

O CORPO METONÍMICO: EROTISMO EM MACHADO DE ASSIS

Alcmeno Bastos*

Introdução

Mesmo tendo sido contemporâneo do Naturalismo, escola literária que se empenhou na fixação de aspectos escabrosos da realidade empírica, destacadamente o sexo, Machado de Assis esquivou-se da tarefa de representar cenas «fortes». Chegou a censurar Eça de Queirós por havê-lo tentado fazer no seu *O Primo Basílio*, negando, porém, ao mesmo tempo, que tal fosse possível:

Ora, o realismo dos Srs. Zola e Eça de Queirós, apesar de tudo, ainda não esgotou todos os aspectos da realidade. Há atos íntimos e ínfimos, vícios ocultos, secreções sociais que não podem ser preteridos nessa exposição de todas as coisas. Se são naturais, para que escondê-los? ¹

Suas razões foram, sobretudo, de ordem estética, pois tinha a clara consciência de que nem todos os fatos «reais» devem ascender à condição de fatos estéticos. Seu realismo era de cunho seletivo. Recortava da «vida real» apenas os dados que viessem a ter função na construção do relato. Não poderia haver gratuitidade na inserção de qualquer elemento, daí sua extraordinária habilidade em disseminar, ao longo da narrativa, o registro de fatos e observações aparentemente sem importância para, mais à frente, surpreender o leitor, conectando-os a outros fatos e a outras observações que lhes revelavam, por fim, a verdadeira relevância para o sentido da obra. Esse cuidado com as minudências é de cunho nitidamente metonímico.

O sexo foi uma das «fatias da vida real» que Machado de Assis deixou de lado. As personagens machadianas namoram, casam, muito frequentemente prevaricam, e o sexo faz parte, naturalmente, de suas vidas, mas é tudo elíptico, mesmo nos casos, pouco comuns, aliás, das paixões tórridas. Entretanto, o erotismo ocupa posição de proeminência no mundo machadiano, e a mulher figura obviamente como natural objeto de desejo. A representação da figura feminina, tentaremos demonstrá-lo mais à frente, obedece ao princípio da particularização metonímica, fragmentada em *olhos, braços, cabelos*, etc. Estas partes da anatomia feminina parecem capazes de desgarrar-se do todo e atuarem de modo autônomo sobre a libido masculina. Propomos que isso se deva à subordinação desse aspecto ao projeto machadiano de representação da realidade, ao seu peculiar

* Professor de Literatura Brasileira da UFPRJ.

realismo seletivo. Parece-nos apenas bem humorada a explicação do próprio Machado de Assis, que atribuía à sua condição de míope o vizo de deter-se nos olhos, nos cabelos, etc. de suas personagens femininas. Um míope, afinal, tem imaginação, pode muito bem conceber a totalidade e representá-la. Machado, temperamento analítico, tinha a pachorra de deter-se nas minúcias, aplicar-lhes lentes de aumento e trazê-las, ampliadas, à atenção do leitor.

O ato erótico é metonímico, sustenta-se do pormenor, de um gesto esquivo, de uma troca oblíqua de olhares, de um acidental roçar de braços. E, sobretudo, enquanto ato erótico, isto é, ainda não tornado em ato sexual, irrompe da cadeia dos atos humanos como que engordado de significação. Sua representação literária deve atentar para essa precariedade essencial. Não é uma situação-limite, não exige epílogo, como o ato sexual. Portanto, mesmo ligado ao conjunto dos atos humanos, serve essencialmente à representação particularizada. Assim sendo, não é nada estranhável que Machado de Assis tenha sido mestre na representação ficcional do erótico.

Os momentos eróticos, mesmo no caso das narrativas em que eles ocupam maior espaço, como no conto «Missa do Galo» (1967, pp. 231-237)², e apesar da singularização, são ainda assim momentos da vida. Sua representação, em Machado de Assis, não poderia desligar-se dos princípios que norteavam a representação dos demais momentos. E se a existência humana, como um todo, está marcada pela irrealização, essa marca será também aplicada ao erotismo. Antes de anunciar a consumação sexual, as cenas eróticas a inviabilizam. Não são introdutórias, esgotam-se em si mesmas, deixando, é claro, alguma ressonância, mas esbatida. Buscaremos demonstrar que a vivência erótica, se não se limita à impressão passageira de um dos envolvidos, por vezes incapaz até de discernir a realidade do sonho, como no caso de Inácio, o adolescente do conto «Uns braços» (1967, pp. 149-156); ou à fúnebre compensação pela não-posse do objeto desejado («A causa secreta», «A desejada das gentes» – 1967, pp. 511-519 e 1967, pp. 157-165, respectivamente); ou ainda à irrealização amorosa combinada à irrealização artística («Cantiga de esponsais» – 1967, pp. 109-113), tanto quanto à assunção da fantasia pública pelo particular frustrado («Noite de almirante» – 1967, pp. 446-451), se parece atingir a culminância da realização, sobretudo nas narrativas em que se consuma o adultério, como em «A cartomante» (1967, pp. 139-147), resta em todas as situações, à maneira de reflexão de Dom Casmurro, que «uma coisa fica, e é a suma das sumas, ou o resto dos restos»³: a constante da irrealização, da *falha*.

A escolha do momento erótico em detrimento do momento sexual, sua suspensão acima das contingências outras, é, portanto, fruto de uma concepção mais ampla de como deve dar-se a semiotização da realidade. O momento erótico, por natureza, é incompleto, não traz por si mesmo o prazer, o gozo, pois este decreta sua morte. Resgatando o erótico do papel subalterno nas tratativas amorosas,

tornando-o intransitivo, Machado de Assis torna possível associá-lo à idéia de irrealização. Seu corolário natural, o ato sexual, é sempre representado elípticamente. Entendemos que o tratamento ficcional do erotismo, em Machado de Assis, é uma das faces de seu peculiar realismo seletivo e está sintonizado com uma visão cética observável no conjunto de sua obra de ficção. O gosto da ambiguidade, as situações que se resolvem pela irresolução, as personagens que se caracterizam pela reversibilidade, a simulação de narrativas «em progresso», a tudo se integra, contaminando-se pela marca abrangente da *falha*, o elemento erotismo.

É muito tênue a fronteira entre erotismo e sexualidade, e se entendermos o primeiro na acepção restrita de preparatório à segunda, vista como ato sexual realizado, mais se acentua o caráter cultural de representação. As práticas eróticas são também lúdicas, e nelas os participantes são simultaneamente atores e espectadores, o que marca o momento erótico como fundamentalmente ambíguo. A reversibilidade dos papéis relativiza a autenticidade, mantendo o momento erótico como permanente representação. Este caráter lúdico do erotismo fica muito bem evidenciado no episódio do beijo negado e logo a seguir concedido por Capitu a Bentinho (pp. 77-79). Sabendo-se que uma das imagens preferidas por Machado é a da analogia entre vida e teatro, o caráter finalista do ato sexual, em contraposição à, digamos, gratuidade do ato erótico, explica a supremacia deste último como objeto de representação na ficção machadiana. Ao analista interessado no registro dos momentos em que o homem não se extrema na grandeza ou na baixeza, em que sua existência parece submetida ao imperativo da «alma exterior» («O espelho». Esboço de uma nova teoria da alma humana – 1997, pp. 345-352) ⁴, quadra bem melhor o momento erótico, intransitivo, que o momento sexual.

1. A particularização metonímica do corpo feminino

O corpo da mulher é objeto de desejo por parte das personagens masculinas machadianas. Esse desejo é, porém, direcionado para algumas partes da anatomia feminina, sendo, portanto, de caráter metonímico. E isso a despeito de a mais famosa imagem machadiana – os «olhos de ressaca» de Capitu – ser, na aparência, uma clássica metáfora. Dizemos que na aparência porque, de fato, o componente metafórico está apenas no termo determinante «de ressaca». O termo determinado, «olhos», é claramente metonímico. Lembremos que este capítulo XXXII, «Olhos de ressaca» (pp. 67-68) – mesmo título, aliás, do capítulo CXXIII, no qual Capitu fixa no defunto Escobar seus olhos «grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã» (p. 190) – e o capítulo que se segue a ele, o XXXIII, «O penteado» (pp. 70-72), formam o relato do primeiro beijo trocado pelos jovens namorados, e que tudo começa com uma

outra notação metonímica: Capitu está penteando os *cabelos* quando Bentinho entra na sala. Após a surpresa inicial, Bentinho pede para ver-lhe os *olhos*, a conferir se eram realmente «olhos de cigana oblíqua e dissimulada», como os definiu José Dias. O deslumbramento do apaixonado Bentinho leva-o, em seguida, a trocar a metáfora de José Dias – também esta apenas parcialmente metáfora, pois o componente metafórico está somente no termo determinante «de cigana ...» – por outra imagem, uma «comparação exata e poética», de que resulta a consagrada imagem dos «olhos de rês», suportada pela comparação com a «vaga que se retira da praia, nos dias de rês». Mais interessante ainda, mesmo que descontado o empenho retórico do narrador, é notar que o modo que ele diz ter encontrado para não se deixar levar por «aquela força que arrastava para dentro» tenha sido agarrar-se «às outras *partes vizinhas*» (itálicos nossos), como se estas partes, em que pese serem «vizinhas», isto é, contíguas, fossem também elas, a exemplo dos olhos, dotadas de vida própria, autônomas em relação ao todo-corpo de Capitu. Essas outras «partes vizinhas» eram as *orelhas*, os *braços*, os *cabelos* espalhados pelos *ombros*. O processo de particularização metonímica⁵ do corpo feminino é, aí, flagrante: como qualquer outra personagem feminina em Machado de Assis, embora o retrato físico de Capitu seja de irrepreensível objetividade, a personagem não é descrita exaustivamente:

[...] criatura de quatorze anos, alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado. Os cabelos grossos, feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo, desciam-lhe pelas costas. Morena, olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha a boca fina e o queixo largo. (P. 41)

A economia de linguagem, a adjetivação caracterizadora, a ausência de figuras de linguagem, enfim, o celebrado aticismo de Machado, que nivela, de princípio, as partes da anatomia de Capitu, preparam o caminho para o posterior destaque a um ou a outro desses componentes do todo corpo-de-Capitu-menina (futura mulher), a exemplo dos braços, como no capítulo CV, «Os braços» (pp. 166-167):

[...] os braços é que... Os braços merecem um período.

Eram belos, e na primeira noite que os levou a um baile, não creio que houvesse iguais na cidade, nem os seus, leitora [...] quando vi que os homens não se fartavam de olhar para eles, de os buscar, quase de os pedir, e que roçavam por eles as mangas pretas, fiquei vexado e aborrecido. (P. 167)⁶

O poder de sedução do corpo feminino encontra-se, então, não na totalidade, mas em umas tantas partes que respondem, metonimicamente, pelas «outras partes vizinhas» e pela própria mulher. Uma primeira interpretação dessa inclinação metonímica recorreria ao quadro histórico e se afirmaria sociológica. O vestuário feminino de então não permitia a livre contemplação do todo-corpo-da-mulher

tal como em nossos dias. Dar-se-ia o caso de a atenção masculina voltar-se cúpi-da para aquelas regiões, poucas, que o decoro e a moda liberavam ao prazer «voyeurista», por não lhe sobra-rem alternativas. Podemos até concordar com o simplismo da formulação, mas no caso da ficção de Machado de Assis, além de sua inserção nos princípios do Realismo, que, na conhecida formulação de Jakobson, é intrinsecamente metonímico⁷, o que já o inclinaria para a visão do objeto marcada pela idéia de contiguidade, pesa também o tipo de realismo que defendeu e praticou, isto é, um realismo seletivo. Este realismo seletivo renuncia à representação da totalidade aparente – ambição metafórica – e se emprega no dar notícia da totalidade pelo aprofundamento de seus traços mais importantes. A hierarquização desses traços em importantes e desimportantes (ou menos importantes) é fruto, evidentemente, de um arbítrio necessário do narrador. Na crítica a *O Primo Basílio* de Eça de Queirós, Machado de Assis advoga justamente contra o tratamento indiferenciado dos fatos e dos objetos, por vezes até com sarcasmo: «Porque a nova poética é isto, e só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha.»⁸

Assim sendo, a particularização metonímica integra-se a um projeto mais amplo de representação da realidade, como um seu recurso por excelência. Tanto quanto Machado de Assis limita espacialmente no Rio de Janeiro, microcosmo do Brasil, e, no Rio de Janeiro, quase exclusivamente ao meio urbano, e neste mundo urbano, destacadamente o mundo burguês, no que diz respeito à representação da figura da mulher enquanto objeto de desejo, é evidente sua inclinação pelo destaque metonímico de *olhos* – além dos «de ressaca» de Capitu, também os «olhos teimosos de Rita, que procuravam muita vez os dele» («A cartomante» – 1967, p. 141), os de Virgília (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*⁹) e muitos outros¹⁰; de *cabelos* – os de Guiomar (*A mão e a luva*), com «aquele desleixo matinal que faz mais belas as mulheres belas»¹¹; dos *braços* de D. Severina, que eram «belos e cheios, em harmonia com a dona» («Uns braços» – 1967, p. 150), e até mesmo dos *pés* da Maria do conto «Um capitão de voluntários», «admiráveis», provável «causa do amor de X...» (1967, p. 248).

2. A presença dominadora, esquiva e dúbia da mulher

Nenhum analista de Machado de Assis contraria a impressão do leitor comum no que diz respeito à superioridade das figuras femininas sobre os homens. Partindo-se da idéia de que o conjunto de ficção machadiana é sustentado por um projeto, esse dado não pode ser incidental, tanto quanto não o é o seu simétrico oposto: a fragilidade de Bentinho, de Rubião, etc. A vitória feminina não se faz, porém, por uma convicção da própria superioridade. Resulta muito mais de

debilidade do lado oposto que propriamente de sua fortaleza. As mulheres não são monolíticas. Pelo contrário, é notável a sua porosidade, a disponibilidade virtual para o adultério, por exemplo, situação paradigmática por excelência da dubiedade. De Justina («Último capítulo» – 1967, pp. 99-107), que trai o marido com seu melhor amigo, Gonçalves, descoberta que o narrador do conto faz após a morte da mulher, é dito que

Era boa por apatia, fiel sem virtude, amiga sem ternura nem eleição. Um anjo a levaria ao céu, um diabo ao inferno, sem esforço em ambos os casos, e sem que, no primeiro lhe coubesse a ela nenhuma glória, nem o menor desdouro no segundo. (P. 103)

Se a «queda» não acontece, como no caso de Natividade em relação a João Melo ou ao Conselheiro Aires (*Esau e Jacó*¹²), ou como no caso de Venancinha (no conto «D. Paula» – 1967, pp. 213-221), que mal resiste às investidas de um admirador, coincidentemente, filho de um homem que, anos atrás, fora amante de sua tia, a D. Paula que dá nome ao conto: «Era uma bonita velha, elegante, dona de um par de olhos grandes, que deviam ter sido infinitos»; «olhos sagazes e teimosos» (pp. 213 e 215, respectivamente), deve-se a um conjunto de circunstâncias que trazem, passado o susto, o conforto da missão cumprida, da ausência de remorsos. A segurança das que «caem» – Capitu (?) e Virgília, por exemplo – é aparente, quando muito instrumental, isto é, pragmaticamente canalizada para a realização de uma virtualidade. A prova do caráter dubitativo é que à transgressão não corresponde a felicidade. Subentende-se um certo tédio, resultado do aplacamento do desejo, como no caso da sensual Maria, personagem do conto «Um capitão de voluntários» (1967, pp. 247-258), cujos olhos também parecem dotados de irresistível poder de sucção –

Ergueu as cartas à altura dos olhos para os tapar, voltou-os para mim que lhe ficava à esquerda, e arregalou-os tanto e com tal fogo e atração, que não sei como não entrei por eles. (P. 252)¹³

– capaz de tomar a iniciativa de beijar o pretendente de modo sôfrego: «lançou-me um dos braços ao pescoço, chegou-me a si, colou-me aos lábios nos lábios, onde eles me depositaram um beijo grande, rápido e surdo» (p. 252) – e com a mesma desenvoltura desinteressar-se por ele: «tinha em si o fogo e o gelo, e era mais quente e mais fria que ninguém» (p. 254). Nunca uma personagem se entrega definitivamente à vertigem. Flora, de *Esau e Jacó* é, sem dúvida, a cristalização dessa dubiedade fundamental. A imprecisão de suas linhas realiza tudo o que nas personagens femininas de Machado de Assis é constante, embora, por vezes, parcial. Flora é integralmente dúbia, produto de união de contrários (os pais) que ela reconcilia em si, fazendo-se, deste modo, diferente. Mais do que a

mulher amada pelos gêmeos Pedro e Paulo, Flora é o *lugar* onde se explicitam os antagonismos que os fazem diferentes e iguais. Comparável ao poder, República ou Império, que também separa os gêmeos, não por eles serem intrinsecamente contrários, tanto que permutam as posições políticas sem alterarem substancialmente suas personalidades, mas por servirem à objetivização da rivalidade *ab ovo* predita pela cabocla a quem a mãe dos meninos, Natividade, consulta antes de eles virem à luz, Flora é, ao fim de tudo, notável exemplificação de uma idéia-chave no projeto ficcional machadiano: a da vida como *falha*, irrealização.

O domínio feminino, plantado na dubiedade, é vitória somente enquanto derrota dos homens. Se essas mulheres obtêm alguma vitória, algum tipo de prazer, é na manipulação do outro, na experimentação, não de todo embriagada, dos limites, como o faz D. Severina («Uns braços», 1967, pp. 149-156), que beija o adolescente que a deseja enquanto ele dorme, mas agencia em seguida a expulsão do objeto do seu desejo. Tanto quanto os homens, as mulheres machadianas correspondem a seres falhados, irrealizados. São superiores da perspectiva dos homens. O narrador machadiano, onisciente ou não, é sempre uma voz masculina, o que lhe permite, aliás, instaurar «processos» a partir de suspeitas, como o faz Bentinho/Dom Casmurro em relação a Capitu. Essa voz masculina concebe a mulher como enigma – vide, exemplarmente, Pandora negando a Brás Cubas o entendimento da vida – enigma indecifrável, mas sedutor e fatal. Na tentativa de desvendá-lo, cai o homem, vencido antecipadamente pela incapacidade de colocar-se como o outro e, assim, poder resguardar-se. As heroínas esquivas e dúbias, «inexplicáveis», como o disse o Conselheiro Aires de Flora, são dúbias e esquivas fundamentalmente *para* os homens.

3. A inserção do momento erótico na vida (concebida como falha)

Sendo a voz que narra a estória uma voz masculina, nada mais natural que a mulher seja objeto de desejo erótico. Podemos dizer, provocativamente, que em Machado de Assis não há «sexo explícito». Acrescentemos: nem sexo «implícito». O erotismo domina a cena de modo totalitário, sobretudo na fixação metonímica dos olhos, dos braços, etc. Trata-se, porém, não de uma erótica de ações, mas sempre de uma erótica de pensamentos, de palavras e, no extremo dessa graduação rumo ao ato sexual, de uma erótica de gestos incompletos. O momento erótico não antecede o momento sexual. Dele está desgarrado, manifesta-se inesperadamente, sob a aparência trivial de tantos outros momentos das vidas das personagens. Em «Missa do Galo» (1967, pp. 231-237), por exemplo, o próprio narrador, distanciado temporalmente do acontecimento evocado, encarrega-se de esvaziar a importância do momento erótico:

Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta. (P. 231)

Quando tornei ao Rio de Janeiro, em março, o escrivão tinha morrido de apoplexia. Conceição morava no Engenho Novo, mas nem a visitei nem a encontrei. Ouvi mais tarde que casara com o escrevente juramentado do marido. (P. 237)

Entre esses dois momentos da narração, registrados de modo tão *blasé*, desenvolve-se a «conversação», toda ela marcada pela arguta notação de gestos, movimentos, palavras e visões de partes do corpo da mulher.

Não estando abotoadas, as mangas caíram naturalmente, e eu vi-lhe metade dos braços, muito claros, e menos magros do que se poderiam supor. A vista não era nova para mim, posto também não fosse comum; naquele momento, porém, a impressão que tive foi grande. As veias eram tão azuis, que apesar da pouca claridade, poderia contá-las do meu lugar. (P. 234)

A aparente banalidade do momento erótico – Conceição pareceria ao narrador, no outro dia, «como sempre, natural, benigna, sem nada que fizesse lembrar a conversação da véspera» (p. 237) – só deve ser aceite enquanto elemento do enunciado (e com ressalvas, naturalmente). No nível da enunciação, pelo contrário, corresponde a um componente importantíssimo da concepção machadiana da vida como irrealização. Não são apenas pruridos morais que o impedem de revelar as «coisas mínimas e ignóbeis» que censura no Naturalismo. Não são apenas concepções estéticas de diferenciação entre fato real e fato artístico que o levam ao veto do ato sexual, tornando-o elíptico para o leitor. O momento erótico é concebido pelo narrador machadiano como adequado ao projeto de representação do ser humano como falha. O momento erótico é intransitivo, dispensa antecedentes, não vai a nenhum lugar. Sua figuração geométrica correta poderia ser o círculo, pois nele os pontos são tanto de partida quanto de chegada, e distam por igual do centro. O momento sexual, pelo contrário, sendo uma situação-limite, deve ter um desfecho, acaba, esgota-se. Desse esgotar-se resulta ou o aplacamento do desejo ou a frustração do não-orgasmo. O erotismo, descaracterizado como propedêutico em relação ao sexo, será sempre fugacidade. Em «Uns braços» (1967, pp. 149-156), por exemplo, o adolescente Inácio fixa-se nos magníficos braços de D. Severina de modo tão obsessivo – andava «com eles impressos na memória» (p. 150) – que acaba por denunciar-se à dona deles. Na avaliação que se segue, a mulher, «vinte e sete anos floridos e sólidos» (p. 150), após a rejeição, de cunho muito mais retórico que sincero: «uma criança!», observa para si mesma que «entre o nariz e a boca do rapaz havia um princípio de rascunho de buço» (p. 151). Portanto, não tão criança assim. Quanto a si mesma, pergunta-se: «E não era ela bonita?» (p. 151). Esta reflexão prepara a cena do

beijo, deixada ambígua enquanto o rapaz dorme e a mulher entra no quarto, obedecendo a um impulso momentâneo, muito embora «desde cedo a figura do moço andava-lhe diante dos olhos como uma tentação diabólica» (p. 155), mas aclarada no parágrafo seguinte, quando o narrador anota:

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 cumpriu o gesto, como fugiu até a porta, vexada e medrosa. (P. 156)

Se, no âmbito diegético, a ambiguidade sobre ter ou não acontecido o beijo desaparece devido à intervenção elucidadora do narrador, ela persiste, porém, em relação à interioridade da personagem. D. Severina estava «confusa, irrequieta, aborrecida, mal consigo e mal com ele [Inácio]» (p. 156). Esse duplo movimento de atração e repulsa ilustra bem o conflito entre o senso das conveniências – D. Severina teme, ainda mais que o beijo, a idéia de que o adolescente pudesse ter fingido que dormia – e a satisfação do desejo. O gesto de cobrir os braços em seguida ao episódio do beijo tanto denota coqueteria – aumentar a carência do outro, privando-o da contemplação prazerosa do objeto de desejo – quanto solerte transferência do objeto da punição: não toda ela, D. Severina, devia expiar a culpa, mas somente seus braços, que, se não existissem, não a teriam levado ao erro. Os braços suportam assim toda a responsabilidade da «queda», como se não pertencessem à sua dona, e como se, com sua eliminação – trazê-los doravante cobertos era fazer com que deixassem de existir – desaparecesse o remorso: a eliminação física do rapaz, que é mandado embora da casa, sem direito a sequer uma despedida, completa a vitória de D. Severina sobre sua culpa. Mas é uma vitória que declara, pelo silêncio, ter havido derrota.

O elemento erótico é, portanto, perturbador. Irrompe intempestivamente, embaralha as peças do rotineiro mosaico das vidas das personagens, esgota suas forças sem alterar substancialmente o quadro. A que preço seja pago e por quem o seja, não importa. D. Severina pune-se, reprime o desejo que efetivamente sente pelo jovem Inácio, mas não há dúvida de que a vítima maior seja o adolescente, que pelo resto da vida experimentará a sensação mentirosa (e compensatória) de ter sido o beijo apenas «um simples sonho». Privado da visão dos braços sedutores, despedido da casa de D. Severina, não lhe resta sequer o consolo de bravatear uma «conquista» da adolescência. Permanece ignorante do verdadeiro alcance do episódio de que foi personagem. Inácio, tanto quanto o narrador-protagonista do conto «Missa do Galo», bem poderia dizer que nunca entendera o comportamento de D. Severina, o que apenas o situaria adequadamente entre tantas outras personagens masculinas da ficção machadiana, patéticas frente ao «mistério» feminino. E, na verdade, diz o narrador que Inácio, «através dos anos, por meio de outros amores, mais efetivos e longos, nenhuma

sensação achou nunca igual à daquele domingo, na Rua da Lapa, quando ele tinha quinze anos» (p. 156); e que por vezes exclama, «sem saber que se engana: – E foi um sonho! Um simples sonho!» (p. 156).

Pode parecer estranho que numa estória de adultério consumado possamos ver também a constante da irrealização. Na verdade, porém, em «A cartomante» (1967, pp. 139-147), a estória de Camilo, Rita e Vilela consome apenas a relação adulterina – e ainda aqui os momentos de sexualidade são referidos elipticamente: «A casa do encontro era na antiga Rua dos Barbonos, onde morava uma provinciana de Rita.» (p. 140) – mas não a relação amorosa, pois o desfecho trágico, irônico contraponto às otimistas predições da cartomante, frustra a continuidade do paraíso em que se sentiam Camilo e Rita. Talvez se pudesse pensar em algum prurido moral que levasse o narrador a construir o desfecho do duplo assassinio. Mas fica evidente, no nível da construção ficcional, que o desfecho é exigência contrapontística à crença ingênua das personagens no poder sobrenatural das predições. Estas predições estão igualmente marcadas pela irrealização, pois acontece tudo ao contrário. O narrador, qual hipotético repórter policial acostumado a casos semelhantes, limita-se ao registro frio da cena:

Vilela não lhe respondeu; tinha as feições descompostas; fez-lhe sinal e foram para uma saleta interior. Entrando, Camilo não pôde sufocar um grito de terror: – ao fundo, sobre o canapé, estava Rita morta e ensanguentada. Vilela pegou-o pela gola, e, com dois tiros de revólver, estirou-o morto no chão. (P. 147)

4. A extensão da idéia de vida como irrealização aos momentos não propriamente eróticos

A irrealização, sendo um princípio do projeto machadiano de representação da realidade, manifesta-se também fora da relação erótica, em situações que, no entanto, não a eliminam completamente. O fracasso do Mestre Romão («Cantiga de sponsais» – 1967, pp. 109-113) em compor o canto sponsalício, «começado três dias depois de casado» (p. 111), é pungente correspondência do próprio fracasso matrimonial – a mulher morre-lhe apenas dois anos decorridos do casamento. No final da vida, Mestre Romão retoma o trabalho, mas o resultado é lamentavelmente o mesmo. Nem a visão de «dois casadinhos de oito dias, debruçados, com os braços por cima dos ombros, e duas mãos presas» (p. 112), que poderia ativar-lhe simultaneamente a memória da esposa precocemente morta e da inspiração esquiva, vem-lhe em ajuda. Seu derradeiro projeto, melancólica delegação a estranhos do prazer que lhe serviria de compensação à vida medíocre e falhada, o de ao menos compor o canto que outros tocariam por ele, nem mesmo essa conformada renúncia é premiada.

Desesperado, deixou o cravo, pegou do papel escrito e rasgou-o. Nesse momento, a moça embebida no olhar do marido, começou a cantarolar à toa, inconscientemente, uma cousa nunca antes cantada nem sabida, na qual coisa um certo lá trazia após si uma linda frase musical, justamente a que Mestre Romão procurara durante anos sem achar nunca. O mestre ouviu-a com tristeza, abanou a cabeça, e à noite expirou. (P. 113)

Garcia («A causa secreta» – 1967, pp. 511-519), apaixonado pela esposa do amigo, situação muito frequente, aliás, na ficção machadiana, mesmo sabedor de sua «solidão moral» (p. 515), não revela seus sentimentos, levado pela consciência de que «entre ele e Fortunato não houvesse outro laço que o da amizade» (p. 515). Nem por isso Maria Luiza deixa de o perceber, compreendendo «ambas as coisas, a afeição e o silêncio», com a ressalva, porém, de que «não se deu por achada» (p. 515). A revelação dá-se após a morte de Maria Luiza, muda declaração de amor limitada, a princípio, a um respeitoso beijo na testa da defunta, a que se seguem outro beijo e, por fim, as «lágrimas, que vieram em borbotões, lágrimas de amor calado e irremediável desespero» (p. 519). Fortunato, o viúvo, assiste à cena e logo suspeita do adultério, mas não sente ciúmes: «a natureza compô-lo de tal maneira que lhe não deu ciúmes nem inveja, mas dera-lhe vaidade, que não é menos cativa ao ressentimento» (p. 519). Pelo contrário, experimenta gozo de ordem particularíssima: «saboreou tranquilo essa explosão de dor moral que foi longa, muito longa, deliciosamente longa» (p. 519), gozo equivalente ao que sentira cortando as patas de um rato e queimando-o lentamente. Essa bizarra satisfação já levava Garcia a refletir sobre o amigo:

Castiga sem raiva, pensou o médico, pela necessidade de achar uma sensação de prazer, que só a dor alheia lhe pode dar: é o segredo deste homem. (P. 518)

Pervertido que seja, o prazer de Fortunato é erótico, enquanto em Garcia o impulso erótico é outra vez associado à interdição. Embora sem a particularização metonímica tão evidente em outros contos e algumas passagens de romances, fica muito clara a atração física que Garcia sente pela mulher do amigo:

Garcia começou a sentir que alguma coisa o agitava, quando ela aparecia, quando ela falava, quando trabalhava, calada, ao canto da janela, ou tocava ao piano algumas músicas tristes. (P. 515)

O gesto final de beijar a testa de Maria Luiza morta, respeitoso pela escolha de zona tão pouco erógena, não conduz à certeza de que seu amor fosse apenas platônico. Insuspeitado pelo marido, o objeto do desejo (Maria Luiza) compreendera-o facilmente, de algum modo esse desejo se fizera notar. E se não o encorajou, por outro lado não o renegou de todo, mantendo a dubiedade tão frequente em heroínas machadianas. A «solidão moral» de Maria Luiza, ainda que não a

ponha tão perigosamente próxima do abismo quanto acontece com Conceição («Missa do Galo») e D. Severina («Uns braços»), dava-lhe, de algum modo, a mesma disponibilidade que tornou possível a aproximação. Neste conto, Machado contrapõe o erotismo saudável de Garcia em relação a Maria Luiza ao erotismo perverso de Fortunato em relação à dor alheia, e marca o primeiro como *falha*, não apenas em termos de realização sexual – e assim fica mais nítido que o beijo na testa da defunta vale como macabra compensação por tudo de que se privara Garcia –, mas sobretudo em termos de realização existencial. Maria Luiza, o objeto do desejo de Garcia, morre na «solidão moral»; Garcia, em «irremediável desespero». A satisfação plena dá-se somente na perversão de Fortunato, que alcança prazer completo tanto ao sacrificar um rato quanto em vingar-se da hipotética traição do amigo com a contemplação do seu desespero.

De sabor um tanto necrófilo é também a observação da personagem do conto «A desejada das gentes» (1967, pp. 157-165), relatando ao seu interlocutor o desfecho de sua frustrada relação com a formosa Quintília, a quem amara desesperadamente, e que só concordara em casar-se com ele quando já à morte.

Foi no dia 18 de abril de 1859. Passei os últimos dois dias, até 20 de abril, ao pé da minha noiva moribunda, e abracei-a pela primeira vez, feita cadáver. (P. 165)

Tanto quanto o beijo na testa do cadáver de Maria Luiza, este abraço na noiva moribunda não elide completamente o impulso erótico. Quintília era, segundo depoimento de seus contemporâneos, «a mais bela [moça] da cidade» (p. 157), e, a exemplo de tantas outras personagens femininas de Machado de Assis, seu encanto residia, sobretudo, nos *olhos*, «que pareciam cortados da capa da última noite, mas [que] apesar de noturnos, [eram] sem mistérios nem abismos»; na *voz*, «brandíssima, um tanto apaulistada, [n]a *boca* larga, e [n]os *dentes* [que] quando ela simplesmente falava, davam-lhe à *boca* um ar de riso» (p. 158 – itálicos nossos). Resta ainda aqui a marca da irrealização: o casamento acontece quando, ironicamente, nenhum proveito dele pode tirar o apaixonado pretendente. A irrealização é provocada pela dubiedade, pelo enigmatismo da mulher, objeto do desejo, que impõe ao homem, indefeso e perplexo, o capricho da falha de um projeto que a satisfaria também, quem sabe. À observação final do narrador, quanto à esquisitice do casamento, negado em vida e concedido nas vascas da morte, retruca o conselheiro:

– Não sei o que dirá a sua fisiologia. A minha, que é de profano, crê que aquela moça tinha ao casamento uma aversão puramente física. Casou meia defunta, às portas do nada. Chame-lhe monstro, se quer, mas acrescente divino. (P. 165)

A irrealização chega ao extremo de o prazer físico ser substituído por uma espécie de erotismo verbal no conto «Noite de almirante» (1997, pp. 446-451).

Após juras de mútua fidelidade trocadas por Deolindo Venta-Grande e sua amada Genoveva, «caboclinha de vinte anos, esperta, olhos negros e atrevidos» (p. 446), de volta de uma viagem de instrução, nove meses depois da partida, ainda a bordo, o marinheiro recebe dos companheiros os cumprimentos antecipados pela extraordinária noite de amor que certamente terá: «– Ah! Venta-Grande! Que noite de almirante vai você passar! Ceia, viola e os braços de Genoveva...» (p. 446)

No entanto, para surpresa de Deolindo, Genoveva quebrara a jura, trocara-o por um mascate. Explica a mudança, nas palavras do narrador, com uma «mescla de candura e cinismo, de insolência e simplicidade, que desisto de definir melhor» (p. 449). E Deolindo, que ao saber-se preterido, alimentara propósitos homicidas – «bastavam-lhe as mãos para estrangular Genoveva» (p. 448) – assume a mentira da «noite de almirante». Responde aos comentários maliciosos dos companheiros, no dia seguinte, «com um sorriso satisfeito e discreto, um sorriso de pessoa que viveu uma grande noite» (p. 448). Não é impossível ver no comportamento de Deolindo uma sublimação, uma espécie de prazer vicário que também aplaca o impulso erótico, mas sua natureza semiótica – a anuência de Deolindo à fantasia dos companheiros produz um *sentido*, sendo, portanto, *significativa* – antes revela que esconde um fundo de irrealização: Genoveva fica com o mascate, e Deolindo, com a imagem pública – ainda que vigente para uma platéia reduzida e pouco qualificada – de amante bem-sucedido. E mais uma vez o elemento erótico aparece fortemente ligado à representação da vida humana como irrealização e falha.

¹ Assis, Machado de. «Eça de Queirós: O Primo Basílio». In: __. *Crítica*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, pp. 903-913 vol. III das *Obras Completas de Machado de Assis* (o trecho citado encontra-se na p. 913). Sobre a repercussão da crítica de Machado de Assis no próprio Eça de Queirós, ver Rosa, Alfredo Machado da. *Eça, Discípulo de Machado – Formação de Eça de Queirós (1875-1880)*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1963.

² As citações de Machado de Assis neste trabalho serão feitas com indicação, entre parênteses, da editora e número de página. Os dados editoriais completos aparecem nas referências bibliográficas, ao final do trabalho.

³ Assis, Machado de. *Dom Casmurro*. 5.^a ed. São Paulo: Cultrix, 1967, vol. V das *Obras Escolhidas de Machado de Assis*. Todas as demais citações serão feitas com base nesta edição, indicadas as páginas correspondentes entre parênteses.

⁴ Segundo Jacobina, personagem do conto, «Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro...», e, em muitos casos, a que olha de fora para dentro, isto é, a alma exterior, é tão mais importante que «a perda da alma exterior implica a existência inteira» (p. 346).

⁵ A propósito da afirmação do próprio Machado de Assis: «Eu gosto de catar o mínimo e o escondido. Onde ninguém mete o nariz, aí entra o meu, com a curiosidade estreita e aguda que descobre o encoberto», Eugênio Gomes comenta: «Dessa limitação tirou esteticamente o máximo proveito, esmerando-se em cultivar as minúcias particulares e

expressivas, à cata de essências da vida e do mundo moral, notadamente em sua fase de maturidade.» (In: *Revista do Livro*. Edição comemorativa do cinquentenário da morte de Machado de Assis. Rio de Janeiro: 11: 1-36, Set., 1958). O que aqui chamamos de particularização metonímica na representação do corpo feminino tomado como objeto erótico é, parece-nos, um aspecto do que Eugênio Gomes chamou de «microrrealismo de Machado de Assis».

- ⁶ Os «olhos de ressaca» de Capitu tinham o poder de sugar, como a ressaca do mar, quando ele transborda até a praia e lá vai buscar o que não lhe pertence, mas à terra. Essa imagem da força de sucção do olhar é empregada pelo narrador também no episódio do velório de Escobar. Em ambos os casos, o fundamento da imagem é metonímico: a ação dos olhos de Capitu voltar-se-ia para as relações de contiguidade, pois os olhos/ondas (ressaca) avançariam, no espaço, sobre o que lhe está *próximo* – Capitu em relação a Bentinho, a onda do mar em relação a Escobar (na praia ou dentro de água), Capitu em relação ao cadáver de Escobar – e essa contiguidade seria extremada no impulso de «*tragar* também o nadador da manhã» (itálico nosso), de modo a se fundirem as partes num todo absorvente.
- ⁷ «O primado do processo metafórico nas escolas romântica e simbolista foi sublinhado várias vezes, mas ainda não se compreendeu suficientemente que é a predominância da metonímia que governa e define efetivamente a corrente literária chamada de «realista», que pertence a um período intermediário entre o declínio do Romantismo e o aparecimento do Simbolismo, e que se opõe a ambos. Seguindo a linha das relações de contiguidade, o autor realista realiza digressões metonímicas, indo da intriga à atmosfera e das personagens ao quadro espaço-temporal. Mostra-se ávido de pormenores sinedóquicos.» (Jakobson, Roman. «Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia», cap. v – «Os polis metafórico e metonímico». In: __. *Linguagem e Comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein e José P. Paes. 4.^a ed. revista. São Paulo: Cultrix, 1980, p. 57).
- ⁸ Assis, Machado de. «Eça de Queirós: O *Primo Basílio*». In: __. *Crítica*, vol. III das *Obras Completas de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, pp. 903-913 (o trecho citado encontra-se na p. 904).
- ⁹ Assis, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 4.^a ed. São Paulo: Cultrix, 1967, vol. IV das *Obras Escolhidas de Machado de Assis*. Todas as demais citações serão feitas com base nesta edição, indicadas as páginas entre parênteses.
- ¹⁰ Não chega a ser um caso de os olhos serem o objeto de desejo de uma personagem masculina, mas é interessante a imagem que o narrador do conto «O caso da vara» (Cultrix, p. 229) dá dos olhos de Sinhá Rita, a quem o seminarista fujão recorre na desesperada tentativa de não voltar ao seminário: «Sinhá Rita tinha quarenta anos na certidão de batismo, e vinte e sete nos olhos.» (p. 225), como se até o tempo de vida dos olhos pudesse ser diferente do resto do corpo.
- ¹¹ Assis, Machado de. *Ressurreição / A Mão e a Luva*. 5.^a ed. São Paulo: Cultrix, 1967, p. 191, vol. I das *Obras Escolhidas de Machado de Assis*. Todas as demais citações serão feitas com base nesta edição, indicadas as páginas entre parênteses.
- ¹² Assis, Machado de. *Esau e Jacó*. 4.^a ed. São Paulo: Cultrix, 1967, vol. V das *Obras Escolhidas de Machado de Assis*. Todas as demais citações serão feitas com base nesta edição, indicadas as páginas entre parênteses.
- ¹³ Ver também que seus pés eram «admiráveis, e foram eles ou seu destino a causa do amor de X...» (p. 248).

- Assis, Machado de. *Contos*. 4.^a ed. São Paulo: Cultrix, 1967, vol. VIII das *Obras Escolhidas de Machado de Assis*.
- *Dom Casmurro*. 5.^a ed. São Paulo: Cultrix, 1967, vol. V das *Obras Escolhidas de Machado de Assis*.
- Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 4.^a ed. São Paulo: Cultrix, 1967, vol. IV das *Obras Escolhidas de Machado de Assis*.
- *Esau e Jacó*. 4.^a ed. São Paulo: Cultrix, 1967, vol. V das *Obras Escolhidas de Machado de Assis*.
- «Histórias sem data». In: ____. *Contos e Teatro*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, pp. 367-473, vol. II da *Obra Completa de Machado de Assis*.
- «Eça de Queirós: O Primo Basílio». In: ____. *Crítica*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, pp. 903-913, vol. III da *Obra Completa de Machado de Assis*.
- Gomes, Eugênio. «O microrrealismo de Machado de Assis». In: *Revista do Livro*. Edição comemorativa do cinquentenário da morte de Machado de Assis. Rio de Janeiro: 11: 31-36, Setembro, 1958.
- Jakobson, Roman. «Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia». Cap. V – «Os polis metafórico e metonímico». In: ____. *Linguagem e Comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein e José P. Paes. 4.^a ed. revista. São Paulo: Cultrix, 1980, pp. 34-62.
- Meyer, Augusto. *Machado de Assis*, Porto Alegre: Livraria do Globo, 1935.
- Rosa, Alfredo. *Machado da Eça, Discípulo de Machado? Formação de Eça de Queirós (1875-1880)*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1963.

