes, ela aberta, ou seja, escancarada” (1993, p. 225). Nos textos analisados as personagens principiaram abrir as portas, mas logo mantiveram-na bem fechada. O filósofo acrescenta que há algo de profundo na noção de abrir e fechar “Mas aquele que abre uma porta e aquele que a fecha? A que profundidade do ser não podem descer os gestos que dão consciência da segurança ou da liberdade?” (1993, p. 226).

Nesse contexto, a noção de segurança falou mais alto. No século XIX, uma atitude intempestiva diante de uma paixão não significaria liberdade. Uma mulher separada naquela época estava fadada ao desprezo. Além da porta, outros objetos corroboram juntamente no espaço como simbologia representativa para quem vive em determinado espaço, basta citarmos: Os quadros da sala em “Uns Braços”, as imagens das santas, referidas em “Missa do Galo” como sendo ou não apropriada para uma casa de família, os citados objetos no aparador, as chaves, o espelho. Bachelard trata de outros objetos que configuram intimidade: “O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta” (1993, p. 91). Os objetos citados nos contos em apreço são alegoricamente testemunhas da intimidade dos que percorreram tal espaço, teoricamente estipulados: “Sem esses ‘objetos’ e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, por nós e para nós uma intimidade” (1993, p. 91).

Ainda discutindo sobre o espaço retornamos ao conceito de casa como moradia, no contexto de segurança. No início desta pesquisa enfatizamos que o seduzido só sabe que perde o seu rumo. Inácio e Nogueira não perderam somente o rumo, tanto no contexto da realidade como nos limites poéticos dos seus devaneios. Os “seduzidos” não têm casa, eles se localizam num lugar inabitável, o reino da imaginação. Se pensarmos que primeiramente viviam de favores, uma vez que esses espaços abertos se fecham, ambos os moços mudam de endereço. Consequentemente são eles que perderam de alguma forma a estabilidade, seja por parte do narrador onisciente seja do narrador personagem que tentam entender, buscar certezas e por somatória, inconscientes reclamam a forma como os espaços foram fechados. Essa dialética do interior com o exterior é simplesmente notável nas narrativas em questão, pois há um jogo entre o sim e o não. O filósofo acima assinala que:

O exterior e o interior formam uma dialética de esquiteamento, e a geometria evidente dessa dialética nos cega tão logo a introduzimos em

âmbitos metafóricos. Ela tem a nitidez crucial da dialética do *sim* e do *não*, que tudo decide (1993, p. 215, grifos do autor).

Vale ressaltar que segundo Antonio Dimas (1994, p. 10), os espaços, considerados como produtos rigorosos de estética, deram precedência à ambientação a ponto de converter muitos de seus personagens em puros objetos submetidos à tirania do meio, pois, segundo ele, ninguém vive impunemente em determinados lugares. Assim, entendemos que o espaço em sua significativa ambientação cobra seu preço aos que direta ou indiretamente pretendem se aproveitar da oportunidade e do acaso.

Nesse sentido, se considerarmos a concepção acima, nos contos interpretados podemos perceber que os espaços contribuem para uma degradação do sistema patriarcal mistificado pelos românticos. Olhares sensuais e sedutores presentes nos contos são materializados e degradados pela tirania do tempo e do espaço, bem como marcam a noção que as personagens têm de seu mundo e das condições impostas por ele. Pensando nesse processo de interpretar detalhadamente, Bachelard promove o tema desconstrutor a um espaço da imaginação e da emoção conduzindo assim seu leitor à probabilidade de inserir na vida quotidiana, imagens do espaço seja ele feliz ou infeliz. O Machado realista provavelmente vislumbra a percepção de ambos espaços tão inerentes a condição humana. Até porque trata das imagens da vida que seduzem e atingem a sensibilidade da existência no ser em suas contradições reais e fantasiosas.

Os espaços “vividros” e os “espaços amados” são extremamente valorados. Bachelard prioriza a ideia do abrigo, do refúgio e da proteção. Para isso deixa claro todas as luzes fugidias que incitam ao devaneio. A extensão maior de relação para a imaginação poética, as lembranças e os sonhos são consequências disso. Nessa relação, o começo da trama é o da fantasia. Fantasia que é imaginação. Em “Uns Braços” e “Missa do Galo” a imaginação sensual é decorrente de uma força externa. Mas os objetos admirados são reais e palpáveis, porém proibidos, quando se trata das quatro personagens envolvidas nos contos. Essa imaginação não é um ato de sensibilidade interna, mais provável que seria uma soma das duas vertentes. É evidente nos textos em leitura que a imaginação não é inteiramente espontânea. Ambos os seduzidos tiveram seus espíritos evadidos pelo desejo que ativou os sentidos mediante o estímulo de outrem, mesmo que indiretamente.

Assim, tomando por base os pressupostos bachelardianos, os contos estudados são instigantes por causa da intensidade das imagens suscitadas. Talvez porque Machado tenha uma visão realista muito intensa da vida. Os espaços sedutores equacionam-se aos da

hostilidade e da razão. Há no contista machadiano a excitabilidade para adentrar o orbe da imaginação que se traduz na sensualidade e sedução coligada ao devaneio. O leitor diante de textos como esses não tem a ousadia de tentar ultrapassar os limites da imaginação. Perante tantas evidências que deixam a impressão que o leitor deseja ler. Não é possível ler Machado como mais uma história e não querer refletir, logo, o leitor é forçado a entrar na fronteira dos pensamentos sociológicos e filosóficos, aquela fronteira capaz de desafiar o mais presunçoso dos homens. Machado em sua poética coloca em destaque os espaços privilegiados, habitados, desejados ou imaginados. Os locais onde as ações/reflexões ocorrem têm relevância em parte, somente no que concerne relatar os eventos ocorridos. A imaginação de seus personagens, diante da realidade, constrói muros com sombras impalpáveis que se ocultam para trás das ilusões, duvidando das mais sólidas muralhas.

Interligada ao espaço está a noção de tempo. Numa perspectiva Kantiana, o espaço que a imaginação abrange consiste em abarcar as possíveis propriedades temporais. Todavia, essas propriedades estarão mais bem conceituadas quando vinculamos o espaço ao entendimento e a organização do tempo que equivale às categorias de real e irreal. Nesse sentido o tempo é mais abrangente, uma vez que o espaço se vale da mera representação intuitiva das imagens que ocorre na sua amplitude, enquanto o tempo vai mais além por conta do caráter orgânico da imaginação:

O tempo da imaginação se compara com o espaço segundo a representação; mas, por outro lado e como regra de traçado, abarca todos os casos possíveis unitariamente, enquanto no espaço seria preciso multiplicar infinitamente as representações (POLO, 2007, p. 47).

Ademais, “Uns Braços” e “Missa do Galo” apresentam o tempo de formas distintas: no primeiro, o tempo cronológico ocorre num período de seis semanas e, passados alguns anos, o caso dos braços foi narrado por alguém que testemunhou tudo. Nesse conto, o narrador relata o ocorrido com minúcias de detalhes levando o leitor a visualizar as cenas. O distanciamento temporal entre os fatos transcorridos e narrados diminui relativamente a carga de tensão presente. Se tal fato fosse relatado na época em que aconteceu, a tensão seria maior. Em “Missa do Galo”, a conversa ocorre em um período de uma hora e depois de alguns anos foi contada pelo próprio Nogueira, narrador-personagem. Também nesse conto, o narrador descreve os acontecimentos com muitos detalhes, mesmo que por vezes truncados.

No conto “Missa do Galo”, o tempo não perfaz o ciclo cronometrado no relógio. A conversa ocorre entre às onze e meia da noite, quando Conceição entra à sala com seu

roupão branco de dormir, conversam até quase meia noite. As personagens Conceição e Nogueira falam de assuntos variados e ainda há instantes de puro silêncio. A conversa durou o tempo real levado em conta pelo aspecto inimaginável de incidir-se em pouco menos de meia hora. A constância de um momento de fascinação e desejos sendo incitados na magia da imaginação sedutora, pelo menos da parte do rapaz. Sendo assim, válida a narração de tantos eventos em um período mínimo. O tempo cronológico, nesse caso perpassa os traços da imaginação, pois muito do que o jovem estudante conta ocorre em *flashes* simultâneos. Daí o prolongamento inevitável dos acontecimentos por parte de quem conta e de quem lê. É interessante lembrar que antes da conversação Nogueira não relata qualquer tipo de interesse lascivo por D. Conceição.

Como já enfatizamos, o sentimento avassalador tem seu início com a entrada triunfante de Conceição à sala e, é gradativamente intensificado com a iminência da aproximação entre os dois, naquele curto período de conversação. Também gradativa é a visão que Nogueira tem da senhora Meneses que muda de configuração à medida que se tornam cada vez mais próximos: “Há impressões dessa noite, que me aparecem truncadas ou confusas. Contradigo-me, atrapalho-me. Uma das que ainda tenho frescas é que em certa ocasião, ela, que era apenas simpática, ficou linda, ficou lindíssima” (2008, p. 205). Seu olhar seduzido em relação à Conceição oscila entre o ingênuo moço inexperiente e os devaneios nos momentos de sedução.

#### **4.3 – O jogo da sedução: a estratégia de duplo engano**

Os contos “Uns Braços” e “Missa do Galo” endossam a oposição ideológica que se faz entre amor e paixão. Através da leitura destes, observamos que o sentimento amoroso é praticamente nulo, enquanto a paixão é representada pelos momentos fulgurantes do encontro entre: Inácio x D. Severina e Nogueira x D. Conceição. As narrativas traduzem as fantasias oriundas de paixões avassaladoras que fazem com que um jovem só pense nos braços de uma senhora, enquanto ela perde o controle e o beija enquanto este dorme. Ainda, o sentimento flamejante típico de um jovem que aguarda a missa do galo. De repente, fica embebedado de paixão na eventualidade de observar as veias de uma senhora. Para Kehl em “A psicanálise e

o domínio das paixões” no livro: **Os sentidos da paixão** (2009) esta surge através do nosso narcisismo ferido que necessita de restauração, “um outro eu-mesmo que deseja as mesmas coisas que eu e me resgata para sempre da condição da falta em que me encontro” (p. 549). De quem seria o narcisismo ferido nos contos em estudo? De Severina e Conceição ignoradas em casamentos, ditos de “Amor” que já não apresentava a excitação da paixão? Ou seria a pulsão sexual advinda das transformações hormonais dos jovens Inácio e Nogueira? Há elementos situacionais de pulsação lasciva nos contos que revelam momentos de quase plena felicidade em contiguidade a uma intensa angústia. Conforme Kehl, “A realidade se instala mais uma vez entre os dois-que-tentavam-ser um e revela o que estava sendo negado: a falta; mais uma vez e sempre, a falta” (2009, p. 549). Então, o sentimento de paixão só seria progressiva se as personagens envolvidas aceitassem o confronto com a realidade e enfrentasse as possibilidades desta atração. Porém, os desfechos caminham para a desilusão quando as personagens se colocam diante de suas reais condições e rompem com os domínios da fantasia. Assim, a desilusão, a necessidade de dominar as paixões levam-nos a reverem através da memória, a concretude silenciosa, de algo que praticamente não aconteceu.

No conto “Missa do Galo”, Nogueira mantém a conversação como o único pretexto para prendê-la perto de si. A magia daquele momento o deixa embebedo. As batidas do amigo à janela desfazem a poeticidade e a possibilidade de um envolvimento maior e quem sabe até promíscuo. As interpolações, as interferências do discurso do narrador no texto fazem com que este aproxime do leitor, pois as referências são bem marcantes quando referem-se aos costumes da época. Ate-mo-nos ao fato que Nogueira lia uma tradução de **Os Três Mosqueteiros**, publicada n’*O jornal do comércio*. A veracidade da trama ganha mais autenticidade, considerando que o leitor, provavelmente, conseguiu fazer a correlação, pois possivelmente reconhece, ao menos pelo título o que realmente se tratava a leitura do moço. O romance histórico que Nogueira lia apresenta uma particularidade, Os três mosqueteiros que eram quatro ao ser incorporado o jovem d’Artagnan, inflamava a imaginação dos leitores com suas aventuras de capa e espada, com amores incontáveis, escapadelas audaciosas e duelos empolgantes.

Retomamos o período em que se narra a história da conversação, Nogueira inocentemente diz que nunca tinha ido ao teatro, e mais de uma vez, ouvindo Meneses dizer que ia ao teatro, propõe que o levasse consigo. O Nogueira adulto relata, nesse caso, através do discurso indireto, que naquelas ocasiões, a sogra de D. Conceição apresentava gestos no rosto que denunciavam certa ironia que até então não entendia e as escravas riam dissolutas. Diante desta situação, Meneses truculento, não respondia, vestia-se, saía e só retornava no

outro dia. Essa situação no conto confirma, mais uma vez, a ingenuidade de Nogueira que só entendeu tal situação mais tarde. A traição escancarada de Meneses pode ter muita valoração para o recorte do conto. Teria o autor a intencionalidade de desnudar, deixar vir à tona os comportamentos ditos suspeitos da época oitocentista, a sutileza de uma traição? É curioso observar que o conto “Missa do Galo” não é constituído, unicamente, de devaneios eróticos. As possíveis artimanhas do narrador deixam marcas da elaboração da linguagem subjetiva. A estrutura evoca uma linguagem da memória consciente de um jovem que pode ter se equivocado e, de repente, fantasiado além da pura realidade. A este respeito Sérgio Mota lembra que:

A narrativa como uma representação simbólica e artística da vida, fabrica o seu tear imaginativo o tecido e o bordado de um quadro utópico ou romântico da “comédia” da vida; ou o seu inverso, a pintura trágica de uma alegoria da antiutopia da realidade (2006, p. 315).

É importante apontar outra similaridade entre Inácio e Nogueira: ambos gostavam de ler. O primeiro, em momentos de folga lia alguns folhetos que trouxera consigo. Eram contos de outros tempos que havia comprado a tostão debaixo do passadiço do Largo do Passo. **A princesa Magalona**, que segundo Vanina Carrara Sigrist em: **A incerta realidade das coisas em “Uns Braços” de Machado de Assis** (2008) era,

Folheto da História da Princesa Magalona, filha de El rei de Nápoles, e do nobre e valoroso Pierre, Pedro de Provença, e dos muitos trabalhos e adversidades que passaram, difundido no Brasil junto a outros folhetos populares de cordel, por volta dos anos de 1860 e 70 (2008, p.124).

Inácio, ao ler tal folheto, vislumbrou em meio ao cochilo e inebriado pelo sentimento de paixão que nutria, a transmutação da heroína desse livro de origem medieval e de todas as outras histórias antigas à D. Severina. Há uma inversão dos papéis, ao invés da princesa Magalona, ele representava a personagem fraca. Enquanto, pelas circunstâncias que permite o ato heróico ao mais forte, nesse caso D. Severina compôs o papel do bravo herói, cavaleiro ou príncipe, se aproxima para salvá-lo do sono mais profundo com um beijo apaixonado. No entanto, as perspectivas realistas frustraram o final feliz e romântico. O jovem não foi salvo, quando lúcido ou acordado é mandado embora.

Observamos que o componente emocional que se encontra na obra, não é inserido pelo leitor. Este se deixa levar pelo que há no texto e que às vezes faz sentido e proporciona uma relação emocional advinda do que se sente no momento da leitura do romance. O narrador

justifica que Inácio lia tal folhetim influenciado pelo momento vivido e revela os pensamentos do moço em suas leituras. Logo, retomando o trecho do conto “Uns Braços” temos: “Nunca pôde entender por que é que todas as heroínas dessas velhas histórias tinham a mesma cara e talhe de D. Severina, mas a verdade é que os tinham” (2008, p. 182). A citação evidencia a imagem da feminilidade, beleza e pureza, além de comprovar o envolvimento do garoto por uma mulher mais velha.

Em “Missa do Galo” o narrador-personagem lia romances de aventuras que implicam a ideia do herói: forte, valente, o oposto da princesa. Nogueira era um pouco mais velho que Inácio, dois anos a mais. Estava com dezessete anos. Vivia a estudar preparatórios, tranquilo naquela casa assobradada na rua do senado, tinha poucos amigos, gostava de ler, apesar do pouco tempo. Na noite que aconteceu a inesquecível conversação, o rapaz lia **Os três Mosqueteiros** [1844]. Mas na conversa que teve com D. Conceição revelara que havia comprado e lido o romance **A Moreninha** [1844] de Joaquim Manoel de Macedo e uma lista de outros mais. O que realmente Machado queria apresentar ao incluir um romance histórico e outro romântico? É certo que o romance de ficção histórica subsidia investigações que oportunizam o conhecimento dos eventos da história pelas malhas da ficção literária. Machado usa essas vertentes literárias que ganhara gosto do público leitor. Pois, os textos literários históricos, por vezes, apropriam-se da realidade, envolvendo o leitor, de forma que este se reconheça na trama. Isso resulta num dimensionamento ainda maior do papel do escritor na transmissão da cultura. Por conseguinte, Machado tinha consciência de quem era seu público leitor.

Em relação ao romance **A Moreninha** que o personagem lia, salientamos o que dissemos anteriormente que Machado preocupava-se com o público leitor, ou melhor, suas leitoras e reconhecia que no advento do Romantismo no Brasil e com o crescente desenvolvimento de alguns núcleos urbanos, o público jovem ganha interesse pela Literatura. Então, era do agrado desse público leitor o romance que tivesse uma história sentimental, com algum suspense e quase sempre, com final feliz. O romance romântico de Macedo tem como característica marcante o nacionalismo literário. Era a tendência escrever sobre coisas locais: lugares, cenas, fotos, costumes brasileiros. No Brasil, esta tendência contribuiu na formação de uma literatura nacional. O romance servia como forma verdadeira de pesquisar, descobrir e valorizar um país novo. Vale observar que o contato de Nogueira e D. Conceição com o mundo exterior se dava através da literatura. A situação de clausura social geralmente distanciava as pessoas do mundo fora de suas residências. Por isso, a Literatura constituía-se em um meio de conhecimento e de inspiração à fantasia.

Inácio e Nogueira eram pobres e viviam de favor na casa de famílias que não tinham filhos. Nos contos não há nenhuma referência que justifica a falta de filhos para ambos os casais. Percebemos assim, que o enredo cria brechas para justificar os acasos. Não notamos preocupação por parte dos narradores em pormenores a respeito dessa problemática. Stein (1984, p. 69) chama a atenção para este fato “São vários estudiosos que verificam a frequência de famílias pequenas na obra de Machado de Assis, isto é, de poucos ou nenhum filho – e a ausência em suas histórias do “amor fraternal” e da “alma doméstica feminina”. Stein alerta para a generalização. A assertiva acima não quer dizer que inexistam na obra machadiana. No entanto, para os casais das narrativas de nosso estudo, o motivo de hospedarem jovens em suas casas seria uma tentativa de superar a falta dos filhos. Isto se pensarmos numa sociedade do século XIX em que a mulher era educada para casar, cuidar da casa e educar os filhos. A falta destes revelaria uma incompletude nos casais. Ainda, numa sociedade machista, provavelmente a culpa seria imputada à mulher. Se procede a tentativa de substituir os filhos, teríamos outro agravante nesse envolvimento de sedução com os agregados, a relação incestuosa.

Como já observamos em ambas as narrativas, Inácio e Nogueira moravam com casais sem filhos, isto de alguma forma, conferia a eles a função de filhos. Por isso, retomamos a perspectiva à indução à possível relação de incesto. Vale salientar que em “Uns Braços” o jovem Inácio tinha apenas 15 anos, a sua idade possibilitaria maior ênfase a afetividade de mãe e filho. Assim a probabilidade de uma relação desigual com proporções infantis, noutras palavras, uma relação menos madura. No entanto, em “Missa do Galo” o envolvimento com Conceição configuraria uma relação mais tênue e adulta pelo fato de Nogueira já ter 17 anos, a configuração de afetividade entre mãe e filho parece pouco provável. E a relação afetiva de paixão menos extravagante.

No que referimos sobre a vicissitude erótica que transcende a memória das personagens masculinas apreendemos que no conto “Missa do Galo”, a memória dos múltiplos narradores revela menos detalhes quando comparada a “Uns Braços”. Contudo, em ambos os contos as personagens ficaram embebedas de uma sensação inexplicável. No momento em que foram tragadas pelo clima de sedução oportuna, no sentido de D. Severina deixar os ombros à mostra e Conceição aparecer à sala àquelas horas para uma conversação e conseqüentemente, ambas consciente ou inconsciente, depende da forma em que são interpretadas, podem ter ajustado o sentido erótico do texto. Inácio e Nogueira eram muito jovens, por isso as sensações podem até ser exageradas. A crise peculiar a esse período, assim como vários

acontecimentos da vida, no caso das personagens femininas, instaura-se uma instabilidade capaz de romper com acontecimentos habituais.

Nos contos interpretados, Machado se vale da figura feminina numa fase mais madura que os moços, para despertá-los instintivamente através de gestos, olhares e movimentos mínimos. D. Severina envolve-se com Inácio. Visto que ela não tinha a atenção do marido, de repente se vê amada e admirada por um menino. Em poucas palavras o narrador inocenta e, indiretamente, justifica o pecado de D. Severina. Entendemos que na melhor fase de sua jovialidade, a mulher figurava como um objeto insignificante ao marido. Portanto, se confrontarmos as duas senhoras, há uma somatória que ambas são muito parecidas psicologicamente. Estão na fase em que já tendo maturidade, mantêm fisicamente a beleza dos “anos floridos e sólidos” (2008, p. 177).

Quanto aos maridos, o solicitador Borges e o escrivão Meneses, respectivamente dos contos “Uns Braços” e “Missa do Galo”, podemos dizer que representam tipos muito comuns na sociedade da época. O solicitador Borges trabalhava muito, era grosseiro e vivia nervoso. O narrador lhe atribui o adjetivo “terrível”. Provavelmente, não se diferenciava da maioria dos senhores daquele tempo. Já o escrivão Meneses trazia amores por outra mulher, (fato comum na época). Percebemos que pouca atenção é dada nos contos à figura dos maridos das protagonistas. Na verdade, do ponto de vista das relações familiares, esses homens podem ser os responsáveis pelo comportamento dissimulado de suas esposas. Isso nada mais é do que uma estratégia adotada por Machado, em muitas de suas obras, para eximir de culpa as mulheres que o autor flagra à beira do adultério.

A postura do narrador de cada um dos contos objeto de nossa pesquisa, também contribui para que o clima de expectativa se instaure. Nádya Batella Gotlib ressalta que o narrador machadiano cumpre o seu papel determinado por um comprometimento próprio de sua forma de narrar, mais ou menos execrável, mais ou menos justificáveis, ou seja, não há uma explicação convincente, porém, continuamente munido de uma conduta duvidosa, que nunca será revelada nos seus recônditos mistérios e intentos. Assim, “Os contos de Machado exprimem astutas apreensões da índole humana, das mais atozes às mais benevolentes, porém nunca simples” (GOTLIB, 2004, p. 77).

Outro fator relacionado à aparência de D. Severina diz respeito ao estado de abandono em que se encontrava. O pente de tartaruga que ela usava era velho, basta imaginar que este era o que a mãe havia lhe deixado. Os vestidos estavam desgastados. Esses detalhes, revelados propositalmente pelo narrador, insinuam certa carência emocional. É claro que ao mesmo tempo em que o narrador usa tais elementos para justificar o comportamento da

personagem, indicam subjetivamente uma insinuação de culpabilidade. Ao contrário de D. Severina, Conceição era magra, tinha um ar de visão romântica, o rosto era mediano, nem bonito nem feio. O narrador-personagem salienta que poderia chamá-la de simpática. O momento oportuno transformou uma simples conversação em algo tão marcante e singular a ponto de ser narrada anos depois. É óbvio que a beleza de D. Conceição era subjetiva, vista sob o olhar de alguém que ficou envolvido emocionalmente, mesmo que tenha sido por pouco tempo. Logo, os atributos que encantaram os jovens rapazes não eram, nem de longe, a beleza. A sensualidade feminina era produto da imaginação dos moços. Vejamos:

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

D. Conceição é descrita como uma mulher passiva, não falava mal de ninguém, perdoava tudo, principalmente a infidelidade do marido, não sabia odiar, podia até ser que não sabia amar. A época em que o conto foi escrito caracteriza-se por um período de casamentos arranjados pelos pais. O matrimônio era mais um negócio que um relacionamento amoroso. Dessa forma, pode ser que Conceição nem amasse o marido.

Nos dois contos que ora nos ocupam, avultam histórias de amor nas quais há o mais pujante clima de insinuação. Duas mulheres casadas provocam, mesmo estando sob o julgo e a forma de repressão moral da sociedade, a paixão de dois quase adultos. O jogo de sensualidade e a sedução não se exibem, constituem uma nuvem que se deixa adivinhar: pela hora da noite; ambientação espacial de um ocioso domingo cristão; situação em que se encontram os jovens; ausência do marido que está na casa de uma amante; cenário que desenha o narrador. A voz de quem narra se vai como a água do rio, enquanto as atitudes das senhoras e dos estudantes contam outras coisas. Como efeito, o perfume e a embriaguez vêm de quem conta de forma traiçoeira, venenosa, com ares de inocência. As vozes que narram afirmam que pode ter sido “apenas um sonho, um simples sonho!” ou que não entende “a conversação que teve com uma senhora” e quer nos fazer entender!

Marilena Chaui (1988) trata da sedução como sendo a estratégia do duplo engano: o do sedutor, que se engana para exercer o seu desígnio e o do seduzido que se deixa apanhar no desejo oculto das aparências. A autora disserta sobre as diversas situações em que a arte da sedução é imposta na conversa cordial entre amigos, nas amenidades trocadas no chá das

cinco, até no discurso de palanque (1988, p. 31). Nogueira é envolvido pela oportuna ocasião, a sós, a conversar com D. Conceição, na medida em que esta o seduzia, mesmo que disso o jovem não fosse consciente. Semelhante fato ocorre com D. Severina. Na euforia de sentir-se amada por um garoto, deixa o constrangimento inicial para ser fugazmente atraída por ele.

Consequentemente, por meio da articulação de vários recursos, tanto da forma de aproximação quanto do conteúdo, Machado demonstra nos contos em apreço dois flagrantes retratos de sensualidade e sedução, expostos em ambientes propícios por duas mulheres maduras, uma com trinta a outra com vinte e sete anos. Nas narrativas recortadas, podemos falar em mito da hesitação, quando as coisas permanecem estáticas, alheias às vontades de quem quer que seja, mantém-se a postura representativa e idealizada do ser perfeito, imaculado. Não há mudanças nas vidas de D. Severina e D. Conceição. Se as personagens Inácio e Nogueira tivessem obtido a satisfação plena, haveria renúncia à fantasia que, segundo pensamos, torna-se fato motivador para a permanente busca do inacessível. Portanto, nos contos eleitos neste estudo, há um clima de paixão alentado: há desejos que anunciam uma explosão.

Diante do exposto, em que consiste pensarmos sobre a questão norteadora desta pesquisa, completamos que a leitura de mundo feita por Machado de Assis em suas obras, por vezes é *capciosa*, expõe-nas em seus textos de forma dúbia, intencional para incomodar e desviar-nos da leitura superficial. Dessa forma consegue revelar a complexidade do mundo. A experiência literária do autor possibilita-lhe atribuir um tom grave ao ridículo, acentuando-o, e leveza às coisas sérias, desanuviando-as. Esse universo que se constrói por meio de uma sensibilidade artística afinada, mobiliza o leitor convidando-o a participar de um jogo de palavras que constitui um binômio marcado pela ambiguidade e dissimulação.

Sob a perspectiva adotada nesta interpretação podemos concluir, fazendo uso das palavras de Meyer (2008, p. 105), para quem: “A sensualidade em Machado de Assis é a das ideias”.

Acrescenta:

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

É curioso comparar as conclusões de Meyer ao que Benedito Nunes enfatiza sobre o princípio na obra machadiana ser o discurso narrativo com tom dubitativo. Para Nunes, o tom filosófico do autor é necessariamente transformar o ser de carne e osso em personagens imaginadas pela fantasia literária “O intérprete equivoca-se quanto ao sujeito do pensamento buscado, que é Machado de Assis enquanto narrador. E engana-se quanto ao objeto, tratando a ficção como veículo de ideias” (NUNES, 1993, p. 131). Diante dessa afirmação, atentemos para o que estamos refletindo nos contos em destaque. As narrativas apresentam enredos que surpreendem muito mais pelo modo como são narrados do que pelo que se narra. O sentido e o evocar de cada palavra terminam por ganhar interpretações ambíguas. John Gledson assegura que “Machado sentia prazer em ser incompreendido” (1991, p. 19), sendo assim, quanto mais se lê suas narrativas, mais subjetivas se tornam, um extremo inalcançável, como se fosse um labirinto que chega a confundir até mesmo um leitor experiente.

Sabemos que é de fundamental importância para a compreensão da obra do autor, quando pretende-se teorizar sobre o texto, interpretar os temas que nela se destaca. E, assim, considerar a construção nas suas particularidades. Por isso, há inúmeras possibilidades de entender um texto, sem necessariamente ler apenas a sua estrutura. Os contos, que por hora estudamos, possibilitaram uma abertura considerável de deduções provocadas pelas artimanhas narrativas e não pela aplicação de um modelo didático de leitura. Emerge desse livre processo interpretativo, um Machado de Assis contemporâneo que permite ao leitor crítico deleitar-se diante de uma fascinante coleção de temas que, quase sempre são inconclusos, pois apresentam um novo enigma.

Diante do que foi apresentado, há muito a ser descoberto. Uma perspectiva sozinha não produz a totalidade de significado do texto, o poder de uma escrita está coligado ao poder de uma leitura. O resultado obtido através da nossa que como tantas, sobre esses textos, convergem em alguns pontos. Desse modo, diante de tantas perspectivas que se cruzam na interpretação de um texto, seja através de quem conta, seja através de quem lê, há o alargamento da significação dos enunciados que não respondem a todas as perguntas. É certa a expectativa de que sempre surgirá uma leitura nova, um efeito a ser experimentado. Pois, entendemos o texto pela sua amplitude e não mais como um objeto que se define para um só resultado. As múltiplas leituras trarão outras perguntas e, por conseguinte outras respostas. Cumpre lembrar que Machado, mesmo não sendo contemporâneo, pode ser entendido à luz do pensamento de Eco. Assim, empreendemos aqui o conceito deste a respeito de “obra”: toda obra de arte é aberta porque não comporta apenas uma interpretação; a obra aberta não é uma categoria crítica, mas um modelo teórico para tentar explicar a arte contemporânea; que não

se fecha unicamente aos parâmetros estruturais. Qualquer padrão teórico usado para analisar a arte contemporânea não revela a sua totalidade; suas características estéticas vão além de limites padronizados. As inúmeras possibilidades de leituras são apenas uma abertura às variadas interpretações. Consequentemente, a intencionalidade do autor é considerada um pressuposto e não um final de interpretação. Além disso, toda obra, enquanto “obra”, possibilita várias interpretações desde que não escape aos limites possíveis e de certa lógica:

Portanto, mesmo na afirmação de uma arte da vitalidade, da ação, do gesto, da matéria triunfante, da completa casualidade, estabelece-se uma dialética ineliminável entre obra e abertura de suas leituras. Uma obra é aberta enquanto permanece obra, além deste limite tem-se a abertura como ruído (ECO, 1991, p. 171).

Então, baseados nas leituras até então empreendidas, algumas, por nossa conta e risco, podemos reafirmá-las através do pensamento de Gledson quando enfatiza que diante dos textos machadianos “para lhe dar significado pleno, precisamos de novo interpretar alegoricamente e estar preparado para ignorar a concatenação de causa e efeito no enredo” (1991, p. 174). Somos sabedores que estamos diante da eficácia de narradores que se expõem como autoridades do discurso e diante desta altivez presunçosa autodesautorizam quando flagrados nas entrelinhas da narrativa. Em ambos os contos o ser que narra mesmo entranhado no texto não prima pela objetividade. O discurso do não-dito está constantemente contradizendo o aparente discurso oficial. Por mérito em criar uma literatura intrigante, Machado permanece incólume, sempre instigante e inesgotável.

## 5 – CAPÍTULO IV

### ECOS DE EROTISMO EM MACHADO DE ASSIS

*O erotismo não é anulação total, perda de identidade, fragmentação sem fim. É um processo dialético entre contínuo e descontínuo.*

Francesco Alberoni

#### 5.1 – O erotismo e a literatura

Quem nunca pensou em pornografia ao ouvir o termo erotismo? Quando falamos em sensualidade e sedução na literatura, automaticamente fazemos a correlação com o que chamamos de literatura erótica. E assim, é quase certo que a primeira imagem que fazemos é a representação da literatura que submete seus personagens aos prazeres da carne, à volúpia etc. Nesse contexto, devemos entender a distinção entre literatura erótica e erotismo no texto literário e ainda desvincularmos essa vertente da conceituação de pornografia. Logo, discutiremos neste capítulo a erotização em alguns textos de Machado de Assis tendo como base, o recorte de nossa pesquisa, os contos “Uns Braços” e “Missa do Galo”. A leitura dos contos citados, em primeiro momento, pode não apresentar a tensão erótica que o leitor espera, claro, apreendida à concepção que se tem desse tipo da literatura, ou seja, a erótica. Também não poderíamos considerar, no mesmo nível de igualdade, os textos machadianos à visão do leitor que se depara com o estilo literário erótico no qual reúne leituras de autores como: Hilda Hilst e Caio Fernando Abreu. Ao ler os textos dos autores citados, consideramos que estes parecem fazer a escolha completa de um assunto cuja atitude dramática e apelativa promove a mistura de palavras grotescas e, muitas vezes, de baixo-calão, num confronto que afronta e, ao mesmo tempo, leva o leitor ao riso e à reflexão.

Através dos textos literários de cunho erótico de Hilda Hilst e Caio Fernando Abreu, percebemos que estes conseguem afirmar as múltiplas diferenças, de modo geral, abarcando

os personagens extravagantes, noutras palavras, excêntricos etc. A afirmação dessas diferenças faz com que esses referidos autores se voltem contra a padronização que caracteriza a cultura de massa na Pós-modernidade. Desta perspectiva, ambos os escritores são, entre outros autores, exemplos que, através da literatura de interstício erótico, apontam às inquietações existenciais mais profundas e dolorosas da sociedade contemporânea. Há uma equação de culturas implicadas nos contextos de suas escritas, tais como: os costumes que abrangem as massas populares e eruditas.

Por outro lado, entendemos que Machado em pleno final do século XIX e início do XX apresenta nuances de um tipo de erotismo muito particular de seu estilo. É evidente o conservadorismo que permeia de forma menos explícita no texto machadiano. A extravagância fica por conta da percepção do leitor. O erotismo em Machado de Assis é promovido, conforme Meyer, como “borboleteios maliciosos, digressões e parênteses felizes” (2008, p. 15). *A priori*, é interessante ressaltar que os contos destacados aqui não estão há mais de um século sendo objetos de interpretação da crítica somente por causa de sua erotização, e sim, dada a forma e as artimanhas de quem conta. A propriedade erótica em Machado abrange desde o corpo, pensando aqui em, D. Severina e D. Conceição, numa agudeza sensual perpassando os olhares que se cruzam entre os personagens, seja supostamente o que seduz, seja quem é seduzido. Concomitante, os momentos de sedução são submetidos aos limites da consciência dos personagens envolvidos. Tais momentos de sedução revelam o impulso dos desejos em busca de uma completude.

Nesses contos, a forma como é narrado o erotismo decorre da tentativa em buscar o entendimento de fortuitas circunstâncias já vividas através da nostalgia de uma situação interrompida em duas instâncias: a da representação das imagens como no caso de “Missa do Galo” que fica muito no campo das suposições imaginárias e, por outro lado, a veemência da realização parcial no caso de “Uns Braços”. É certo que em ambos os contos, os múltiplos narradores apresentam suas variadas faces e chamam o leitor à prudência na interpretação dos fatos por apresentarem narrativas ambíguas e enganosas. De acordo com Schwarz em: “Duas notas sobre Machado” no livro **Que horas são** (1987), a obra machadiana milita numa criação em que o construir e o destruir estão necessariamente aditados:

Uma por uma, boa parte destas disparidades é inocente, e todas são engraçadas. O conjunto, no entanto, é desolador. A profusão de vida que se enuncia na notação social não se dinamiza, pois o salto sistematicamente repetido à reflexão universalista lhe corta o movimento. Sendo muito mais abstrata – aí a disparidade – a reflexão não pode reter senão uma única linha, aliás, arbitrária, da variedade de aspectos que a notação fixara. Esta é

rebaixada a pretexto irrisório da reflexão, e privada da significação que estaria em seu próprio plano e prolongamento. Ou melhor, essa privação é exatamente o que Machado queria significar (SCHWARZ, 1987, p. 171).

Se considerarmos o período em que os contos “Uns Braços” e “Missa do Galo” foram escritos em consonância com os dias atuais não é de se estranhar as diversas concepções contraditórias acerca dessa temática. No entanto, não podemos ignorar que desde a Antiguidade e, especialmente, incluindo o século XIX, em que os contos em leitura foram escritos, as pessoas também se davam aos prazeres da carne, a concupiscência, possivelmente por trás de uma velada e dissimulada hipocrisia. Os textos machadianos insinuam um desmascaramento das falsas urbanidades e sutilezas de famílias patéticas em uma sociedade compreendida no período oitocentista.

A primeira concepção de inocência das personagens envolvidas nos contos em discussão, no que tange ao contexto de erotização é vista pela forma que se deu esses encontros lascivos e fulgurantes. Parece cômico ao leitor de hoje, um jovem de 15 anos, nesse caso Inácio, apaixonar-se pelos braços de uma Senhora (D. Severina) que não tinha atributos de beleza e que somente os deixavam à mostra. Em “Missa do Galo”, um jovem de 17 anos, Nogueira, sentir-se atraído por uma Senhora casada de 30 anos (D. Conceição) só por vê-la sair do quarto e entrar na sala vestida com um roupão branco mal arrumado na cintura. Se considerarmos os dias atuais em que há uma abertura bem mais considerável em relação à abordagem de assuntos ligados a sexualidade, o clima de insinuações que se deu entre Nogueira e Conceição não causaria tanto deslumbramento. Mesmo assim, quando se fala de temas, que de alguma forma são vistos como “tabus”, na maioria das vezes, a sexualidade ainda é a grande vilã entre assuntos que causam constrangimentos. Entretanto, faz-se necessário ponderarmos que ao falar de amor e sexo, tratamos de erotismo. Tais conceitos, é claro, estão interligados. Isto é, fundamentados na atração física em que habitam os mais indeléveis desejos inerentes ao ser instintivo, principalmente, dos seres humanos. Estes conceitos, de certa forma, estão atrelados ao estado fisiológico como as necessidades sexuais, prazer e perpetuidade da espécie.

Como já pressupomos, o conceito mais atual sobre erotismo é visto pelo fator condicionante fisiológico, “conhecimento empírico”; em qualquer tempo na história da humanidade as manifestações no que compete reportar à sexualidade estão implicadas às limitações da cultura de seu povo, a mentalidade social da época. Desta tradição e mentalidade resultam as variadas concepções que, por vezes, dialeticamente sofreram as transformações em cada tempo e sociedade. Conforme Francisco Carlos Camargo no livro

### **Erotismo e Mídia (2002):**

Nada mais antigo e mais atual que a sexualidade expressa pelo discurso erótico. É exatamente a atualidade desse discurso que possibilita a leitura e a compreensão de determinados momentos históricos de uma sociedade (CAMARGO, 2002, p. 33).

Conforme a citação é consenso entre os estudiosos, que o amor e o sexo, sentimentos, muitas vezes, dominantes na vida quotidiana, estão certamente coligados ao erotismo.

Mas afinal o que é erotismo? Chegar a uma resposta convincente não é tão simples como parece, na maioria das vezes, a discrepância entre literatura erótica e erotismo na literatura tem como um agravante, ser confundida com pornografia. E, ainda é corroborada pelo não entendimento da significância destes vocábulos em um contexto literário. Nesse aspecto, é adequado que para entendermos o significado de “erotismo” precisamos entender amplamente a acepção deste vocábulo. Senão, somos levados a interpretar pela ótica da percepção empírica que assenta a qualquer leigo no assunto interpretá-la, de modo geral, como o conjunto de expressões culturais e artísticas humanas referentes ao sexo. Nesse sentido é plausível e aceitável a insultuosa interpretação que ocorre dessa concepção de erotismo pela não distinção entre esse conceito que, por vezes, é atrelado à ideia de pornografia.

De acordo com Camargo, o erotismo provoca a sensualidade, mas não pode ser visto apenas como objeto do sexo:

Enquanto linguagem, comunica o sexual, mas não é sua realização em ato: tal como o sexo, ela tem como palco o corpo, que não precisa apresentar-se na sua materialidade carnal, visto ser representação. O discurso erótico pode prescindir o corpo quando é expresso por meio de outras linguagens; como ato necessita de materialidade (CAMARGO, 2002, p. 41).

Esta assertiva acima corrobora com o recorte que discutimos nos contos “Uns Braços” e “Missa do Galo”, o erotismo como linguagem prescinde o contato físico, a língua dos gestos, das palavras e dos movimentos. Esta primeira acepção ocorre com mais intensidade quando Severina beija Inácio e Conceição segura Nogueira pelo ombro demonstrando certo poder sobre ele. Porém, a continuidade desse contato não excede esses limites, o ato sexual como consequência dessa iniciativa não ocorre.

Segundo Márcia Cristina Xavier ao discutir essa temática em sua dissertação de mestrado: **Representações do erotismo em “O corpo”, conto de Clarice Lispector e adaptação fílmica de Antônio Garcia (2009)** enfatiza que a origem etimológica da palavra

ajustada a uma distinção com a palavra pornografia é utilizada, muitas vezes, sem a compreensão precisa e empregada para os mesmos fins conceituais em obras que abordam de forma mais pretensiosa à excitabilidade do sexo. Disto, devemos atentar para o uso de tais conceitos de forma pejorativa. Pois, suas especificidades etimológicas conferidas à erotização podem ser compreendidas em obras literárias ou não pelo viés de características distintas, considerando que a discrepância no que se refere ao caráter confiável dos termos “erótico” e “pornográfico” não é algo novo, vem de séculos passados:

[...] pois segundo Jean-Marie Goulemont, lendo os textos do século XVIII, tem-se a impressão de que, fora do contexto médico, compreende-se por erótico tudo o que diz respeito às coisas do amor, o que dá à palavra uma extensão maior e uma extrema imprecisão (XAVIER, 2009, p. 17).

A assertiva acima foi na Antiguidade já idealizada em: **Banquete** (1987) de Platão, provavelmente, o mais antigo texto sobre erotismo que se tem notícia, talvez por isso o mais controverso se comparado aos sistemas de ideias mais contemporâneas. Assinalamos nessa divergência, autores como: Otavio Paz em **A dupla chama** (1984) e Georges Bataille com **Erotismo** (1987) e Michel Foucault em **História da sexualidade** (1988).

No livro **Banquete** a ideia do erotismo está relacionando ao amor. Assim, coligado ao erotismo deveria estar o envolvimento amoroso, sentimento de paixão sobrepondo o sexo. Na concepção de Platão, podemos apreender que o termo “pornográfico” é empregado para a nulidade de sentimentos eróticos, nesta concepção o sentimento amoroso predomina no envolvimento erótico. Nesse entendimento a prostituição seria um exemplo de neutralidade do erótico. Considerando essa concepção primária, podemos perceber que o termo erótico se relacionado à pornografia compreende como máxima de uma grande valoração à obscenidade.

A obscenidade, nesse caso, é promovida como algo que abarca um julgamento de valor depreciativo que, por conseguinte, acaba por culminar numa compreensão de repressão histórico-cultural da humanidade no decurso do tempo, perpetrando assim, uma ideia generalizada de que todas as obras que ajustam as referências ou descrições sobre a sexualidade sejam nomeadas de erótica-pornô:

É necessário distinguirmos alguns dos significados destes “nomes proibidos”, e assim compreendermos que a palavra erotismo provém do latim *eroticus*, do grego *erotikós*, nome que deriva do deus grego Eros: o cupido para os romanos, o deus do amor para os gregos. Já a palavra pornografia é derivada do grego – (*pórne*), prostituta, – (*grafé*), representação (XAVIER, 2009, p.17).

Como podemos perceber ambos os vocábulos são derivados de línguas díspares que na atualidade são incluídas numa mesma raiz linguística, sem a noção da disparidade.

Conforme Lucia Castello Branco no livro: **O que é erotismo** (1984), em termos gerais, podemos definir que numa representação artística ou não como pornográfica, quando interpretada nesta representatividade textual, estão incluídas obras que realizam a exploração do sexo com uma finalidade em si própria, pois o núcleo intencional do texto abarca somente este quesito sem preocupações de caráter estético. Contudo, os textos que permeiam na narrativa cenas de sexo, também abordam, ao mesmo tempo, outros ensejos da vida das personagens de forma subjetiva, na qual o estranhamento transcende o caráter unicamente sexual. Nesse caso, podem ser consideradas erótico-literárias.

Desta forma, o conceito de erotismo na literatura abrange o acontecimento factual e literário com conotação de impulso sexual. Claro, considerando a intenção consciente do autor que imbuído da ficção, se lança na tentativa de transcender os limites da existência do real. Noutras palavras, o erotismo alude não só a questão da sexualidade, mas as questões do ser e do social. Então, quando refletimos o texto que conota a sensualidade, pensando aqui nos contos em comento, estamos ressaltando o sujeito histórico provido de desejos na sua inclusão no contexto social das relações humanas em consenso com seu tempo:

Uma das distinções mais corriqueiras que se fazem entre dois fenômenos refere-se ao teor “nobre” e “grandioso” do erotismo, em oposição ao caráter “grosseiro” e “vulgar” da pornografia. O que confere o grau de nobreza ao erotismo é para os defensores desta distinção, o fato de ele não se vincular diretamente à sexualidade, enquanto a pornografia exibiria e exploraria incansavelmente esse aspecto (BRANCO, 1984, p. 19).

Em consonância com essa temática, Octávio Paz no livro: **A dupla chama** (1984), concorda que há uma confusão com relação à sexualidade e erotismo:

Não é estranha a confusão: sexo, erotismo e amor são aspectos do mesmo fenômeno, manifestações do que chamamos vida. O mais antigo dos três, o mais amplo e básico, é o sexo. É a fonte primordial. O erotismo e o amor são formas derivadas do instinto sexual: cristalizações, sublimações, perversões e condensações que transformam a sexualidade e a tornam, muitas vezes, incognoscível. Como no caso dos círculos concêntricos, o sexo é o centro e o pivô dessa geometria passional (PAZ, 1984, p. 15).

Paz ainda esclarece que “O fogo original e primordial, a sexualidade, levanta a chama vermelha do erotismo e esta, por sua vez, sustenta outra chama, azul e trêmula: a do amor. Erotismo e amor: a dupla chama da vida” (PAZ, 1984, p. 07). Partidários deste pensamento,

entendemos que a sexualidade inerente ao ser humano é a fonte invocadora do erotismo que por sua vez pode equacionar-se ao amor.

Do mesmo modo, muito próximo ao pensamento de Paz acerca do erótico, Bataille em **O erotismo** (1987) enfatiza que “Do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até a morte” (BATAILLE, 1987, p. 11) e acrescenta: “[...] só os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica” (BATAILLE, 1987, p. 11). Nesse sentido, em se tratando de literatura, os momentos de vicissitudes referentes à sensualidade e sedução no texto literário reproduzem esta conjuntura. Basta lembrarmos que nos contos em interpretação, os ecos eróticos estão impregnados de uma boa dose de transgressão, uma vez que o erotismo, para o filósofo Bataille, só ganha notoriedade num evento que há o desejo de extravasar a sexualidade.

Nesse parâmetro interpretativo, temos nos contos em proposta uma representação desse parecer, uma vez que os momentos sensuais ocorrem com personagens não ligados por laços matrimoniais. Pois, segundo Bataille “frequentemente, o casamento pouco tem a ver com o erotismo” (1987, p. 102). Por outro lado, a monotonia do casamento, a falta de expectativa sexual com relação aos parceiros, podem de alguma forma, desencadear o erotismo e a sedução a outrem. É inerente ao ser humano em situações de seres ignorados o desejo de transgressão passe por perspectiva de traição que implica a sexualidade:

Falamos de erotismo sempre que um ser humano se conduz de uma maneira que se apresenta uma oposição bem acentuada a certos tipos de comportamento e de julgamento que nos são habituais. O erotismo deixa entrever o *avesso* de uma fachada cuja aparência correta nunca deve ser desmentida: no *avesso* revelam-se sentimentos, partes do corpo e maneiras de que temos habitualmente vergonha. Insistamos nisso: esse aspecto, que parece alheio ao casamento, nunca deixou de ser aí sensível (BATAILLE, 1987, p. 102, grifos do autor).

Na junção desta perspectiva teórica, entendemos que nos contos, matéria de nossa pesquisa, ao aflorar uma sensualidade capaz de sedução, no caso de D. Severina de “Uns Braços” e D. Conceição de “Missa do Galo”, que deveras estão de posse de um erotismo velado que provavelmente estava ausente no relacionamento conjugal devido à forma em que eram tratadas por seus parceiros.

Podemos pensar que essa sensualidade apresenta uma oposição à monotonia de hábitos sexuais comuns que tinham com seus parceiros. Acrescentamos ainda ao pensamento de Paz que reforça essa teoria ao enfatizar “O erotismo, que é sexualidade transfigurada pela imaginação humana, não desaparece em nenhum caso. Muda, transforma-se continuamente e,

não obstante, nunca deixa de ser o que é originalmente: impulso sexual” (PAZ, 1984, p. 24).

De acordo com Paz entendemos que só os humanos conseguem desenvolver o erotismo por serem detentores da racionalidade e do pensamento. Para tanto, não há uma receita direcionando o que é erótico e o que não é? Então, com base neste autor e procurando coerência nos apontamentos feitos com os contos “Uns Braços” e “Missa do Galo”, a necessidade de erotização vai depender do momento e do olhar de cada uma das personagens envolvidas. Tal envolvimento permite que o desejo do *eu* vá além de si mesmo indo *ao* encontro do outro. E precisamente está sempre associado à raiz primitiva do sexo. Mas, como já prenunciamos anteriormente, em contraposição a essas visões citadas acima, que estabelece para o sexo a origem da sexualidade, temos o pensamento de Platão em **Banquete** (1987) quando Agáton discursa sobre o “Amor”:

Ora, se todos os outros prazeres e concupiscências têm menos força, são vencidos por Eros. E se Eros vence os prazeres e as paixões, realiza a temperança. Quanto à bravura, nem o próprio Ares sobrepuja a Eros; e a prova está em que não foi Ares quem encadeou Eros – mas Eros, filho de Afrodite, quem encadeou Ares, segundo nos conta a lenda. Ora quem prende é mais forte do que quem é preso. Logo, se Eros é mais bravo do que o mais bravo de todos, segue-se que é também o mais valente de todos (PLATÃO, 2008, p. 130).

É curioso observar que o conceito de amor na Antiguidade é diferente dos pensamentos de Paz e Bataille. Pois, para Platão a palavra amor iguala-se ao conceito de erotismo e advém do sexo que em termos gerais pode significar afeição, compaixão, misericórdia, ou ainda, inclinação, atração, apetite, paixão, querer bem, satisfação, conquista, desejo, libido, etc.

Na atualidade, o conceito mais popular de amor envolve, de modo geral, a formação de um vínculo emocional com alguém, ou com algum objeto que seja capaz de auferir este desempenho amoroso e remeter os estímulos sensoriais e psicológicos necessários para a sua manutenção e motivação. E a atração física poderia até ter levado a um envolvimento sexual, mas, não necessariamente a um sentimento amoroso.

Por outro lado, visto pelo prisma da ideia platônica, *Eros* representa a parte consciente do amor que uma pessoa sente por outra. É o amor que se liga de forma mais clara à atração física, e frequentemente levam às pessoas a manterem um relacionamento amoroso continuado. Nesse sentido, também é sinônimo de relação sexual. Isto, dado ao conceito primordial de amor na narrativa de Apolodoro sobre uma espécie de conferência, a propósito do tema, no livro **Banquete** (1987) que Agáton proporcionou a alguns amigos no qual Sócrates estava presente. O que hoje entendemos por sexo como uma vertente derivada do

amor e não o amor como motivo central do sexo. Assim, o pensamento atual conflita com o entendimento dos pensadores da Antiguidade, inclusive Platão que valorava o amor como núcleo agente principal dos desejos relacionados à sexualidade.

No ponto de vista de Francesco Alberone em **O erotismo: Fantasias e realidades do amor e sedução** (1986), o erotismo busca de forma generosa a aproximação dos seres. Pois, “O erotismo é uma forma de interesse por outras pessoas. É generosidade intelectual, emocional, capacidade de dar-se, dedicar-se e abandonar-se. O grande erotismo é o oposto da avareza, da mesquinhez, da prudência” (1986, p. 181). Dadas as várias concepções de amor e erotismo, cada vez mais distinguimos a fronteira que compreende essa discussão, não há como falar desse assunto sem considerarmos a história de sua repressão. Nessa perspectiva, podemos inferir nos contos em estudo um erotismo que é a tentativa de transgressão. No entanto, a sensualidade evocada faz parte de algo sublime porque revela a busca pela satisfação dos desejos e assim mesmo, a afronta fica por conta dos parâmetros sociais da época. Por isso, não há razões para caracterizarmos as situações descritas nos contos como falta de caráter.

Assim, na busca de uma possível interpretação a esse recorte, acreditamos que Otávio Paz e Bataille, são os que melhor definem a controversa ideia de erotismo, principalmente, quando este assunto está inserido no contexto literário. O discurso é sedutor, seja na prosa ou na poesia. Vejamos o que ele ainda assinala:

O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. A imagem poética é abraço de realidades opostas e a rima é a cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo (PAZ, 1984, p. 12).

Fica claro nesse trecho que o erotismo está entranhado em tudo que fazemos. É o componente que suscita a metaforização da língua em termos poéticos em que a linguagem está inserida. Linguagem que pode ser apenas símbolos, gestos. A pessoa pode ser eleita como bem vestida, no sentido de mostrar o mínimo do corpo e assim, estar sensualmente erótica simplesmente por não se mostrar. Além do mais, o erotismo é, por excelência, algo que promove o que está escondido no íntimo de cada ser e que é liberado em momentos oportunos, nunca como algo notório de qualquer pessoa e está desvinculado de sentimentos cotidianos.

O erotismo é pelo menos um tema de difícil abordagem. Por razões que não são apenas convencionais, ele é definido pelo secreto. Ele não pode ser

público. Posso citar exemplos contrários, mas, de qualquer maneira a experiência erótica se situa fora da vida ordinária. Dentro de toda nossa experiência, ela permanece essencialmente isolada da comunicação normal das emoções. Não se trata de um assunto proibido. Não é absolutamente proibido, pois sempre há transgressões (BATAILLE, 1987, p. 234).

Por outro lado, Alexandrian em **História da literatura erótica** (1991) faz uma divisória entre erotismo na literatura e literatura erótica no caso desse autor, podemos, mais uma vez, fazer uma interseção entre o que este teoriza e os textos de Machado, considerando a divisória feita entre o momento e a intenção que são totalmente distintos:

É preciso distinguir o romance que contém passagens eróticas do romance erótico propriamente dito, cujo tema é o acto sexual em todas as suas variações. O primeiro evoca livremente a sexualidade porque o autor o julgaria incompleto se pusessem em acção personagens privadas dessa actividade fundamental; no entanto, o seu desígnio é mais vasto. O segundo exprime somente a sexualidade, nada mais, e isso com a finalidade de excitar o leitor (ALEXANDRIAN, 1991, p. 07).

Baseados no apontamento acima, podemos entender que parte deste não preenche a ideia de erotismo nos contos de Machado. Assim, “Uns Braços” e “Missa do Galo” não seriam para esse crítico, considerados como literatura erótica. No entanto, se reportarmos ao que Paz descreve, essas variações podem ser discutidas à luz dessa definição: “O ato erótico se desprende do ato sexual: é sexo e é outra coisa” (PAZ, 1984, p. 14).

Nesta perspectiva do erotismo enlevar o aspecto também literário em Machado de Assis percorremos um caminho no mínimo tortuoso. Ainda que saibamos que os textos machadianos ainda estão alicerçados num conservadorismo em que o autor Machado pode estar propondo o desmascaramento de um comportamento sexual hipócrita da sociedade oitocentista. Meyer explicita: “Sem dúvida, que a vida obscura do sexo toma vez que outra aos olhos de Machado uma leve coloração pecaminosa” (MEYER, 2008, p. 112). Embora esta “leve coloração pecaminosa” indique que por trás da máscara socialmente aceitável escondiam desejos recôndidos de mulheres e homens incluídos numa sociedade que também como qualquer outra e em qualquer período se dava aos deleites que o sexo induz, evidentemente, por trás de uma aparente máscara de casticismo carnal.

Meyer ainda acrescenta que Machado espera através da relação texto e leitor que este evidentemente fique incomodado com o sugestionado e muito mais afinado na busca da interpretação. Isto porque seus relatos permanecem incólumes na ambiguidade, pois, cria o clima apropriado através do que sugere e não assegura nada de concreto. Vejamos:

Um dos grandes encantos da obra de Machado de Assis é a sua vaguidade sedutora que a toda momento solicita a colaboração direta do intérprete e parece coquetear com todos os leitores, para depois deixá-los, rendidos e logrados do outro lado da porta (MEYER, 2008, p. 127).

Basta pensarmos no que enfatiza Alexandrian em sua pesquisa que as tramas narradas seriam a simulação da realidade:

Esta literatura apresenta o erotismo não tal como é na realidade, mas tal como se desenvolveria se os desejos se libertassem totalmente das conveniências e das inibições (ALEXANDRIAN, 1991, p. 509).

Fica distinta a verossimilhança e a imitação da realidade que se agregam no plano da imaginação. Vale lembrar que o autor em pesquisa focalizou dados à literatura erótica desprovida das sutilezas do discurso, no sentido de tratar da literatura que realmente instaura a promiscuidade e o escândalo como núcleo do discurso erótico.

A pesquisa de Alexandrian perpassa a linha cronológica desde Meleágro, o melhor poeta erótico grego da antiguidade e Safo, a primeira poetisa erótica da antiguidade; Catulo, seu pai era amigo de Júlio Cesar; outros que datam o tempo do imperador Augusto. Também Horácio, poeta oficial do reinado de Augusto, este certamente escreveu suas licenciosidades; Ovídio com o famoso livro **A Arte de amar**, (ano 1 a. C.) Petrônio com o **Satiricon** (63 d.C.), este suicida-se para obedecer a ordem de Nero que o condenara à morte, este, o crítico Alexandrian considera que as suas personagens são extremamente repugnantes; Apuleio, com o **Asno de ouro** (século II d. C.) apresentava seu erotismo fantástico; considerado o maior romance erótico do Império romano. E assim, perpassa pelo século XIV, ao lembrar Bocácio e o erotismo de **Decameron** (1350) em plena peste negra que assolava a Europa. Esta obra abre caminho no Renascimento para Pogge, a este o papa Bonifácio em 1402 o nomeou secretário do Vaticano, cargo que ocupou durante quarenta anos, esse chocou o clero com **As facécias**; Aretino, com várias obras eróticas; Vatsyaiyana com o **Kama Sutra** (século IV a.C.) mais tarde surgiu entre outros Oscar Wilde, Marcel Proust, Marcel Jouhandeau em **Tirésias** (1917) e os mais contemporâneos André Breton que auto se intitula teórico do erotismo louco e Georges Bataille teórico do amor louco.

## 5.2 – Ecos eróticos: o matiz pecaminoso em Machado de Assis

Retomando o pensamento e o conceito do erotismo na literatura machadiana, Meyer é um dos únicos que realmente ousa falar com certa autoridade sobre o recalcado erotismo em Machado de Assis. Se exageramos em mencioná-lo pautamos no que a própria crítica, de modo geral, concorda que Meyer foi o teórico que melhor entendeu a alma machadiana. Quem sabe pela proximidade do seu tempo. Um daqueles casos de alma gêmea. Esse consegue entender o que Machado ao escrever, o fez discretamente, ou seja, “jogou as escondidas com o leitor” (MEYER, 2008, p. 11). E acrescenta que o erotismo em Machado ocorre como “Sensualidade imaginativa muito policiada, apenas de vez em quando (...)” (MEYER, 2008, p. 107). O “apenas de vez em quando” me parece um eufemismo do crítico, pois para Meyer a “sensualidade está nele, antes de tudo, uma curiosidade insaciável a desnudar todas as cousas, a despir as ideias e os corpos, revelando a nudez essencial sob a roupagem mentirosa” (op. cit.).

A compreensão de Meyer é legítima considerando o que afirma Alberto da Costa e Silva na apresentação e introdução do livro de Augusto Meyer –**Machado de Assis: ensaios** (2008) –:

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

Quanto a ficar explícito em alguns contos e romances de Machado o lado mais sórdido das personagens, compreendemos isto no tocante a fatores de ordem amorosa e sexual num enfoque em que a sensualidade aflora o desejo de adultério como veleidade de transgressão das normas sociais pré-estabelecidas. Assim, podemos então, inferir que o autor torna-se incomparável devido a singular forma em que expõe as personagens e conta os fatos. Meyer salienta que, Machado ao criar seus textos, a dar ênfase às personagens femininas recalcadas, sérias, providas da conduta moral e bons costumes inerentes à época, concebia uma literatura sem grandes enigmas, sem grandes surpresas. Essas circunstâncias de personagens planas,

ínfimas, pesam sobre personagens como: D. Glória de **Dom Casmurro**, D. Carmo, D. Rita irmã do conselheiro Aires de **Memorial de Aires**, D. Túnica e D. Fernanda de **Quincas Borba**. Por outro lado, quando fala das mulheres em que a sensualidade e a perfídia entram em cena, sua literatura muda de nuança. Vejamos o que ele assinala:

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

Meyer foi um dos primeiros que dividiu a obra de Machado em duas fases: primeira e segunda, considerando que Machado se tornou um autor por excelência ao escrever **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. É inegável essa súbita mudança, embora não concordamos com o fato da crítica ter canonizado alguns romances de Machado em detrimento dos quatro primeiros, arriscaríamos dizer que diante da fortuna crítica que há nomeando esse mesmo preceito canônico, um dia, como dívida ao autor, a crítica retificará essa discrepância. O Machado escritor dos primeiros romances e de contos como “Parasita azul” e “Miss Dólar” e outros é o mesmo em excelência da chamada segunda fase, a madura.

Quando se trata de falar de personagens em que o impulso pecaminoso ganha mérito pelo erotismo que essas personagens perpassam, “Capitu” em **Dom Casmurro**, prevalece no topo como a dissimulada de olhos de cigana oblíqua. Claro sob a visão de um narrador envolvido emocionalmente e desiludido. Meyer assim o classifica:

Em Capitu, há um fundo vertiginoso de amoralidade que atinge as raias da inocência animal. Fêmea feita de desejo e de volúpia, de energia livre, sem desfalecimentos morais, não sabe o que seja o senso da culpa e do pecado (MEYER, 2008, p. 121).

A intensidade da paixão que Capitu como sujeita ativa, dominadora impõe ante o candidato a seminarista seduzindo-o pode ser configurada como algo quase irracional no qual estavam envolvidos. O envolvimento amoroso na sua origem se dá entre o adolescente Bentinho e a também adolescente e ardilosa Capitolina. As diferenças corroboraram para o envolvimento erótico e amoroso entre o príncipe e a plebéia:

E que a sedução de Capitu não provem de uma beleza epidérmica, não é apenas a sedução superficial da mulher tranquilamente bela, sem profundidade perturbadora na sua graça um tanto vegetativa. Vem, pelo

contrário, de um não sei que felino e profundo, com todo esse mistério de presença envolvente que irradia das personagens fortes (MEYER, 2008, p. 116).

Em consonância a esse pensamento, acrescentamos o ponto de vista de Alberoni em seu livro **O erotismo** (1986) no qual enfatiza: “O erotismo se apresenta sob o signo da diferença. Uma diferença dramática violenta, exagerada e misteriosa” (ALBERONI, 1986, p. 09). Esta diferença em Machado pode ser comprovada na quase impossibilidade das relações entre as mulheres mais velhas e os jovens moços; o abastado Bentinho e a agregada Capitolina, a dissimulada e ambiciosa Sofia e o alucinado Rubião etc. Nesta conjectura, reportando a **Dom Casmurro** afirmamos essa insígnia diferença se consideramos as atitudes de Bentinho que em nome da paixão preferiu transgredir a promessa da mãe para dar vazão ao avassalador sentimento, do qual, supõe categoricamente ser vítima, ferindo e desautorizando o futuro que lhe arrogava a lei do celibato.

Ademais, se apreciarmos como intrínseco o jogo de interesse que perpassa muitas das narrativas machadianas destacamos o que elucubra Foucault em: **História da sexualidade** quando assinala:

Explicam-nos que, a repressão foi, desde a época clássica, o modo fundamental de ligação entre poder, saber e sexualidade, só se pode liberar a um preço considerável: seria necessário nada menos que uma transgressão das leis, uma suspensão das interdições, uma irrupção da palavra, uma restituição do prazer ao real, e toda uma nova economia dos mecanismos do poder, pois a menor eclosão de verdade é condicionada politicamente (FOUCAULT, 1998. p. 11).

E ainda acrescenta: “Se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada” (FOUCAULT, 1998, p. 12). Nesse conjunto, consideramos que por via da proibição deriva a transgressão em meio a uma escala de poder e saber. Então é inerente ao ser humano experimentar, ou melhor, ser tentado em provar tudo aquilo que é desconhecido pelo fato de ser considerado proibido. Como já sabemos, o erotismo surge do desejo de infringir os padrões sociais que rege a conduta humana.

Já em **Quincas Borba**<sup>4</sup> Sofia, mulher sedutora, é usada com a finalidade de tirar vantagens financeiras de Rubião, herdeiro de uma fortuna. O que mais implica essa circunstância no romance é o precedente de que ela agia em consenso com o marido Palha. Assim, Sofia usava de seu poder de sedução para fins econômicos e sociais. No romance

---

<sup>4</sup> Todas as citações deste romance serão de: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Quincas Borba** [1891]. São Paulo: Ática, 1992. Acrescidas apenas do ano e página.

inteiro prevalece à tensão entre o sim e o não. Um jogo erótico que acomete na personagem de Rubião à loucura. A personagem Sofia era detentora de um extremo erotismo que conseqüentemente, chamou a atenção de Rubião, isso ainda quando ambos estavam no trem. É interessante lembrar que Sofia estava toda coberta por uma capa e apenas os olhos estavam descobertos. Condição esta que não impediu a observação já anuviada de erotismo por parte de Rubião. Temos aqui um dos pensamentos do herdeiro de Quincas Borba: “Sofia era em casa muito melhor que no trem de ferro. Lá vestia capa, embora tivesse os olhos descobertos” (1992, p.35). Nesse pequeno trecho podemos entender a fronteira entre a sensualidade entranhada em uma narrativa e a história totalmente erótica. À primeira vista não havia nada de extravagante que causasse tamanha admiração a Rubião. Logo na primeira visita que fez à casa do Casal Sofia e Palha, a personagem continua suas divagações: “cá trazia à vista os olhos e o corpo, elegantemente apertado em um vestido de cambraia, mostrando as mãos que eram bonitas, e um princípio de braço” (op. cit.).

Alberoni em: **O erotismo** lembra “O encantamento, isto é, o erótico é o contrário do obsceno. Para provocar o desejo sexual é necessário bem pouco” (ALBERONI, 1986, p. 33). Sofia parecia conhecer as táticas da sedução, basta observar que ela trazia uma sensualidade notável, à vista de Rubião, só por estar com um vestido que esculpturava o corpo. A personagem seduzida ficou tão fascinada por essa imagem que segundo o narrador, deixou Rubião tonto. O narrador ainda complementa que Rubião era tímido e acanhado “Mas trazia sempre guardado, e mal guardado, *certo fogo particular* que não podia extinguir” (1992, p. 35, grifo nosso).

A paixão é um forte denominador que proporcionou a Rubião achar hiperbolicamente que os olhos de Sofia eram os mais belos do mundo e esse clima fica cada vez mais erótico quando Rubião recebe de Sofia um bilhete acompanhado de uma cestinha de morangos. Os morangos aqui abrem um parêntese nessa que se tornou, o precedente deste momento, uma paixão avassaladora. Eis o bilhete: “Mando-lhe estas frutinhas para o almoço, se chegarem a tempo; e, por ordem de Cristiano, fica intimado a vir jantar conosco, hoje, sem falta. Sua verdadeira amiga. Sofia” (1992, p. 41). Rubião ficara fora de si. Não sabia ele que o verdadeiro escritor do bilhete era o marido de Sofia, o Senhor Cristiano de Almeida e Palha. Logo, Sofia se torna para Rubião uma espécie de religião que mais adiante, no decorrer da história, o leva à loucura. Este sentimento que se pode tomar, até mesmo, como uma patologia provinda do amor. Deste ponto de vista, avaliamos que, uma vez manifestada a paixão, o indivíduo tende a ser menos racional, priorizando o instinto de possuir o objeto que lhe

causou o desejo. Sendo assim, o apaixonado pode transcender seus limites no que pulsa a razão e, em situações extremas, beira a obsessão.

Nesse contexto em que se encontra Rubião, podemos considerar esse tipo de amor mediante à tragédia grega que afiança a Eros toda a completude desse sentimento. E eis o que fazia Eros a seus amantes. Em Platão: “Eros inspira coragem a seus adeptos e os tornam semelhantes aos que por natureza são bravíssimos” (1987, p. 104). Basta lembrar que por amor, os Deuses honraram Aquiles que para vingar a morte de seu amigo Pátroclo desobedeceu as advertências da mãe Tétis de que morreria caso matasse Heitor. Mesmo assim, mata Heitor e depois morre sobre o corpo do amigo. Conforme pensamento na antiguidade “Se verdadeiramente os deuses sabem apreciar a força que nasce do amor, mas admiram e recompensam se o que ama se sacrifica pelo o que é amado” (PLATÃO, 1987, p. 106). Se tomarmos a concepção dos gregos para avaliar o sacrifício a que indiretamente se entregou Rubião ao enlouquecer e morrer pelas implicações dessa avassaladora paixão, este personagem trágico seria considerado pelos gregos como virtuoso e feliz.

É consenso entre as ciências que essa atração intensa e impetuosa que abarcou a personagem (Rubião) seja inerente ao ser humano e está intimamente ligada à baixa de serotonina no cérebro: substância química (neurotransmissora) responsável por vários sentimentos e patologias, dentre eles a ansiedade e o estresse. A esse conjunto, implica-se a depressão e a psicose obsessivo-compulsiva que o levou à loucura e a morte. Paz nos ajuda a completar esse pensamento quando assinala: “O erotismo defende a sociedade dos assaltos da sexualidade, mas também nega a função reprodutiva. É o caprichoso servidor da vida e da morte” (PAZ, 1984, p. 18). A discrepância causada pelo fogo do sexo transfigurado em erotismo vai ao encontro do pensamento de Foucault que atenta para o fato:

Através de que hipérbole conseguimos afirmar que o sexo é negado, a mostrar ostensivamente que o escondemos, a dizer que o calamos – e isso formulando através de palavras explícitas, procurando mostrá-lo na sua realidade mais crua, afirmando-o na positividade de seu poder e de seus efeitos? (FOUCAULT, 1998. p. 14).

No contexto do erotismo machadiano distinguimos em **Memórias Póstumas de Brás Cubas**<sup>5</sup> [1881] duas personagens evidenciadas como propícias à sensualidade, “Marcela” e “Sofia”, no entanto, no mesmo romance uma cena narrada pelo próprio Brás Cubas, adulto

---

<sup>5</sup> Todas as citações deste romance serão de MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Memórias Póstumas de Brás Cubas** (1881). São Paulo: Abril, 2010, acrescidas do ano e da página.

que presenciou o momento de sedução quando criança, marca um dos momentos de intenso erotismo. Estamos discorrendo da famosa cena do Dr. Vilaça e Dona Eusébia testemunhada pelo menino Brás Cubas, um momento de conquista sexual atrás de uma moita:

– Deixe-me!  
 – disse ela. – Ninguém nos vê. Morrer, meu anjo?  
 Que ideias são essas! Você sabe que eu morrerei também...  
 Que digo? Morro todos os dias, de paixão, de saudades...  
 Dona Eusébia levou o lenço aos olhos. O glosador vasculhava na memória algum pedaço literário e achou este, que mais tarde verifiquei ser uma das óperas do Judeu:  
 – Não chores, meu bem; não queiras que o dia amanheça com duas auroras. Disse isso; puxou-a para si; ela resistiu um pouco, mas deixou-se ir; uniram os rostos, e eu ouvi estalar, muito ao de leve, um beijo, o mais medroso dos beijos (2010, p. 55-56).

Nesse pequeno trecho fica evidente, um momento de sedução com propósitos de conquista sexual. Atração que, por sua vez, teve seus momentos de êxtase. O sedutor nesse trecho lança mão de seu poder de sedução e consegue o aspirado objeto de desejos. Esse tipo de poder fica claro nas ponderações de Foucault ao relacionar sexo com o poder:

Que caminhos lhe permitem atingir as formas raras ou quase imperceptíveis do desejo, de que maneira o poder penetra e controla o prazer cotidiano – tudo isso com efeitos que podem ser de recusa, bloqueio, desqualificação, mas também de incitação, de intensificação, em suma, as técnicas polimorfadas do poder (FOUCAULT, 1998. p. 16-17).

No decorrer do romance, o narrador Brás Cubas conhecerá e ficará atraído pelo fruto desse momento erótico, ou melhor, dessa conquista sexual, uma jovem por quem Brás Cubas, já adulto, tem um rompante de paixão. Sentimento que é bruscamente colocado à prova no momento em que descobre que a jovem é coxa. Mais adiante, o Brás Cubas adolescente, apaixona-se por uma cortesã espanhola. Daí os relatos do primeiro beijo do jovem na descoberta da sexualidade logo que conhece Marcela. O próprio Brás Cubas enfatiza “A verdade é que Marcela não conhecia a inocência rústica, e mal chegava a entender a moral do código” (2010, p. 60). O envolvimento amoroso de Brás Cubas com Marcela representa a dimensão do sexo enfatizada por ele mesmo “Teve duas fases a nossa paixão, ou a ligação, ou qualquer outro nome, que eu de nomes não curo” (2010, p. 62). A personagem que narra dividia seu objeto de luxúria com tal Xavier e assim ele compara ao duplo envolvimento à divisão do poder à Roma, o período dos Césares “O poder, que assim, toma a seu cargo a sexualidade assume como um dever roçar os corpos; acaricia-os com os olhos, intensifica regiões; superfícies; dramatiza momentos conturbados” (FOUCAULT, 1998. p. 45). E ainda

podemos acrescentar: A personagem ludibriada gastava muito dinheiro em nome dessa paixão. Vejamos: “[...] Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos” (2010, p. 67). Os recursos para paga pela desforra dos favores feminis eram retirados da velha herança de Damião. Numa configuração nada prática temos um jovem estúpido, que em nome de prazeres, é hábil em aprontar insanidades românticas e em altos custos pecuniários para ter o seu objeto de paixão. Entretanto, sabendo da condição de Marcela a personagem acreditava que essa o amava a ponto de estar viajando no navio para Lisboa e pensar em mergulhar e morrer gritando o nome da dama. Mas como sua loucura passional estava longe de representar o jovem Werther, logo pensa em seu futuro e simplesmente dá adeus aos dias de delírio.

A apresentação de Virgília no romance é uma repetição machadiana dessa conturbada, ambígua e pífida figura feminina. Tal figura personifica outras personagens de vários romances e contos, que o autor escreveu. Há um jogo de oposição entre a lealdade e constância, atitudes contrárias como a reprodução do triângulo amoroso que ecoa em romances e contos posteriores. Em ambos, as emoções são guiadas por reconhecimento social que monopoliza tanto figuras masculinas quanto femininas que se deixam enfraquecer por pretensões financeiras, consórcios (casamentos), fortuna. O relacionamento de Virgília e Brás Cubas coexiste a efeito do sensualismo em detrimento da paixão. Adquirida experiência com os anos de casada, ocupa o lugar de amante de Brás Cubas, mesmo com todos os atenuantes para eclodir um escândalo, embora tratasse de uma traição (adultério), o caso amoroso resume-se numa casinha alugada onde os amantes vivem encontros amorosos e tranquilos com a convivência de D. Plácida, uma antiga criada de Virgília. Fica aparente o precedente amoral, pois para Virgília, o reconhecimento social e a zona de conforto que vivia sobrepujam os sentimentos amorosos.

### **5.3 – A extensão dos desejos em outros contos de Machado de Assis**

Lembranças de um passado que abala as estruturas emocionais de uma senhora de tenra idade; um triângulo amoroso que termina em tragédia; a personalidade forte de uma mulher, uma promessa não cumprida e a infidelidade de uma moça casadoira. Percorremos este conjunto de informações que expõem a similaridade entre alguns contos machadianos

que são regidos pela força dos desejos lascivos, amorosos e etc., os efeitos que asseguram aos contos do autor a mesma linha perceptiva entre o proibido e o profano. As narrativas em apreciação configuram elementos que subjetivizam as relações de afetividade entre homem x mulher. A extensão do envolvimento amoroso pode ser lido como interstício de necessidade do autor Machado de Assis em discutir os encontros e desencontros tão previsíveis nas incidências das vidas conjugais. O que torna interessante essa previsibilidade nos contos é a forma criativa em que o autor cria seus personagens através de um jogo de linguagem que implica a encenação de narradores excepcionalmente sediciosos.

Assim, providas do veneno da sedução acrescentamos ao conjunto das mulheres clássicas machadianas: Severina e Conceição de “Uns Braços” e “Missa do Galo”, personagens como D. Paula e sua sobrinha Venacinha do conto “D. Paula”<sup>6</sup>, na verdade, neste conto, há todo um círculo erótico, sensual em que a imaginação perpassa lembranças de um caso amoroso de D. Paula à sombra do casamento. O precedente narrativo que inicialmente focaliza a espevitada Venancinha, não passa de um disfarce. O que percebemos é que o discurso toma outra significação, pois na verdade seu foco é outro. As estratégias do narrador criam um enigma que é revelado aos poucos. Entendemos então, que o sujeito da enunciação também é um dissimulador, pois focaliza o adultério de Venancinha para inferir outra trama envolta da figura de uma Senhora de idade avançada, D. Paula. O narrador propicia armadilhas e revelações que comprometem a distinta senhora ao reconhecer o pretendente da sobrinha, até então, casada. O rapaz é reconhecido por Dona Paula como filho de seu amante do passado. Assim, ela deixa-se levar pelas lembranças de outrora. Revela-se uma senhora desconhecida que se mostra através dos devaneios sensuais. Paz assinala que em relação aos devaneios sensuais e sexuais “Nós nos perdemos como pessoa e nos recobramos como sensações” (PAZ, 1984. p. 183). A menção citada configura exatamente o que aconteceu com Dona Paula quando se perde como pessoa reconhecida socialmente por suas virtudes de senhora em detrimento das sensações de um caso de amor antigo.

Em “A cartomante”<sup>7</sup> o adultério surge latente na narrativa através da personagem feminina, Rita. A questão tematizada pelo triângulo amoroso analogicamente promove a infidelidade no casamento. O fato ocorre entre os amigos de infância Camilo e Vilela. Os dois amigos depois de longos anos afastados, reencontram-se. No período em que ficaram distantes, Vilela casara-se com Rita, que mais tarde seria apresentada ao amigo. Rita seduz

---

<sup>6</sup> ASSIS, Machado de. **Contos de Machado de Assis, v. 2: adultério e ciúme**; João Cezar de Castro Rocha (org.) – Rio de Janeiro: Record, 2008

<sup>7</sup> Idem nota anterior.

Camilo e o resto é paixão, traição, infidelidade. Um dia, ao serem denunciados por uma carta anônima, Camilo evita encontrá-los. A ausência do rapaz deixa Rita incomodada. Então, ela consulta uma cartomante que só prevê sorte em sua vida. Coincidentemente, ao mesmo tempo, Camilo é acionado a atender um chamado urgente de Vilela. Desconfiado, por estar numa situação arriscada, o rapaz fica preocupado e angustia-se pela culpa de estar traindo o amigo. Então, por acaso o rapaz consulta a mesma cartomante de Rita que também lhe antecipa um futuro animador. No entanto, contrariando as cartas, Rita e Camilo são mortos por Vilela.

Também Genoveva do conto “Noite de almirante”<sup>8</sup> empreende a temática do amor sob o ângulo machadiano, muitas vezes, explorada. A fidelidade e a inconstância apresentam-se como marcas presentes. A forte caracterização das personagens, a análise da volubilidade da alma humana, a influência dos fatores externos sobre a vida das personagens figuram em mais um conto do autor. Como em várias outras histórias, a trama conduz, a todo tempo, a um inevitável desfecho trágico, na mesma proporção de “A cartomante”. No entanto, nada acontece, conferindo a este um gosto particular: “A imagem dos círculos concêntricos, evocada no início destas páginas, volta: o sexo é a raiz, o erotismo é o talo, e o amor, a flor. E o fruto? Os frutos do amor são intangíveis. Este é um de seus enigmas” (PAZ, 1984, p. 37).

Genoveva figura entre as mais intrigantes personagens machadianas. Tal personagem representa a encarnação da mulher forte que permeia e reflete a grandeza do pensamento em quase todas as obras de Machado. Através de Genoveva, os acordos ou os juramentos e os discursos vão sempre existir, mas podem, circunstancialmente, não serem cumpridos. Pois, na realidade, sua atitude se deu por conta da necessidade humana que, apesar das regras, burla esses princípios. A jovem se deixar conduzir por uma persistente busca em satisfazer seus egocêntricos desejos e paixões, muitas vezes, singulares, individualistas ou conflitantes com a sociedade.

A manifestação da perceptibilidade irônica das relações humanas transforma Genoveva em heroína. A jovem não foi capaz de manter a palavra, ou seja, o compromisso que fizera com Deolindo. Pois, outro homem apareceu em sua vida num momento em que o namorado estava distante. Assim ela, sem remorso alimenta a bel-prazer seu impulso de desejo. Há um paradoxo nesse comportamento, porque apesar da estranha atitude, Genoveva é a personagem mais honesta do conto. É fiel aos seus próprios sentimentos apesar do descumprimento da promessa de lealdade. Quando confrontada, em um segundo momento do

---

<sup>8</sup> Idem nota anterior.

conto, foi absolutamente sincera com Deolindo ao narrar os fatos, fielmente, da forma como ocorreram. Seduzida pelos desejos, a moça se permite dar vazão a sua vontade interior. Assim não se deixou dominar diante de uma promessa surgida no calor da despedida. Geneveva, como tantas outras personagens machadianas, surge à revelia e cumpre a missão de solucionar seu impasse amoroso criando a condição necessária para lidar com a plena satisfação em afagar os desejos.

O conto “Ernesto de tal”<sup>9</sup> gira em torno de um triângulo amoroso entre o tal Ernesto, moço simples e palerma, mas dado a rompantes amorosos, Rosina, a mocinha casadoira infiel e uma terceira personagem de curioso codinome, “o rapaz de nariz comprido”. Contado como uma simples história de escolha matrimonial feminina, esta narrativa expõe outros aspectos importantes sobre o casamento no século XIX. Afirma sua relevância como instrumento de ascensão social feminina discutindo o papel do amor (e da satisfação da mulher) na sociedade oitocentista.

Este conto é, num certo sentido, um importante componente para a configuração desse tipo de condição amorosa pretendida e perpetrada na obra de Machado de Assis. As intenções de Rosina como podemos perceber na narrativa, eram perfeitamente conjugais. Queria ser esposada, casar o melhor que pudesse. Para consolidar seus anseios aceitava os assédios de todos os seus pretendentes, escolhendo consigo o que melhor correspondesse aos seus desejos, mas ainda assim sem desestimular os galanteios dos outros, porque o melhor deles podia falhar, e havia para ela uma coisa pior que casar mal, que era não casar categoricamente. Esta era a pretensão da moça. Mais do que fazer um excelente casamento, o empenho da mocinha namoradeira revela seu desejo de assumir o papel distinguível de esposa, aprofundando o significado e a valorização do ensejo matrimonial. Mas se as ações da personagem feminina em “Ernesto de tal” se limitam ao exercício do poder de sedução com o objetivo de fazer-se esposa; aos olhos do homem, isso se torna uma espécie de ofensa à autoridade masculina. É, no entanto, apenas na aparência que o conto guarda valor de lição moralista às mocinhas casadoiras da época, já que em sua essência ela acaba por firmar um tipo de mulher padrão na ficção machadiana (sedutora e calculista).

Diante desses nomes fica evidente que Meyer falava com autoridade de alguém que conhecia a obra machadiana quando lembra: “Diante da mulher, a outra metade humana que nos completa e reproduz, o Machado escritor – o verdadeiro Machado – parece não saber despojar-se dos seus preconceitos de homem, animal que pensa” (MEYER, 2008, p. 112).

---

<sup>9</sup> Idem nota anterior.

Machado era como consta em sua biografia, um homem casado e feliz. No entanto, há uma atração por descrever mulheres ditas de comportamento que fugia aos liames sociais da sua época. Vejamos vários aferimentos de Meyer quanto a esta fascinação:

Por isso mesmo e devido a essa constante preocupação pelas mulheres sensuais e pérfidas, falta saúde à sensualidade machadiana, falta-lhe a harmonia que vem da plenitude carnal e espiritual; razão, sentimento e instinto em relativo equilíbrio (MEYER, 2008, p. 112).

Conforme citação acima, há uma temática instaurada em muitos dos textos machadianos, “a oposição entre a figura masculina e feminina”, a mulher sobressai com personalidade determinada e de comportamentos dominadores que submergem o elemento masculino que permanece a despeito de tudo com a notoriedade que os narradores machadiano se estabelecem, quase sempre, representados pela figura masculina, no objetivo de se afirmarem nas narrativas. Se não fosse assim, suas desenvolturas cairiam no total descrédito. Diante desta premissa, o crítico Meyer metaforiza comparativamente o próprio Machado de Assis coligando analogicamente à personagem Flora que no romance **Esau e Jacó** [1904] apresenta-se como uma personagem indecisa entre o amor dos gêmeos: Pedro e Paulo. Então, oscila entre o bem e o mal e morre sem desfrutar de nenhuma de suas pretensões. Desta forma, Meyer afirma que o Machado egocêntrico revela-se nas entrelinhas “Flora, o pensamento de Machado de Assis, é uma virgem estéril que não aceitou o sacrifício indispensável à renovação da vida. Ficou na sala de espelhos, prisioneira da fantasmagoria, debruçada sobre a cegueira do narcisismo. Inviolável e distante” (MEYER, 2008, p. 35).

Constatamos em nossos estudos que no conjunto de erotização em que as personagens machadianas encontram-se envoltas, as mulheres protagonizam a força de sedução e assim, aparecem como elementos recorrentes que podem de algum modo, indiciar ideologicamente a visão do autor Machado de Assis. Meyer comprova essa antevisão ao destacar:

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

Diante desta afirmativa, concluímos que Machado ao deixar vir à tona a força das personagens femininas em contraste com a quase mediocridade masculina, revela sua perspicácia com relação ao ser humano e as diferenças que regem parâmetros contrários entre

o sexo oposto. Ademais, entendemos que o erotismo pode usurpar obrigatoriamente a beleza e a sensibilidade, misturadas com desejo, libido e sedução.

É certo que na obra machadiana a mulher, na maioria das vezes, torna-se senhora de seu espaço e configura como instrumento valoroso que detém os atrativos da sedução. E, então pode ser vista como um ser perspicaz que através das tintas machadianas é incriminada a representar a óbvia diferença entre homem e mulher nos textos interpretados. Porém, como já aferimos, Machado estrategicamente, para não comprometer na sua totalidade a insignificância masculina, lança mão de narradores totalmente masculinos que quando ganham voz narrativa alcançam nessa tarefa qualidade literária e estética, isto dada à forma como as palavras são utilizadas.

Assim, podemos apreender que o erotismo encontrou em textos machadianos um leito muito convidativo. O erotismo sensual e sedutor que na escrita traduz uma forma de arte como outra qualquer. As palavras lapidadas proporcionam ao leitor criar imagens que pela leveza e sensualidade conferidas às personagens, docemente instauram ambiguidades; suscita muitas perguntas por parte do leitor que também é seduzido a percorrer os labirintos do texto numa tentativa de entender os matizes do problema instaurado. Além do mais, podemos qualificar as mulheres dos contos “Uns Braços” e “Missa do Galo” e textos convergentes, como precursoras de uma transgressão intensa e leviana que apesar de criarem em torno de si um clima de desejo e volúpia, contrastam também sem fronteiras racionais, à exultação de seus desejos:

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

Não podemos deixar de considerar nos textos em estudos os impedimentos sociais e pessoais, porque não dizer humanos, entre o avançar e recuar das personagens principalmente nos contos lidos como cerne da pesquisa. Mesmo com a audácia em querer dar vazão aos desejos mais inconfessáveis, as personagens em questão têm a noção de mundo, claro, através de seu criador, nesse caso, o autor. Esse aspecto explica a descontinuidade das pretensas intenções lascivas que permeiam os momentos das paixões nos textos machadianos. As personagens, nesse caso, são conscientes que apesar das promessas de felicidade que advêm de uma eloquente paixão, não poderiam deixar-se levar simplesmente por tal pretensão avaliando os transtornos que enfrentariam. A conscientização implícita demonstra que sempre

haveria a antítese lembrando que se consumada na totalidade, teriam, de alguma forma, que pagarem o preço da confusão e da desordem que o gozo sensual implica àquelas que se deixam levar pela vertente pecaminosa. Portanto, a realidade social, que julga os limites das relações conjugais torna a fusão entre os desejos e o coração inacessíveis. Assim, os envolvidos num sobressalto egoísta abrem mão da imagem de possibilidades amorosas e permanecem inalterados numa realidade social do século XIX.

Como podemos perceber, erotismo e literatura muitas vezes andam juntos. A história da literatura demonstra que há muito tempo suas páginas são evocadas pela sensualidade, erótica. De Sade a Flaubert – quem seria mais excitante que *Madame Bovary*? –, de Bocage a José de Alencar – quem mais excitante que *Iracema*? E Gregório de Matos “O boca do inferno” com sua lira maldizente? É certo que esta ideia preliminar ocorre quando o leitor se fundamenta simplesmente no universal entendimento da palavra “erótica”. Então este leitor espera o sexo extravasado. Entretanto, o que temos em Machado de Assis é, como já foi dito, erotismo, jogo de sedução. O que seduz é a encenação do aparecimento e desaparecimento, não a nudez na amplitude total. Nesse contexto, concordamos que diante de tantas concepções a respeito do erotismo aludimos reconhecer aquele que melhor represente a literatura machadiana, o mundo atual. Pois sabemos conforme Branco que: “O caráter incapturável do fenômeno erótico não cabe em definições precisas e cristalinas – os domínios de Eros são nebulosos e movediços” (BRANCO, 1984, p. 07).

## 6 – CAPÍTULO V

### O OLHAR LÍRICO E A PERSPECTIVA SENSUAL E SEDUTORA ATRAVÉS DAS TINTAS MACHADIANAS

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

Jean Baudrillard

#### 6.1 – O olhar como contingência da alma

A qualquer leitor de Machado, à medida que se familiariza com seus textos fica evidente a força que o olhar detém mediante suas personagens. O autor nos presenteia com vários momentos de lirismo em que o envolvimento amoroso, olhar e a sensualidade sejam os elementos que incidem na poeticidade das narrativas. Retomamos de início à leitura dos contos “Uns Braços” e “Missa do Galo” para, na sequência, estendermos nossa reflexão a outros textos machadianos nos quais ficam expostas as visões das personagens que emergem do seu universo pessoal de forma subjetiva e intrigante.

Nesse aspecto, o discurso literário criado por Machado, em muitos de seus textos, está na dependência da composição da narrativa que vislumbra o olhar e a sua significação sem aludir à totalidade verbal dos diálogos. Haja vista a falta de sonoridade (a voz e suas nuances) que o olhar, por ser silencioso, não revela. Sob o ponto de vista da língua, há uma estrutura textual cuja conotação encontra-se na neutralidade. Pois, o olhar por associação mental encadeia-se em imagens que remetem para os significados carregados de subjetividade pela

descrição de quem conta, naturalmente, assinalando os múltiplos sentidos. A poeticidade da narrativa enleva elementos estruturais que o conferem um caráter lírico:

Daí a importância dos nomes próprios na estrutura da narrativa. Na prosa narrativa artística, e não apenas no verso, graças à interseção dos diferentes paralelismos estruturais. Qualquer palavra em princípio, pode ser sinônima ou antônima de qualquer outra. A construção poética cria um mundo particular de aproximação semântica, de analogias, de oposições, que não coincide com o repertório semântico da língua natural e que entra em conflito com o código desta (REIDEL, 2008, p. 125).

Baseados nas palavras enfatizadas por Riedel, podemos entender que o texto machadiano apresenta narradores sutis e reticentes que, de posse do olhar das personagens, alcançam a intimidade interior do outro. A revelação é ambígua e, por vezes, movida por certa delicadeza, dominada pelo medo de ser imprudente, cala-se e desmente com as palavras ou com a mensagem dos olhos.

O jogo de sedução, muitas vezes, em Machado de Assis instaura-se pela sutileza do foco narrativo, tanto do interior como exterior das personagens. Concomitante a esse jogo de sedução conferido às personagens de Machado nos faz apreender que há uma analogia ao olhar do narrador, no caso deste autor, em detrimento das personagens que exercita essa vertente dos sentidos em consonância e convergência ao olhar do leitor. Este pode ser induzido para o julgamento e a aceitação da veracidade do que é narrado. É no contexto sensual e sedutor que os traços comuns entre o olhar e a fantasia licenciosa compõem trechos narrativos que disseminam os sentimentos de insegurança por parte dos que, muitas vezes, são os próprios protagonistas narradores. Essa assertiva pode ser confirmada em muitos dos textos de Machado. Comprovamos esta injunção em três exemplos fidedignos: Os contos “Uns Braços” e “Missa do Galo” e o romance **Dom Casmurro**, nos quais os narradores apresentam-se como figuras que têm necessidade de reviver o passado, essa retrospectiva aos momentos sublimes vividos, às vezes, propicia uma espécie de “lirismo retrospectivo” (RIEDEL, 2008, p. 132).

A duplicidade da narrativa machadiana propicia interrogações múltiplas e apresenta a contradição aparente em que a busca da solução pode ser um pretexto para releitura interpretativa. A promoção pelo subversivo na escrita machadiana implica, mais uma vez, a importância que o narrador dá na fundamentação do processo de construção de um texto que julga apresentar uma teoria aceitável perante o que é narrado. Daí, diante do ângulo subjetivo ajusta-se a presença do narrador ambíguo e, muitas vezes, por trás de uma pseudastúcia

tenta encobrir e flagra-se a descoberto, seduz o leitor, que se compromete com o caráter dual do relato. O lirismo poético do olhar em alguns textos de Machado justifica nossa leitura pelas várias recorrências na sua ficção. Então, “Na investigação do sistema poético das narrativas memorialistas, destaca-se a importância atribuída ao receptor interno do texto” (SARAIVA, 1993, p. 204). Observamos que a estudiosa salienta que diante da poeticidade evocada por Machado há uma significativa preocupação com a reação do leitor, assim entendemos que os textos machadianos são constituídos para flagrar o receptor do texto tragado pelo lírico no seu aspecto mais pujante que é a ambiguidade.

Inicialmente, pela característica própria ao gênero prosa, ainda mais, quando se trata da escrita machadiana é através do olhar que o “Bruxo do Cosme Velho” desnuda o interior das personagens. A alusão aos olhos e o que eles representam nas diversas narrativas implica revelar, muitas vezes, o interno das personagens, isto é, o que está por trás, o não-dito, o inconfessável. Os sentimentos diversos expõem as emoções: alegrias, tristezas, solidões. É um olhar metafórico que alude de forma ambígua os mágicos momentos em que as personagens são submetidas e confrontadas com elas mesmas no que há de mais controverso. Considerando que o ceticismo niilista machadiano censura o ser humano nas suas particularidades, Bosi assinala no artigo “Fenomenologia do olhar” no livro **O Olhar** (1988) que “Os psicólogos da percepção são unânimes em afirmar que a maioria absoluta das informações que o homem moderno recebe lhe vem por imagens. O homem de hoje é um ser predominantemente visual” (1998, p. 65). O crítico ainda lembra que há, na maioria das línguas, uma distinção interpretativa entre o órgão sensorial “olho” e a sua manifestação na ação de “olhar”. Para ele:

[...] essa marca da diversidade de tantas línguas não se deva creditar ao mero acaso: trata-se de uma percepção, inscrita no corpo dos idiomas, pela qual se distingue o órgão receptor externo, a que chamamos “olho”, e o movimento interno do ser que se põe em busca de informações e de significações, e que é propriamente o “olhar” (1998, p. 66).

O olhar machadiano tem como princípio em suas ficções a contingência do contemplar, o olho na condição anatômica pouca singularidade insere. O princípio da visão para Machado está na significância interna do que há por trás da exterioridade humana. Assim, o olhar em alguns textos deste autor está na sua poeticidade coligida. Concomitante, também no que se refere ao foco narrativo implica-se à realidade. Pois, a poeticidade dos olhos ganha primazia oriunda de quem olha e, que além desse feito, alude à representatividade desse olhar. Muitas vezes os olhares díspares com as vozes de quem narra

explicitamente pode nos levar até a pensar no autor do texto e seu artifício poético. Esses olhares, por vezes, oscilam entre quem olha e quem através do discurso o descreve. Ironicamente, o próprio deboche machadiano está atrelado ao olhar que configura uma prosa carregada de lirismo poético. Souza enfatiza que:

À finitude radical ou carência congênita do homem, que o faz participar do duplo domínio do ser e do não-ser ou da vida ou da morte, corresponde à linguagem poética da ironia, que não fala, nem cala, mas assinala sempre o que não se pode dizer. Diálogo perpétuo da palavra e do silêncio ou do dizível e do indizível, a linguagem da poesia é uma ironia permanente. Suscitação órfica do silêncio excessivo, o ritmo poético é uma mediação eterna do dito e do não-dito (SOUZA, 2006, p. 53).

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

O olhar do homem e a relação que faz com seu tempo e espaço levam o autor a destacar o objeto em comento que insiste em protagonizar. O ser humano é refém da sua indagação. A prosa machadiana afeita ao lirismo sentimental, busca realizar uma estrutura textual fundamentalmente impregnada de vazantes poéticas. Já que está alicerçada naquele olhar voltado às coisas banais do dia a dia. O enfoque poético machadiano inserido na prosa são as metáforas e as imagens mencionadas na linguagem discursiva coligado ao seu versar prosódico. As invenções imagéticas conferidas ao autor passam a existir através daquele (o narrador) que observa e revela o sentimentalismo poético aglomerado ao uso dos ambíguos vocábulos.

Desse modo, o que existe de subjetivo numa narrativa aparentemente comum são elementos que insurgem do trivial para depois se tornarem clássicos. Nos contos apresentados o que é banal, o que é habitual também é pretexto para o lirismo, pois, uma vez inserido no universo da fantasia, o usual, o nosso mundo se torna fruto de interpretações de cada um. No entanto, uma fantasia está quase sempre atrelada a um delírio.

O contemplar dos olhos em Machado de Assis tem um sentido aberto, porém numa perspectiva de profundidade que consiste numa indefinida sucessão de estímulos internos.

Sentimento que repousa, transfigurado, na alma do *eu* e revela a dimensão sensorial de um observador movido pela sensibilidade humana. Esta pode ser vista como atividade vital num caráter dinâmico e qualitativo que desvenda o referencial dos sentimentos ocultos, ou seja, o distante, separado que necessita ser alcançado na amplitude dos desejos carnis ou os desejos sensuais empíricos em busca de realização. A condição psicológica das personagens é de grande importância, principalmente, quando submetida à visão do outro para conferir o desnudamento das particularidades de um determinado segmento de classe social. Dado a essa contingência do olhar, os textos machadianos, ora atingem uma amplitude, ora atingem outra em dependência de quem os interpreta. Podemos então conferir que os artifícios do autor Machado mencionam personagens particularizadas pela alma de diferentes personalidades, isto é, individualizadas em seu aspecto interior. Estes subjugados pela ironia em consenso, ao apreço do ser humano como representação da sociedade em que pertencem.

Em Machado, o objeto do olhar é condição pela qual o outrem olha. Assim o ser observado pode ser interpretado de várias maneiras e, neste contexto sensorial, é vítima da intencionalidade de quem olha através da disposição de quem os cria. Conforme Bosi em: **O enigma do olhar** (2000):

Se hoje podemos incorporar à nossa percepção do social o olhar machadiano de um século atrás, é porque este olhar foi penetrado de valores e ideais cujo dinamismo não se esgotava no quadro espaço-temporal em que exerceu. Largo e profundo é, portanto, o campo do “quase” naquele quase-tudo (2000, p. 12).

Esta é uma concepção da obra machadiana que universaliza os valores conferidos a um determinado espaço e tempo para alargamento da percepção social na contemporaneidade.

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

O apontamento acima afirma as múltiplas perspectivas de julgamento dos fatos prescritos pelos narradores que oscilam em um conceito pré-concebido e outro instigado pela experiência que se deixa levar pelos caprichos feridos na alma.

## 6.2 – A expressão do “*eu*”: a alma exposta no visível

Na evocação da expressão do *eu* a narrativa machadiana particulariza os narradores implicados no artifício de adotarem perspectivas imprecisas. Os narradores-personagens, de alguma forma, encontram-se presos no domínio da ausência existencial. A particularidade concebida pelo autor para suas personagens, no caso os *eus* narrantes, insurgem na tradição literária oitocentista e inaugura um novo suporte característico para o gênero romanesco. Desta forma, desafia o caráter tradicional que compõe a narrativa. Segundo Melo e Souza “o eu narrante (narrador) e eu narrado (protagonista) são um e o mesmo” (2006, p. 139). Essa junção do próprio narrador que se individualiza como o centro das atenções instaura a dúvida e promove certo descrédito aos fatos narrados.

Nesta perspectiva, quando lemos os capítulos de **Dom Casmurro**<sup>10</sup> e deparamo-nos com Bentinho ao narrar a história de sua vida, apreendemos que este se expressa através do discurso do *eu* e se apresenta de forma egocêntrica para expor o que aconteceu entre os períodos: a sua juventude saudosa e a velhice supostamente tranquila. O narrador-personagem tem por mérito uma memória pretensamente infalível, reflete sua trajetória existencial, se valendo da primazia de sua história. Ao contar sua história dá ênfase ao passado, apresentando-o e, ao mesmo tempo, interpretando-o a anos-luz, todos os fatos que ele acredita ser relevantes para seu narrar. Logo, o romance resulta numa composição narrativa em que o divisor está entre a narração da ação e a reflexão sobre o que é contado. Assim, ele ora exprime certa aprovação diante do espetáculo da vida, contemplando, ou melhor, exibindo certos prazeres da vida e ora demonstra seu desencanto em ponderações melancólicas sobre os fatos que narra.

Nesse romance, o sentimento melancólico esboça a fase de maturidade do narrador-personagem que protagoniza na trama as conjunturas em tom amargo que monopoliza o texto na sua finitude. Para Bento Santiago a noção de sua ingenuidade no passado não acentua seu pessimismo que se sustenta num pensamento filosófico que lhe permite entender como um aprendizado e lhe confere certa paz no coração. Ele alcançou a fleuma serenidade pelo custo de múltiplos enganos na sua existência e suportou o aceitável do destino. Assim, o narrador-

---

<sup>10</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Dom Casmurro**. São Paulo: Ciranda Cultural, 2006. Todas as citações desse romance serão desta edição, acrescida apenas do ano e o número de páginas.

protagonista friamente dispõe a realidade a seu favor e mantém sua identidade, a despeito de qualquer outrem, supostamente imaculada.

Em **Dom Casmurro** Bentinho relata uma possível traição de sua esposa Capitu com seu melhor amigo Escobar. O narrador posiciona-se diante de sua experiência desastrosa com base nas imagens que ele mesmo estabelece através da própria imaginação. Mesmo assim, o leitor, diante do que lê consegue distinguir o falar poético inserido na trama. Podemos confirmar nossa inferência ao apontar no último capítulo do romance em destaque um fragmento, no qual a narrativa ganha *status* de poesia-prosa. Vejamos:

Agora, porque é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração? Talvez porque nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada (...) (2006, p. 175).

Todo o capítulo expressa o lirismo de um *eu* confuso que se engana quando se posiciona diante do que narra como se tivesse a forma de aliciar o leitor no seu drama vivido. Nas considerações finais do romance o ser que narra promove o mais autêntico lirismo: “É bem, qualquer que seja a solução, uma coisa fica, e é a soma das sumas, ou o resto dos restos” (2006, p. 175). Poeticamente saudoso o narrador lança-se em comparações “Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca” (2006, p. 175). Para esclarecer melhor o que estamos atentando como leitura isomorfa ao conceito poético na narrativa, lembramos que o sujeito-lírico nesse caso o narrador expressa a si mesmo e evidencia a subjetividade do que conta, no qual encontra-se emocionalmente envolvido. Sendo assim, podemos problematizar essa posição no que compete ao lirismo-poético, um conceito muito comum, quase jargão: quando o eu-lírico expressa a si mesmo (subjetivo); no épico, o narrador conta um fato (objetividade); no dramático há uma somatória do lírico e do épico.

Pensando por esse prisma, o narrador Bentinho conta um fato (objetivamente). Mas este fato é dissecado através de uma carga dramática, na qual o *eu* que conta subjetivamente expressa sentimentos do ser que narra e, através das imagens análogas cria-se o intrincado “lirismo” muito enfático no romance supracitado. Assim, como enfatiza Bentinho no capítulo XXX: “Os sonhos do acordado são como os outros sonhos, tecem pelo desenho das nossas inclinações e das nossas recordações” (2006, p. 42). Conforme Bachelard: “Numa imagem poética a alma afirma sua presença” (1993, p. 6). Então podemos afirmar que o personagem Bentinho estava implicado na narrativa por deixar fluir os sentimentos da alma. Além do mais, Cortázar enfatiza: “A poesia surge num terreno comum e até vulgar, como o cisne no

conto de Andersen; e o que pode despertar curiosidade é que, entre tanto patinho, cresça de quando em quando um com destino diferente” (2008, p. 86). Nesse sentido podemos entender que a poesia está de forma acentuada e entranhada na prosa de **Dom casmurro** e que o lirismo no contexto antecipa os limites cada vez menos estreitos entre poesia e prosa na contemporaneidade. Cortázar ainda acrescenta: “Os fatos são simples: de certo modo, a linguagem íntegra é metafórica, referendando a tendência humana para a concepção analógica do mundo e o ingresso (poético ou não) das analogias nas formas da linguagem” (2008, p. 86). No capítulo: “Olhos de ressaca” depois de descrevê-los e os efeitos oriundos desses olhos que levam o narrador a tracejar poética e filosoficamente a impossibilidade de descrever através de uma imagem condizente que realmente abarcasse o poder misterioso e enérgico ressaltado no vocábulo *ressaca*.

A eternidade tem as suas pêndulas; nem por não acabar nunca deixa de querer saber a duração das felicidades e dos suplícios. Há de dobrar o gozo aos bem-aventurados do céu conhecer a soma dos tormentos que já terão padecido no inferno os seus inimigos; assim também a quantidade das delícias que terão gozado no céu os seus desafetos aumentará as dores aos condenados do inferno. Este outro suplício escapou ao divino Dante, mas eu não estou aqui para emendar poetas. Estou para contar que, ao cabo de um tempão não marcado, agarrei-me definitivamente aos cabelos de Capitu, mas então com as mãos, e disse-lhe, – para dizer alguma coisa – (2006, p. 48-49).

Seguindo esta linha de raciocínio voltamo-nos ao que Otávio Paz reflete e valida quando destaca:

O poema é mediação entre uma experiência original a um conjunto de atos e experiências anteriores, que só adquirem coerência e sentido com referência a essa primeira experiência que o poema consagra. E isto é aplicável tanto ao poema épico como ao lírico e dramático (2008, p. 53).

No que pressupomos à temática sensual erotizada, apresentamos momentos de lirismos nos quais os olhos dos narradores e personagens desencadeiam a ambiguidade da narrativa. Nada mais que ações motivadas pelos olhares. Ao retomarmos a leitura dos contos pesquisados, o olhar emerge pela descoberta da sexualidade. Os contos “Uns Braços” e “Missa do Galo” elucidam todo um momento de deslumbramento originado pelo afloramento da sexualidade, insinuação, enclausuramento de desejos; solidão que envolve afetivamente, num misto de cumplicidade e desejos carnavais o jovem (Inácio) e (D. Severina); (Nogueira) e (Conceição). Os diálogos são mínimos. Para Jean Baudrillard em “**Da sedução**”, esse

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

Desta forma, no primeiro conto, ocorre uma inversão na concretização do desejo. José Mindlin assinala que:

Uns Braços é um conto sobre a ambiguidade dos sentimentos; Inácio deseja D. Severina sem maiores intenções; D. Severina fica indignada com o desejo de que é objeto, acabando por realizar (ainda que de modo ténue) as intenções do outro (MINDLIN, 2008, p. 43).

Há no conto a turvação poética desse envolvimento amoroso diante da expressão de Inácio na condição de adulto quando diz: “– Foi um sonho! Um simples sonho!” (2008, p. 185). A forma de Machado construir a narrativa não garante a possibilidade de absoluta certeza sobre o que foi narrado, mas atesta momentos líricos consideráveis. Vejamos:

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

Em conformidade à citação, num sentido metafórico figurado, ocorre uma representação ao contrário. Há uma transformação do ser humano real em objeto. Observemos que mesmo no viés da imaginação o narrador cria uma tenda de repouso para Inácio. À medida que os dias passam a objetivação vai intensificando e, concomitante o lirismo também se acentua cada vez mais através da narrativa pela abrangência espacial e o sequenciamento temporal contínuo, (semanas). No trecho, a seguir, há uma mistura de objetividade e subjetividade. A imaginação pressupõe a realidade:

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

Também em “Missa do Galo”, a poeticidade lírica acentua-se mais por se tratar de um *eu* que se mostra confuso, truncado e subjetivo. Temos aí momentos de devaneios poéticos imbuídos da subjetividade do olhar de alguém totalmente seduzido. Vejamos: “Tal foi o calor da minha palavra que a fez sorrir” (2008, p. 202). O calor da palavra está no sentido figurativo. O que seria a noção exata desse fenômeno vocabular que conseguiu arrancar um sorriso de Monalisa da Senhora Conceição? Que dimensão ganha a palavra “calor” em um diálogo entre o jovem Nogueira e Conceição numa sala, sozinhos, a conversar, na segunda vigília da noite? Calor esse que tem sua reciprocidade, uma vez que Nogueira fica completamente encantado pela figura imagética da Senhora Meneses. E ainda nesse mesmo clima de poeticidade que os olhos surgem à cena: “Havia umas pausas. Duas outras vezes, pareceu-me que a via dormir; mas os olhos, cerrados por um instante, abriam-se logo sem sono nem fadiga, como os houvesse fechado para me ver melhor” (2008, p. 205). Nesse apontamento, o olhar diz algo ao moço, um misto de dissimulação que afiança aos olhos do narrador-personagem a suposta intenção de Conceição em seduzi-lo.

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

Há também uma poeticidade na palavra “embebido”, haja vista, a ideia que configura os sentidos do moço, estes encontram-se alterados como se fosse um estado de embriaguês que por si só já é poético. Imagina-se então, ocasionado por um momento de afloramento de sedução! A antítese *apressada* ou *vagarosamente* contradiz as certezas e coloca em xeque qualquer veracidade implícita. As impressões truncadas, confusas, que expressam a sensação do *eu* que viu, sentiu e com base nessas imagens cria sua própria leitura do ocorrido ganham dimensões incomparáveis na narrativa. Nesse ínterim, Conceição cresce aos olhos de Nogueira. Ela que era simpática foi crescendo ficou linda, mais que linda. Conceição transversalmente refletida no olhar seduzido ganhou a imagem que o acaso permitiu, houve momentos que ela subjetivamente conquistou o posto de “Deusa”. A fascinação recíproca desse olhar entre o rapaz e a senhora ultrapassa a sedução das palavras. A imagem que o leitor visualiza surge num ser real contaminado pela tensão que aquela conversação provocou. As evidências sensuais estão na ambígua verdade proveniente de um “parecer”. No momento em que ouviram as batidas e a voz que avisava da missa, Nogueira supõe que “Conceição parecia estar devaneando” (2008, p. 25).

José Mindlin assinala que: “Missa do Galo descreve a luta contra o esquecimento, contra esse véu mental que faz com que ele não perceba que aquela mulher estava sendo seduzida por ele” (2008, p. 27), nesse sentido os papéis de sedutor e seduzido se invertem. Baudrillard distingue essa inversão dos seres quando enfatiza “Ele é sedutor por ser seduzido, por conseguinte o ser-seduzido é que é sedutor. Em outros termos, a pessoa sedutora é aquela na qual o ser seduzido reencontra-se” (1992, p. 78). Neste sentido, a personagem seduzida (Nogueira) encontra em Conceição o seu espelho, logo permite-se conquistar o objeto que a seduziu. Nesta perspectiva o jogo de sedução equivale ao jogo de inversão.

Neste clima de olhares e vocábulos maliciosos, as vozes que narram instauram-se em suposições vagas movidas pelo sentimento de conquista (coisas do coração). Bachelard em **A poética do espaço** assegura:

Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética é preciso chegar a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade (1993, p. 02).

Do pensamento bachelardiano confirmamos que a sensualidade diretamente implica na possibilidade de domínio no jogo da sedução. Assim apontamos os breves momentos de lirismo em outros contos machadianos, alguns, apontados no capítulo anterior, tais como: “Noite de Almirante”. Este descreve o envolvimento amoroso do jovem Deolindo com uma jovem chamada Genoveva. Apesar da jovem ter lhe prometido amor eterno, o moço embarca para alto mar confiante que ela o esperaria. Pois a palavra dada a um marujo tinha valor de documento. Durante o tempo em que o moço ficou ausente a jovem Genoveva apaixonou-se por um mascate com quem vai viver um casamento. No retorno do jovem, quando questionada pelo antigo noivo sobre a jura que fizera na despedida, a jovem sutil e poeticamente responde: “– Pois, sim, Deolindo, era verdade. *Quando jurei era verdade*” (Grifo nosso, 2008, p. 139). A poeticidade referida está na expressão destacada pelo tom filosófico e poético, no qual ela jurou na época em que achava que amaria o moço para o resto da vida. Vale lembrar que na época, a mulher estava fadada a promover um comportamento social que recomendava ponderação nos impulsos pessoais, ou seja, a mulher teria que manter a pose da fineza demarcada a uma dama. Nesse contexto, Castro Rocha em Contos em **Machado de Assis**, na introdução do livro “Saber ou não saber: eis a questão”, assinala que o conto “Noite de Almirante” demonstra que a transgressão quando passional pode e deve ser ponderada pelas circunstâncias do momento, “Nesse caso, é como se o

adultério merecesse perdão imediato; afinal sob o império do efêmero, como pretender valores absolutos” (2008, p. 11). Não se trata mais de um “crime”, mas de uma situação passional poética. A verdade de um instante só pode ser avaliada confiadamente, se considerada o momento em que foi dita. A jovem nessa argumentação consegue ser inocentada, ela quando jurou amor eterno estava sendo sincera, o juramento foi liberado no ímpeto dos desejos, a situação era poética, no calor da fascinação. Otávio Paz discute que: “Fascinar quer dizer enfeitiçar, magnetizar, encantar; igualmente enganar” (1984, p. 61). Então, essa só poderia ser julgada poeticamente.

Nesse posicionamento com a linguagem, a jovem Genoveva agarra-se à palavra pela conjuntura convencional e ideológica que o assegura no princípio poético. Deste modo, transcende o real e lhe outorga outro sentido. Já que as ações se convertem na propulsão dialética da linguagem referencial poética. Deste deslumbramento sublime manifestam-se diagnósticos que não se estendem aos circuitos de um saber. Bachelard insiste que esse fenômeno transita em dois pólos: a alma e o espírito que “Em nossa opinião, alma e espírito são indispensáveis para estudar os fenômenos da imagem poética em suas diversas nuances, para que possamos seguir, sobretudo, a evolução das imagens poéticas desde o devaneio até a sua execução” (1993, p. 06).

Nesse mesmo conto, anteriormente quando Deolindo confronta Genoveva a confessar que amava outro moço, ela confessa e o rapaz tem um ímpeto nervoso, no entanto, apenas com *o olhar* a moça consegue imobilizar as ações de Deolindo. “ela fê-lo parar só com a ação dos olhos” (2008, p. 139). A vitalidade poética apreendida por esse olhar produz o efeito neutralizador no moço, não foi preciso gritos, choros e tampouco palavras amenas, o olhar paralisou a ira do moço.

Também em “D. Paula”, uma senhora que ao ouvir as lamúrias e as façanhas amorosas da sobrinha retoma suas próprias experiências do passado. O conto narra a história de um casal que realiza uma separação temporária por ciúmes, com acusações justas, fundamentadas pelo comportamento da jovem e afirmadas pela habilidade jurídica do marido. O caso é mediado pela tia da esposa, Dona Paula, que logo descobre quem é o outro que sua espevitada e leviana sobrinha enamora. O rapaz era o filho do homem com quem teve caso análogo, fato que deixa seus sentimentos bem abalados em relação ao caso. Como enfatiza o próprio narrador: “Uma situação assim é tentar desafiar a memória” (2008, p. 155). Nesse contexto, D. Paula reaviva a memória num misto de devaneios e poeticidade.

Vejamos:

Já se entende que o outro Vasco, o antigo, também foi moço e amou. Amaram-se, fartaram-se um do outro, à sombra do casamento, durante alguns anos, e, como o vento que passa não guarda a palestra dos homens, não há meio de escrever aqui o que se disse da aventura. A aventura acabou; foi uma sucessão de horas doces e amargas, de delícias, de lágrimas, de cóleras, de arroubos, drogas várias com que encheram a esta senhora a taça das paixões (op. cit.).

Na verdade, como já enfatizamos em capítulo anterior, a intenção prenunciada pelo discurso tem outra conotação, o seu enfoque é outro. O adultério de Venancinha é um dissimulador ilustrativo para afirmar que a trama concentra o desfecho, envolta na figura daquela senhora (D. Paula). Porém, logo que tal pretensão é confirmada na narrativa, põe-se a descoberto duas personalidades distintas referentes à D. Paula, sendo uma de quando era jovem e apresentava atos de leviandade; e a de agora que contraída das experiências da vida se torna detentora de uma postura séria. Esta duplicidade da personagem instaura um conflito que nos leva à conclusão de que a tia na sua juventude mantinha uma postura não recomendável em que maculava os “bons costumes” da época e conseqüentemente, colocava em risco sua reputação.

Entretanto, D. Paula ao orientar a sobrinha apresenta um comportamento mais acentuado, outro caráter, em relação ao que tinha. No decorrer da narrativa o leitor é seduzido a ter por ela sentimentos de apreço. Devido aos relatos da sobrinha, os pensamentos de D. Paula rememoram o tempo passado revivendo as suas aventuras. Diante dessa ação pode-se afirmar que a moça (no presente) se torna o elemento desencadeador para forçar, indiretamente, a senhora a retomar (no pretérito), através da voz que narra, numa espécie de confissão tardia das emoções de outrora:

A descoberta avivou o espírito do passado. D. Paula forjou por sacudir fora essas memórias importunas; elas, porém, voltavam, ou de manso ou de assalto, como raparigas que eram, cantando, rindo, fazendo o diabo. D. Paula tornou aos seus bailes de outro tempo, as suas eternas valsas [...] (2008, p. 156).

Nesse caso, o *eu* que ressurge das memórias, consequência de uma situação análoga que despertou velhas lembranças. Em harmonia à força do olhar, podemos apreender que em outros momentos do conto, D. Paula ao ouvir relatos da sobrinha foi se tornando confusa, subjetiva e, é claro poética. Vejamos: “Tinha toda a vida nos *olhos*; a boca meio aberta, parecia beber as palavras da sobrinha” (2008, p. 158, grifo nosso). Além do mais: “D. Paula enganava-se a si mesma” (op. cit.). Ao ser confrontada por uma imagem nova, D. Paula sente o valor da intersubjetividade resgatada do seu íntimo como uma fusão da imagem nova às

velhas lembranças. É no momento do devaneio que nossa memória resgata o passado. Bachelard assinala: “É no plano de devaneio e não no plano dos fatos que a infância permanece viva em nós e poeticamente útil” (1993, p. 35).

Em “Primas de Sapucaia!”<sup>11</sup> O narrador lembra que estava hipnotizado pela figura de Adriana, mulher que além de sedutora era de uma perversidade incalculável no que confere às relações amorosas. O conto perfaz o tom crítico, perpassado pelo caráter lúdico da linguagem. Enquanto esperava que as primas de Sapucaia saíssem da igreja, o protagonista vê passar uma conhecida, uma namorada do passado. O amante traz Adriana de volta à mente. Embora fosse casada, Adriana doutrina o jovem rapaz aos artifícios do amor e da traição. Porque mudava constantemente de amantes. Além da sorte de não ter casado com ela, o rapaz suspira aliviado, pois, se livrou de importunos futuros. No entanto faz uma enfática alusão aos seus olhos. “Não me enganei; é a mulher ardente e amorosa, qual me diziam os seus olhos, *olhos* de touro, como os de Juno, grandes e redondos” (2008, p. 67, grifo nosso). Embora atento ao físico, no caso à forma, o discurso sobre os olhos alude poética e subjetivamente não só à aparência, mas também ao temperamento ardente e amoroso da sua dona. Neste conto o olhar de forma metonímica é uma parte que revela o todo de Adriana.

Pressupomos então, que em vários de seus textos Machado apossa-se do olhar para atingir o íntimo (a alma) de suas personagens. A estratégia em desnudar o físico que reflete, de forma ardilosa, a estética feminina que compõem a força do olhar, o inconfessável da alma, a efusão da sexualidade e ironicamente dissemina o jogo dual que se distribui no sentido anatômico e espiritual para destacar à máxima intensidade da sedução.

### 6.3 – A vicissitude da sedução e o olhar na trilogia do romance Machadiano

Retomamos o discurso que envolve, no estatuto inventivo machadiano, o olhar como protagonista da imaginação poética. Este, no romance, não se limita em colocar em cena apenas a incongruência das relações amorosas. Também apresenta a subjetividade da palavra

---

<sup>11</sup> In: ASSIS, Machado de. **Seis contos escolhidos e comentados por José Mindlin**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

impronunciável. O sentido visual insere o simulacro da comunicação de um desejo encantador provido de signos atemporais, profundos e intensos. Então, no tocante ao enfoque da vicissitude da sedução e do olhar no romance, destacamos que em **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, [1881] romance no qual o narrador-personagem conta a sua vida além-túmulo, Machado utiliza-se da pretensa superioridade de Brás Cubas para desnudar a precariedade da condição humana. O ato de narrar mostra implicitamente a não neutralidade do sujeito perante o que narra. Brás Cubas encarna o homem em sujeição à sociedade, que sente a necessidade de valorizar-se perante si mesmo e perante os outros. No entanto no final do romance expõe claramente sua desventura:

E imaginará mal; porque ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: – Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria (2010, p. 317).

Nesta citação fica evidente que no romance em comento as supostas virtudes, as motivações mais mesquinhas e inconfessáveis são decifradas por Brás Cubas que justifica os envoltivos amorosos, implicados, no contexto sensual por meio de relatos construídos de maneira suave, elegante e graciosa.

Entretanto, ao narrar com um estilo cortês, Brás Cubas leva o leitor a encarar sua história como entretenimento e deboche. Porém, para ganhar credibilidade conta sua vida admitindo falhas, as grandes e pequenas tolices. Mas, sem perder o bom humor joga com seriedade e brinca com o intuito de não mostrar sua verdadeira essência, “alma”. Um morto que ao narrar sua história se mostra sempre sorrindo, ironizando e se expõe como o centro do espetáculo. Ao leitor atento fica evidente que através do discurso, o sujeito, no caso Brás Cubas, é desnudado ao tentar ser claro, enfático pelo sujeito-lírico que surge poeticamente das entranhas do personagem que narra. Bachelard alude para a concepção poética da imaginação que não pode ser indiferente, é uma experiência vivida com todas as parcialidades da imaginação. Por mais que haja fingimento, quase sempre ele atrai a imaginação que concentra o ser no interior dos limites que o protegem. “No reino das imagens, o jogo entre o exterior e a intimidade não é um jogo equilibrado” (1993, p. 19). Sendo assim, por mais que Brás Cubas tentasse esconder a real mazela da sua vida, há uma desarmonia, que de alguma forma, seria tragada pelo discurso subjetivo.

No capítulo XV, “Marcela”, apesar de retratar cenas de sedução entre as personagens Cubas e Marcela, o narrador-personagem aponta a sua própria ingenuidade, ao ser explorado

financeiramente por uma cortesã, justificando ser algo desculpável tendo em vista que tinha a idade de dezoito anos. O clima sensual erótico, intrincado de lirismo e poeticidade se apresenta em várias situações: “não já cavalgando o corcel do cego desejo, mas o asno da paciência, há um tempo manhoso e teimoso” (2010, p. 62). Há uma animalização do desejo e da paciência e a personificação do tempo no conjunto erótico sensual. Logo em seguida, mais um momento de sedução quando Marcela tentava justificar suas mentiras, “Não pôde acabar; um soluço estrangulou-lhe a voz; estendeu as mãos, tomou das minhas, conchegou-me ao seio, e sussurrou-me baixo ao ouvido” (2010, p. 65), e no final do capítulo mais um momento de lirismo sensual: “E ia pôr o vestido, a renda, os brincos, com uma obediência de encantar” (op. cit.).

Ainda como revelador do lirismo sensual machadiano e os momentos sublimes do olhar, podemos assinalar momentos peculiares em **Quincas Borba** [1891], pois no que tange à sensualidade, apontamos a descrição da personagem Sofia, com comparações sofisticadas, inesperadas, de aguda análise psicológica. Nos capítulos 24 e 25 observa-se o exagero na hipérbole descrita “Sofia tinha nesse dia os mais belos *olhos* do mundo. Parece que ela os compra em alguma fábrica misteriosa, pensou Rubião, descendo o morro; nunca os vi como hoje” (1993, p. 35, grifo nosso). A poeticidade na trama é recorrente, basta lembrar a proposta que fez Rubião a Sofia, no capítulo 61, numa determinada conversa quando a dama propõe a ele que devam ir para dentro.

Tinha razão deviam separar-se; só lhe pedia uma coisa, duas coisas; a primeira que não esquecesse aqueles dez minutos sublimes; a segunda é que, todas as noites, às dez horas, *fitasse* o Cruzeiro, ele o *fitaria* também, e os pensamentos de ambos iriam achar-se ali juntos, íntimos entre Deus e os homens (1993, p. 50, grifos nosso).

O momento lúdico faz com que Rubião atrele a ação do olhar a seus devaneios líricos inerentes aos apaixonados.

Em outro momento, no capítulo 144, o narrador evoca uma cena em que consta a temática que estudamos. Essa se manifesta quando Cristiano Palha consulta a perna de Sofia, sua esposa, para avaliar a espessura de uma lesão. Essa cena comum na ótica comportamental da sociedade oitocentista, nada tem de anormal, no entanto, muda de nuança. Surge no texto, como já aludimos em capítulo anterior, um proposital jogo de sedução em que o personagem Cristiano Palha, diante do oportuno, se vale da circunstância para criar um clima de incitação sensual com atenuantes eróticos. A poeticidade da sedução, nesse caso, faz parte de uma tática para enredar Rubião, amigo da família e apaixonado por Sofia. Vemos, então,

diferentemente dos contos “Uns Braços” e “Missa do Galo”, a mulher colocando-se como objeto de sedução com a anuência do marido, ou seja, todo o lirismo provocado pelos braços de D. Severina e meneios ambíguos de D. Conceição são reduzidos por Sofia a um simples jogo de interesses. Conforme constatamos na passagem abaixo:

Mas Palha baixara os olhos do joelho até ao resto da perna, onde pegava com o cano da bota. De feito era um belo trecho da natureza. A meia de seda mostrava a perfeição do contorno, Palha, por graça ia perguntando à mulher se se machucara aqui, e mais aqui, e mais aqui, indicando os lugares com a mão que ia descendo. Se aparecesse um pedacinho dessa obra-prima, o céu e as árvores ficariam assombrados, concluiu ele, enquanto a mulher descia o vestido e tirava o pé do banco. Pode ser, não havia só o céu e as árvores – disse ela –, havia também os olhos de Rubião (1993, p.163).

No capítulo 35, o narrador machadiano descreve, sob seu ponto de vista, a intensidade da beleza física de Sofia, de alto a baixo. Começa pelos olhos, boca, os ombros, braços e mãos, adjetivando-os e enaltecendo-os com expressões que denotam a sensualidade dessa personagem. Podemos verificar isso nos gestos de Sofia, conforme descrito pelo narrador no seguinte fragmento:

*Os olhos*, por exemplo, não são os mesmos da estrada de ferro, quando nosso Rubião falava com Palha, e eles iam sublinhando a conversação... Agora parecem mais negros, e já não sublinham nada; compõem logo as coisas por si mesmos, em letra viçosa e gorda, e não é uma linha nem duas, são capítulos inteiros. A boca parece mais fresca. Ombros, mãos, braços, são melhores, e ela ainda os faz ótimos por meio de atitudes e gestos escolhidos. Uma feição que a dama nunca pode suportar – coisa que o próprio Rubião achou a princípio que destoava o resto da cara – o excesso de sobrancelhas – isso mesmo sem ter diminuído, como que dá ao todo um aspecto mui particular (grifo nosso, 2003, p. 45).

Também nesta citação, observamos que o narrador demora-se na descrição dos traços exteriores de Sofia. A análise de profundidade interior, tão fundamental nos romances de Machado, por momentos ficou em segundo plano. As mesmas recorrências caracterizam a estética anatômica apontadas nos contos “Uns Braços” e “Missa do Galo”. O fetiche pelos braços é recorrente na obra machadiana e a atração sensual surgida dessa parte do corpo da mulher confere a indistinção entre sonho e realidade a pretexto de querer anunciar algo mais. Há por trás desse fetiche a mulher oitocentista sendo descoberta, ou seja, despida de seus limites em um período em que a mulher exibía uma sensualidade discreta. E assim, os braços nesse contexto expõem a mulher a transpor uma posição superior ao sexo masculino.

O romance **Dom Casmurro** [1899] é, por excelência, centrado nos olhos. Temos a construção de um narrador não-confiável. Ele mente, distorce, confunde o leitor, com quem conversa ao longo da narração, prenunciando a metalinguagem. Recursos linguísticos de forte ênfase na literatura do século XX. A presença da metalinguagem digressiva desnuda o ato de escrever e ao mesmo tempo provoca a não-confiabilidade do narrador. Dentre as variedades de elementos estilísticos que surgem como armadilhas nos textos machadianos, temos a ironia: uma ironia fina, sofisticada, devastadora de ilusões e conformismo com os quais o autor mistura humor e amargura, poesia e veneno, não para fotografar, mas para fazer a radiografia da psique humana.

Sob esse ângulo, podemos observar que a sensualidade emerge nos capítulos: “O penteado” e “Os olhos”; “Os braços” e ainda em “A mão de Sancha”. Para ficarmos em um dos exemplos, em “O penteado”, o sensualismo e a sedução contrastam com o aspecto religioso. Machado coloca o momento da paixão acima das posições religiosas. Quando Bentinho trançava os cabelos de Capitu, foi combalido por uma enorme excitação, sensação de paixão avassaladora. Ele só não pediu algo aos céus, porque na época não conhecia tal divindade. O narrador sublinha que todo o seu corpo e mente tornaram-se mitológicos, comparando Capitu a uma Ninfa, logo pensou melhor, riscou-a do vocabulário e foi mais adiante comparando-a a Tétis, ainda não convencido de que havia encontrado comparação exata e justa. Recusou-as, todas, para simplesmente chamá-la de “criatura amada”, palavra que envolve todas as potências cristãs e pagãs. Neste momento ocorre o beijo entre os dois. Na maioria das vezes, o beijo é descrito com exageros pela jovem beijada, aqui nessa cena ocorre o contrário. No momento em que se consumou o beijo, Capitu ergueu-se rápida e baixou os olhos ao chão, enquanto Bentinho teve uma vertigem, perdeu a fala, ficou com os olhos turvos, ou melhor, quase teve um desmaio: “Grande foi a sensação do beijo; Capitu ergueu-se rápida, eu recuei até a parede com uma espécie de vertigem, sem fala, os olhos escuros. Capitu tinha os olhos no chão” (2003, p. 50).

A temática discutida manifesta-se também, nas páginas de **Dom Casmurro**, através dos braços de Capitu. Quando os mostrava nos bailes, ela deixava-os à vista, causava ciúmes em Bentinho. O narrador Dom Casmurro, fala com tanta proeminência nesses braços que em certos momentos os mesmos ganham personalidade própria, desvinculando-se do corpo, como se não precisasse deste para existir. Instala-se metonimicamente a parte pelo todo. Parecia que os homens queriam se comunicar com os braços e não com a pessoa. Porém, nessas cenas, os traços físicos e a personalidade comportamental de Capitu são marcados entre o fascínio que o narrador-personagem nutria pela sua esperteza, sagacidade e

feminilidade. Nesse romance, Capitu através de momentos líricos rouba a cena. Como diz Bentinho, ela é dona dos belos olhos oblíquos de cigana dissimulada, olhos que tinham o poder de encantá-lo, uma força que o arrastava para dentro, como as ondas que se arrasta na praia.

Desta forma, ao falar de Capitu, o narrador-personagem investiga a sua interioridade através dos “olhos de ressaca”. Fala do poder enigmático que estes exerciam em sua pessoa. Capitu guardava em si uma energia profunda, uma obstinação de luta para atingir os objetivos almejados. Munida da arma da sedução, conquista um homem que com o decorrer do tempo a descreve paradoxalmente por momentos poéticos e outros em que o veneno da sedução e do ciúme prescreve o máximo que o olhar consegue enxergar. Pela ótica do narrador, também nós leitores tendemos a oscilar entre o fascínio e a desconfiança. O motivo da admiração não é a possibilidade de acreditarmos na inocência de Capitu, mas a antecipação de uma problemática feita por Machado de Assis: através dessa personagem o autor estabelece um legítimo questionamento do papel social da mulher. Também esse romance trata mais profundamente da forma, do brilho ou do desejo que dos olhos se irradia. E assim, descreve o poder sedutor desse olhar com o qual assinalamos como ironia da retórica romântica, o fragmento metalinguístico do capítulo XXXII:

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me ocorre imagem capaz de dizer, sem quebrar a dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá a idéia daquela feição nova. Traziam não sei que fluído, misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga se retira da praia, nos dias de ressaca (2006, p. 48).

Ao refletirmos sobre o olhar nos textos machadianos teríamos que nos perguntar: Como seria ter a completa noção desse olhar? Machado não nos deu a resposta exata, somou a outros olhares. O olhar que permeia suas narrativas e seduz o leitor a decifrar a subjetividade sugerida na visível submissão da raça humana no que concerne a esse recorte; o autor reflete o sentimentalismo, o moralismo superficial, a fictícia unidade da pessoa humana e choca convencionalismos. Evidencia a concepção de mundo com suas falhas e paixões entranhadas nas personagens. Assim, esse olhar que foi silenciado por Bentinho, abrigava o ser dissimulado, o jogo secreto, mudo, de algoz que oscila entre a vítima fascinante e cruel. Essa audácia do narrador, que tanto fascina o leitor, surge no campo da subjetividade. Ao descrever os olhos de Capitu, o narrador Bentinho silencia a realidade e anuncia a total poeticidade dos olhos que denotam a magia que ambicionamos percorrer. Entendemos então,

que há nesse olhar o reflexo do abstracionismo descrito. Esse emaranhado de olhares que da mesma origem de “Uns Braços” e “Missa do Galo” emergem, no instante em que a pulsação da descoberta da vida erotizada surge dos labirintos do ser. Brilha ardentemente, logo é ofuscado por uma nuvem densa, este é o olhar sem a completa medida ou definição que prediz toda uma existência.

Diante do que discutimos, o olhar invade o universo lírico em Machado e confere momentos sensuais indescritíveis. As personagens machadianas através desse ganham *status* expressivos e ao mesmo tempo vagos. A maneira com que as intrigantes personagens expressam-se pelo olhar fica diretamente coligados ao modo de ver e ser. Bosi assinala que: “O olhar não está isolado, o olhar está enraizado na corporeidade, enquanto sensibilidade e enquanto motricidade” (1998, p. 66) e acrescenta diante da percepção e expressão: “As hipóteses são as que fazem a ponte entre uma teoria perceptual e uma teoria expressiva do olhar” (op. cit., grifo nosso). No entanto, o que para o “Bruxo do Cosme Velho” importa, não é necessariamente o externo e sim o interno. A estética não é o fator primordial, o que realmente quer é revelar o interno, o olhar por trás das máscaras.

Corroborando com esse princípio, o romancista cético deixa aparente a visão universal do ser humano em relação ao mundo. Por isso Machado, após um século de sua obra continua atual perpassando analogicamente a sua época, no que concerne ao tempo e lugar. O olhar, muitas vezes é o dono do discurso, comunica, às vezes, sem dizer uma palavra sequer. Assim privilegia as contradições.

Paralelamente, os desejos ocultos são dissecados pelo olhar revelador que intencionalmente flagra o alheio, proibido, desconexo. Não há por parte de quem seduz o explícito pedido para ser amado. Mas, não há uma fórmula para não se deixar levar pela força desses olhares. Chauí em **O olhar** em: “Masculino/feminino: O olhar de sedução” assinala:

– sabendo que o olhar mendigo da poesia é o seu próprio; implorando a algum deus a graça de ver este olhar pedinte no rosto da amada, pois quem pede se revela: revela a carência. Se o olhar da amada mendigasse, deixaria de ser inacessível, indecifrável (1998, p. 412).

Entendemos, por isso, que o final é sempre o imponderável que revela ao leitor a verdadeira mazela do outrem. Ou então, quando o olhar da personagem alcança a intimidade interior do outro, a revelação é ambígua e, por vezes, movida por certa delicadeza. Dominada pelo medo de ser imprudente, cala-se e desmente com as palavras ou com a mensagem dos olhos.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em “Uns Braços” e “Missa do Galo”, apreendemos que são narrativas pensadas e repensadas através das lembranças memorialistas, conduzidas por múltiplos narradores a arquitetar os fatos conforme suas interpretações. Os narradores se duplicam em expectadores ironicamente imparciais em relação aos fatos ocorridos, e ademais, emocionalmente envolvidos na trama que narram. Assim, há um desdobramento das tramas efetivado pelo viés do tempo: os adultos que contam e os jovens que viveram as pressupostas vicissitudes dramáticas. Tais narradores implicados na multiplicidade dialógica duplicam-se nas funções de protagonistas e testemunhas dos fatos. Desta forma confirmam o princípio poético na elaboração dos contos que se revelam ambíguos ao serem articulados por perspectivas duais implicadas pelo tempo. A vivacidade dos discursos críticos dos narradores convertem os contos em obras abertas que instigam os horizontes das relações e reações humanas. O drama é instalado diante do que é permitido e do que é possível. A complexidade deste processo narrativo apreende a essência do observado na compreensão do observador. Os narradores são comparsas na focalização do receptor interno do texto, o leitor, prevendo sua adesão ao narrado. Confirmamos então que Machado é um *expert* em instituir narradores, a quem transfere a atividade de contar, atribuindo-lhes o poder de outra voz na composição do texto, sem negligenciar, por momento sequer, do efeito a ser causado no leitor. A subjetividade surge como trunfo da linguagem e, conseqüentemente, gera a ambiguidade em duplo aspecto: tanto em relação aos comportamentos narrados quanto na leitura interpretada pelo receptor/leitor. A imprecisão e a subjetividade são as armas dos narradores para flagrar o leitor expondo-o ao jogo da linguagem, envolvendo-o, fazendo-o cúmplice e julgador partidário no jogo da enunciação.

Na análise de “Uns Braços” e “Missa do Galo” podemos mensurar que se estabeleceu o intermediário entre duas vertentes da vida. O limite entre a fase da adolescência e a adulta, entre uma relação legalmente aceita e a reprovável, ou seja, desmascarou-se o território da intimidade e do enlevo amoroso, lascivo e proibido. Território que se expande e que passa a ocupar, além da imaginação de quem conta, o poder decisório de absolver ou acusar. Não houve o que tanto esperávamos: a quebra de paradigmas. O leitor tem a impressão que o

distanciamento criado entre as mulheres e os jovens, após a meia e a quase consumação da infidelidade, incube-se de preservar a integridade moral de todas as personagens. Apesar de desmascarar a hipocrisia dos casamentos da época, finaliza com a situação pré-estabelecida pelos códigos sociais oitocentistas. Percebemos nos textos avaliados, um Machado que consegue conduzir através de suas narrativas, o leitor de qualquer tempo a recorrer a sua obra. É impossível a não comunicação entre texto e leitor. Pois, o escritor convoca o leitor para o ofício do deciframento. Esse processo narrativo o incita a criar um significado próprio para a obra, de acordo com sua leitura. Tal leitor durante a apreciação dos textos machadianos foi duramente testado na ânsia de tomar conhecimento dos fundamentos sobre os quais o evento temático se estabeleceu entre dúvidas e paradoxos.

É compreensível que qualquer leitura de um texto implique para seu leitor um ativo modo de dizer a si próprio. É o ser humano diante de si mesmo. A interpretação, de alguma forma, atribui literariamente a expressão sedutora da imaginação às palavras metaforizadas e polivalentes desse autor. O ritmo das frases pela magia do olhar garantiu expressividade aos gestos e às palavras não pronunciadas. Também é certo que a nossa maneira de ler não é totalmente imposta pelo texto, mas sim do domínio de uma escrita que tira o poder de uma leitura. Pois o leitor sabe que depois de uma possível interpretação já acentuada, é forçado a ler novamente com a finalidade de afinar a sua leitura à do autor.

Os contos interpretados são exemplos de possibilidades comunicativas. Conforme o pensamento de Umberto Eco, podemos considerar os textos estudados como matrizes de grande força literária, pois a abertura de possibilidades surge cerceada pelo delicado equilíbrio que aponta em ambos os envolvidos nos casos passionais, as fronteiras entre o micro de sentidos reais imaginado para além do macro das probabilidades imagináveis. A interpretação gratuita, absoluta não se efetiva, contudo instala-se no subjetivo. Pois, “Esse equilíbrio assinala o limiar entre o indistinto de todas as possibilidades e o campo das possibilidades” (ECO, 1991, p. 168).

“Uns Braços” e “Missa do Galo” são textos que se completam pela comunicação ficcional literária. As construções textuais avultam uma intenção premeditada em aliciar o leitor. No entanto, a força ficcional surgida de uma escrita plural afere uma leitura pluralizada: “E, portanto comunicação humana, passagem de uma *intenção* para uma *recepção*; e mesmo que a recepção seja aberta – pois aberta era a intenção, não intenção de comunicar um *unicum* e sim uma pluralidade de conclusões –” (ECO, 1991, p. 174, grifos do autor).

Defendemos neste estudo a proposição teórica segundo a qual a sensualidade machadiana é motivada pelo viés das ideias. Estas se revelam em fortunas sensuais opostas às seduções canônicas em que o corpo ganha a dimensão como primazia total no que tange à temática desta interpretação. Para Machado, a estética corporal fica em segundo plano. Conceição e Severina, vistas sob a ótica de um momento cotidiano qualquer, não passavam de mulheres sem graça. Não havia exuberância notável e mesmo assim, diante de uma elaboração apurada ganham seu espaço como sedutoras na literatura machadiana. Nesta, é inegável o apreço pela figura da mulher forte, intensa, por via de regra, dominadora. A autoridade masculina é pretensamente sufocada pela feminina. As personagens são desnudadas intelectualmente para depois se mostrarem em outros ângulos físicos e táteis. É notável que o momento sensual e sedutor faz com que as personagens envolvidas se deixem levar pelo olhar tão presente na obra do autor. Basta apenas um apontamento clássico para ficarmos na melhor exemplificação, lembrarmos dos olhos de ressaca de Capitu.

A sedução dos olhos é o ponto culminante. Assim, ganha ênfase no que aponta Bosi em “Fenomenologia do Olhar” no qual faz um desenho perfeito do sentido pela tácita vertigem “A frontalidade dos olhos no rosto humano remete à centralidade do cérebro. O ato de olhar significa um dirigir a mente para um “ato de in-tencionalidade”, um ato de significação que, para Husserl, define a essência dos atos humanos” (1988, p. 65). Diante dessa definição propomos que a sensualidade machadiana ocorre entre duas vertentes, horizontal e verticalmente. Primeiro, diante das ideias, a mente não está isolada do olhar, evidentemente está radicada no corpo e de cima para baixo, as personagens vão sendo despidas intelectual e fisicamente. O corpo tem seu momento de total exuberância, mas a subjetividade, as ideias refinadas, na pena do autor colocam o físico em segundo plano. Logo, Machado não se permite classificar como membro dessa ou daquela estética. O seu realismo destoava dos autores brasileiros contemporâneos, apresentando, portanto, uma obra que tem muito de modernidade. É uma modernidade que se manifesta, no caso dos contos estudados, pelo modo como o autor trata de temas delicados, entre eles a sensualidade e a sedução.

O jogo da sedução se passa mais pela imaginação do que pelos fatos em si narrados. Podemos verificar que ao refletirmos pelo contexto conceitual, lemos um Machado que sabe aguçar a atenção do leitor. É através do texto e das personagens que Machado realiza suas aspirações, deixando o leitor de sobreaviso para os riscos de envolver-se na leitura e releitura de seus textos. Então, este está no iminente perigo de cometer falhas diante das possíveis verdades impostas pelos narradores e, ao julgar qualquer situação deve estar consciente do movediço terreno que pisa. De fato, nos contos em estudo, Machado parece censurar o

enclausuramento da mulher em pleno século XIX. Então, por nossa conta e risco, nos valem os de ambos os princípios: objetivo, de finalidade prática e subjetiva, o particular individualizado das personagens machadianas para contrapor a razão em desarmonia com a imaginação.

Assim, a vicissitude da sedução é um enigma a resolver. As personagens Inácio, Severina, Nogueira e Conceição são partes desse enigma. A forma como foram contadas ambas as histórias instituiu-se em outro enigma para elas e para o leitor; há um duelo enigmático, e o jogo da sedução surge como uma partida a ser jogada. E, a sua resolução se daria com o término do jogo até o fim, incidido em um envolvimento real, tátil e talvez sexual. Quem sabe, a predominância do amor permitisse que o segredo fosse desvendado. É possível que sua autenticidade ou revelação ocasionasse a configuração do sexo propriamente dito. Então as chaves destas histórias, se tivessem, seria um final predominantemente romântico; mas justamente não as têm. Se alcançássemos o universo da objetividade haveria a completude do êxtase destes momentos de seduções. Entretanto, não houve nada que assegurasse essa concretude. A ambiguidade que predomina como falta de clareza. O não entendimento completo desse jogo lascivo apresenta-se em círculos e representa a imprecisão das palavras. Os contos acontecem como narrativas sob a imaginação fértil das personagens que narram. Talvez por isso, a subjetividade ofusca o sentido real. Pois, os jogos da sedução incidiram sob o discurso, o olhar, o invisível, o não-dito assegurado pelo pacto do silêncio.

O envolvimento lascivo, amoroso, o adultério e o beijo ou só as insinuações não é propriamente o fim, é uma aposta hipotética, isto é mais precisamente, provocações propositais do autor Machado que frustra os desejos das personagens envolvidas, cuja única verdade era acender os desejos e decepcionar. Os próprios desejos abusam de suas potências que só lhe foram incitadas para depois serem dissimuladas, ocultadas ou só disfarçadas. Inácio, por causa do onírico devaneio, mascarado pelo sonho nem ao menos soube o que lhe realmente aconteceu. Enquanto o leitor tem a informação exata, mas já não pode contá-lo. Nogueira também devaneia e, conseqüentemente, não entende se foi um momento de insinuação ou imaginação fértil. Há um sono real e subjetivo em “Uns Braços” e um sono irreal também subjetivo em “Missa do Galo”, portanto, a sedução com misto de perversão se apoderou das personagens, os símbolos e as representações se apoderaram dos próprios sonhos para convertê-los em inconclusos, diferente da pretensão anunciada. O quarteto formado por: Inácio e Severina, Nogueira e Conceição se desejaram, mas não amaram profundamente e, por conseguinte não sofreram. Permaneceram no abismo superficial das aparências. Restou ao leitor o outro jogo que nenhum dos participantes conhecem. O jogo da

interpretação codificada em um texto aberto que desenrola-se pela leitura de várias gerações para então conferir aos protagonistas da sedução a primazia da mera figuração.

Postulamos que ambos os contos confundem fatos propriamente reais e irreais. Pois, Machado promove a transformação dos indivíduos inseridos no estágio da ignorância casta para o universo da descoberta, do saber, mesmo que para isso tenha que frustrar as expectativas de quem lê. As personagens migram da pretensa inocência para o da culpabilidade fugidia e maculada, em que, como autor, Machado de Assis, pretende desvanecer as sombras ilusórias da realidade. Ademais, a serviço da retórica moral, o desejo lascivo foi sucumbido pela consciência cautelosa que confirma o obstáculo no embate com as aspirações luxuriantes. Quando as personagens envolvidas encontram-se numa situação limite a prudência avalia o grau de prerrogativas, sejam positivas, sejam negativas e obriga as veleidades e a consciência moral a combaterem entre si. Literalmente contrária e adversa, admite que as personagens mais fracas sejam vencidas pelas mais fortes.

## 8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Flávio. “Murmúrios no espelho”. In: ASSIS, Machado. **Contos**. Organizadora Deomira Stefani. – 27 ed. – São Paulo: Ática, 2009.

ALBERONI, Francesco. **O erotismo: Fantasias e realidades do amor e da sedução**. Tradução de Elia Edel. São Paulo: Círculo do livro, 1988.

ALEXANDRIAN. **História da Literatura Erótica**. Tradução de Iva. Delgado. Lisboa: Vida e Cultura, 1991.

ASSIS, Machado de. **Contos de Machado de Assis, v. 2: adultério e ciúme**; João Cezar de Castro Rocha (org.) – Rio de Janeiro: Record, 2008.

\_\_\_\_\_. **Seis contos escolhidos e comentados por José Mindlin**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

\_\_\_\_\_. **50 contos / Machado de Assis; seleção, introdução e notas de John Gledson**. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **Memórias Póstumas de Brás Cubas** [1881]. São Paulo: Abril, 2010.

\_\_\_\_\_. **Quincas Borba**. (1891), São Paulo: Ática, 1988.

\_\_\_\_\_. **Quincas Borba** [1891]. São Paulo: Ática, 1992.

\_\_\_\_\_. **Quincas Borba**. Orientação e notas de leitura Douglas Tufano – 2 ed. – São Paulo: Moderna, 2004.

\_\_\_\_\_. **Dom Casmurro**. (1899). São Paulo: Ática, 1994.

\_\_\_\_\_. **Dom Casmurro** [1899]. São Paulo: Ciranda Cultural, 2006.

AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. [1890]. 35 ed. – Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. [Tradução de Antonio de Pádua Danese; revisão de tradução Rosemary Costhek Abílio.] São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARROS, Marta Cavalcante. **Espiraís do desejo: Uma visão da mulher nos contos de Machado de Assis**. 2002. (Tese de Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo < [www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/...](http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/...) > acessado em: 04/10/ 2010.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Antônio Carlos Viana. – Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. [1929] – **Da sedução**. Tradução: Tânia Pellegrini. 2 ed. – Campinas / São Paulo: Papirus, 1992.

BECHARA, Evanildo. **Gramática escolar da Língua Portuguesa**. – 2. ed. ampliada e atualizada pelo novo Acordo Ortográfico. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

BETELLA, Gabriela Kvacek. **Narradores de Machado de Assis**. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Nankin, 2007.

BOSI, Alfredo. **Machado de Assis: o enigma do olhar**. São Paulo: Ática, 2000.

\_\_\_\_\_. “Fenomenologia do Olhar”. In: NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BRANCO, Lúcia Castello. **O que é erotismo**. São Paulo: brasiliense, 1984.

BRUCKNER, Pascal & FINKIELKRANT, Alain. **A nova desordem amorosa**. Tradução de D. J. de Seingalf. São Paulo: Brasiliense, 1981.

CALLADO, Antonio; DOURADO, Autran; LADEIRA, Julieta; TELLES, Lygia; PINÔN, Nélida; LINS, Osman. **Missa do Galo: variações sobre o mesmo tema**. São Paulo: Summus, 1977.

CAMARGO, Francisco Carlos. HOFF, Tânia Márcia Cezar. **Erotismo e Mídia**. São Paulo: Expressão & Arte, 2002.

CANDIDO, Antonio. “Esquema de Machado de Assis”. In: **Vários escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas cidades, 1995.

CHAUI, Marilena. “Laços do desejo”. In: NOVAES, Adauto. **O Desejo**. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990.

\_\_\_\_\_. “Janela da alma, espelho do mundo”. In: NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CORTÁZAR, Júlio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DIMAS, Antonio. **Espaço e Romance**. 3 ed. São Paulo: Ática, 1994.

DUMAS, Alexandre [1802 – 1870]. **Os três Mosqueteiros**. Texto integral, sem cortes ou adaptações; tradução de Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

DURIGAN, Jesus Antônio. **Erotismo e literatura**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1986.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. [Tradução de Geovani Cutolo]. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FERRAZ, Heitor. “Os contos e seus personagens”. In: TCHEKHOV, Anton. [1860-1904] **O assassinato e outras histórias**. [Tradução de Rubens Figueiredo] – São Paulo: Abril, 2010.

FERREIRA, Aurélio Buarque. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

FREITAS, Luiz Alberto Pinheiro de. **Freud e Machado de Assis: Uma interseção entre a psicanálise e a literatura**. Rio de Janeiro: Mauá, 2001.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “Cinco teses sobre o conto”. In: SANT’ANA, Afonso Romano...[et al...], **O livro do seminário** (org.) Domício Proença Filho. São Paulo: Nestlé, 1983.

GARBUGLIO, José C. **Literatura e realidade brasileira: Tentação e tentativa**. São Paulo: Imprensa oficial do estado, 1970.

GLEDSON, John. **Machado de Assis: Impostura e realismo**; tradução Fernando Py. – São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “A filosofia de Machado de Assis” e “Notas sobre o romance”. In: **O espírito e a letra: estudos e crítica literária**. Tradução e notas de Antonio Arnoni Prado. – São Paulo: Companhia das letras, 1996.

ISER, Wolfgang. “A interação do texto com o leitor”. In: JAUSS, Hans Robert...et AL.; **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_\_. “O jogo do texto”. In: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção**. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

JUNQUEIRA, Ivan. **Machado de Assis e arte do conto**. Navegações – Academia brasileira de letras –, Porto Alegre, v 2, n.2, p. 116-120, julho/dezembro, 2009 <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/scientiamedica/ojs/index.php/navegacoes/article/view/6394>> acesso em: 04/10/2010.

KEHL, Maria Rita. “O desejo da realidade”. In: NOVAES, Adauto. **O Desejo**. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990.

\_\_\_\_\_. “Masculino / feminino: O olhar de sedução”. In: NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

\_\_\_\_\_. “A paixão silenciada: A psicanálise e o domínio das paixões”. In: NOVAES, Adauto. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

KURY, Adriano da Gama. **Minidicionário Gama Kury da língua portuguesa**; organização de Ubiratan Rosa. – São Paulo: FTD, 2001.

LUCAS, Fábio. “O conto no Brasil moderno”. In: SANT’ANA, Afonso Romano...[et al...], **O livro do seminário** (org.) Domício Proença Filho). São Paulo: Nestlé, 1983.

MEYER, Augusto, **Machado de Assis, 1935-1958**. 4 ed. – Rio de Janeiro: José Olímpio, 2008.

MEZAN, Renato. “O estranho caso de José Matias”. In: NOVAES, Adauto. **O Desejo**. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 3 ed. – São Paulo: Cultrix, 1982.

MOTTA, Sérgio Vicente. **O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich wilhelm [1844-1900]. **A origem da tragédia**. Tradução: Joaquim José de Faria. 5 ed. São Paulo: Centauro, 2004.

NUNES, Benedito. **No Tempo do nihilismo e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1993.

PANDOLFO, Maria do Carmo Peixoto. **Zadig: análise da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1978.

PAZ, Octávio. **A dupla chama**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

\_\_\_\_\_. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. **A consagração do instante**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PLATÃO. **Banquete**. Trad. José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

PÉCORA, Antonio Alcir Bernárdez. “O desejado”. In: NOVAES, Aduino. **O Desejo**. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990.

PEREIRA, Lucia Serrano. **Um narrador incerto: entre o estranho e o familiar: a ficção machadiana na psicanálise**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

\_\_\_\_\_. **O conto machadiano: uma experiência de vertigem: ficção e psicanálise**. – Cia de Freud, 2008.

POLO, Leonardo. **A crítica Kantiana do Conhecimento**. [Tradução de Cassiano Medeiros Siqueira e Sérgio A. P. do Amaral]. São Paulo: escala, 2007.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. 2 ed. Tradução Mário Pontes. – 2 ed. – Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

RIEDEL, Dirce Cortes. [1925-2003] **Tempo e metáfora em Machado de Assis**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

SANTOS, Laymert Garcia dos. “Lautréamont e o desejo de não desejar” In: NOVAES, Aduino. **O Desejo**. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990.

SARAIVA, Juraci Assmann. **O Circuito das memórias em Machado de Assis**. São Paulo: Edusp. São Leopoldo: Unissinos, 1993.

SCHWARZ, Roberto. “Duas notas sobre Machado” In: **Que horas são?** – São Paulo: Companhia das letras, 1987.

SIGRIST, Vanina Carrara. **A incerta realidade das coisas em “Uns Braços” de Machado de Assis.** Miscelânea – UNESP – Campus de Assis – Revista de pós-graduação – ISSN: 1984-2899 – Assis, vol.4, p. 124, jun./nov.2008. [www.assis.unesp.br/miscelanea](http://www.assis.unesp.br/miscelanea). Acesso em: 08 /07/2011.

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

SOUZA, Ronaldes de Melo e. **O romance tragicômico de Machado de Assis.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

VIEIRA, Antonio [1608 – 1697]. **Sermões do Padre Antonio Vieira.** Seleção, introdução e notas Homero Vizeu Araújo. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

XAVIER, Márcia Cristina. **Representações do erotismo em “O corpo”, conto de Clarice Lispector e adaptação fílmica de Antônio Garcia.** 2009 (Dissertação de Mestrado em: Letras) – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, <[cchla.ufpb.br/posletras/images/teses](http://cchla.ufpb.br/posletras/images/teses)> acesso em: 17/03/2011.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura.** 1 ed. São Paulo: Ática, 2009.

MATOS, Edinaldo Flauzino de.

A multiplicidade narrativa e o jogo da sedução nos contos “Uns Braços” e “Missa do Galo” de Machado de Assis / Edinaldo Flauzino de Matos – 2011

149 f.; 30 cm

Dissertação de Mestrado em Letras apresentada ao PPGEL – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Mato Grosso. Área de concentração: Estudos Literários. Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientador (a) Madalena Aparecida Machado.

1. Literatura brasileira; 2. Contos; 3. Erotismo; 4. Sedução; 5. ASSIS, Machado de [1839 -1908].

I. Título.