



PUC
RIO

LUIZ ALBERTO PINHEIRO DE FREITAS

**FREUD E MACHADO DE ASSIS:
UMA INTERSEÇÃO ENTRE PSICANÁLISE E LITERATURA**

TESE DE DOUTORADO

DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA

Rio de Janeiro, 16 de março de 2001.

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO**

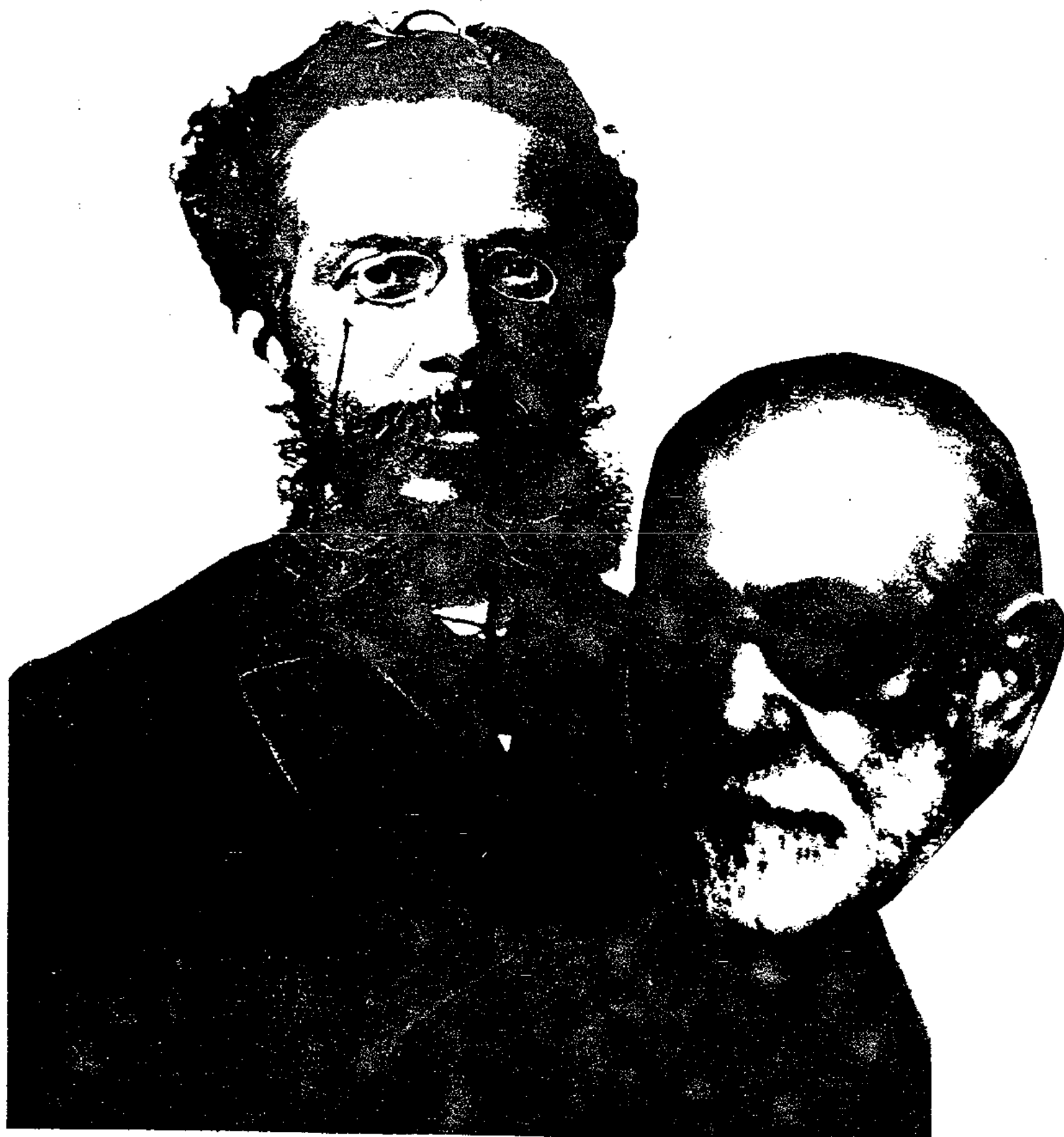
Rua Marquês de São Vicente, 225 - Gávea
CEP 22453-900 Rio de Janeiro RJ Brasil
<http://www.puc-rio.br>

N.Cham. 150 F866f TESE UC
Autor Freitas, Luiz Alberto Pinheiro de.
Título Freud e Machado de Assis



Ex.1 PUC-Rio - PUCB

00171556



**FREUD E MACHADO DE ASSIS:
UMA INTERSEÇÃO ENTRE PSICANÁLISE E LITERATURA**

LUIZ ALBERTO PINHEIRO DE FREITAS

PUC-Rio

LUIZ ALBERTO PINHEIRO DE FREITAS

FREUD E MACHADO DE ASSIS:
UMA INTERSEÇÃO ENTRE PSICANÁLISE E LITERATURA

Tese apresentada ao Departamento de
Psicologia da PUC-Rio, como parte dos
requisitos para a obtenção do título de
Doutor em Psicologia.

Orientador: Prof^a Dr^a Junia de Vilhena

TESE DE DOUTORADO

DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA

Rio de Janeiro, 16 de março de 2001.

109997



T.V

150

F866 f

TESE U

FICHA CATALOGRÁFICA

FREITAS, Luiz Alberto P. de, 1944 -

Freud e Machado de Assis: Uma interseção entre psicanálise e literatura / Luiz Alberto Pinheiro de Freitas. - Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2001.

ix, 174 p

Tese de Doutorado – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro /
Departamento de Psicologia.

1. Psicanálise. 2. Literatura. 3. Tese (Doutorado – PUC-Rio / Deptº Psic).

I. Título

PALAVRAS CHAVES

Psicanálise

Literatura

Freud

Machado de Assis

Personagens femininos

DEDICATÓRIA

Para Lavinia Soares Pinheiro, minha avó, que leu para mim as primeiras histórias.

Para Maria Thereza Pinheiro de Freitas, minha mãe, que incansavelmente me incentivava a ler.

Para Adelina Helena F. L. Pinheiro de Freitas, companheira de muitos anos, na vida e na psicanálise.

Para os Pinheiro de Freitas, Leonardo e Gustavo, que tornam a vida mais alegre.

AGRADECIMENTOS

Prof.^a Dr.^a Circe Vital Brazil

Sr. Hélio Fonseca Lima

Prof. Horus Vital Brazil

Prof.^a Dr.^a Junia de Vilhena

Prof.^a Dr.^a Luiza Lobo

Prof.^a Dr.^a Maria Helena Novaes

Sr.^a Silvia Maia

CNPq

RESUMO

Freud e Machado de Assis:

Uma interseção entre psicanálise e literatura

Luiz Alberto Pinheiro de Freitas

Este trabalho pretende fazer psicanálise em extensão, assinalar as possibilidades de uma interseção entre a psicanálise e a literatura. É com a literatura de Machado de Assis e a psicanálise de Sigmund Freud que vamos procurar desenvolver esses pontos de interseção.

Através da análise do discurso de seis personagens femininos – Virgília e Marcela de *Brás Cubas*; Sofia de *Quincas Borba*; Capitu de *Dom Casmurro*, bem como Carmo e Fidélia de *Memorial de Aires* – poder-se-á mostrar, utilizando-se os conceitos psicanalíticos, o caráter universalizante desses personagens, na medida em que são o que Vital Brazil chamou de *personagens permanentes* - repetições inconscientes de *formas de ser* na cultura que, apesar de manterem a sua singularidade, apresentam uma matriz de origem.

Colocando-se nessa renúncia ao pulsional, nessa busca de efeitos de sublimação é que pretendemos encontrar, através dos *personagens femininos* de Machado de Assis, esses *personagens universais* que podem oferecer alguma inteligibilidade sobre as matrizes da subjetividade.

RÉSUMÉ

Freud et Machado de Assis:

Une intersection entre psychanalyse et littérature.

Luiz Alberto Pinheiro de Freitas

Ce travail prétend faire de la psychanalyse par extension, signaler les possibilités d'une intersection entre la psychanalyse et la littérature. C'est avec la littérature de Machado de Assis et la psychanalyse de Sigmund Freud que nous allons chercher à développer ces points d'intersection.

A travers l'analyse du discours de six personnages féminins : Virgília et Marcela de Brás Cubas, Sofia de Quincas Borba, Capitu de Dom Casmurro et Carmo et Fidélia de Memorial de Aires, il sera démontré, en utilisant les concepts psychanalytiques, le caractère de tendance universelle de ces derniers, dans la mesure où ce sont des personnages permanents – répétitions inconscientes des manières d'être dans la culture qui, bien que maintenant leur singularité, présentent une matrice originelle.

Prenant place dans cette renonce au pulsionnel, dans cette recherche d'effets de sublimation, nous trouverons, à travers les personnages féminins de Machado de Assis, ces personnages universels qui peuvent permettre une certaine intelligibilité des matrices de la subjectivité.

ABREVIATURAS

R – Ressurreição

ML – A mão e a luva

H – Helena

IG – Iaiá Garcia

CV – Casa velha

MPBC – Memórias póstumas de Brás Cubas

QB – Quincas Borba

DC – Dom Casmurro

EJ – Esaú e Jacó

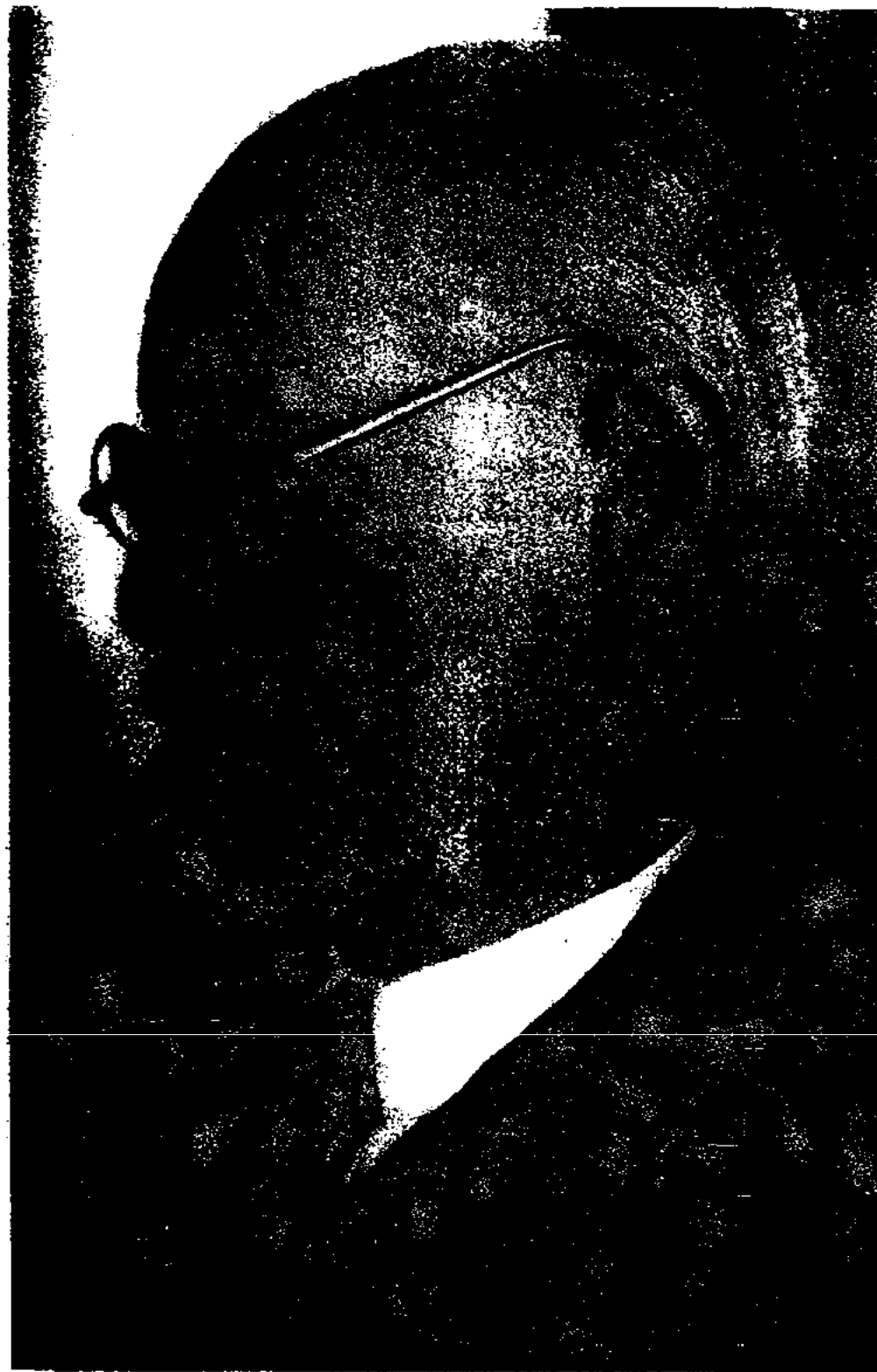
RCV – Relíquias de casa velha

MA – Memorial de Aires

SUMÁRIO

1- INTRODUÇÃO.....	2
2- PSICANÁLISE EM EXTENSÃO – A INTERPRETAÇÃO NA LITERATURA.....	14
2.1- UMA PRÁTICA SOCIAL TEORIZADA.....	16
2.2- A ARTE COMO SUBLIMAÇÃO.....	19
2.3- O DISCURSO DO PERSONAGEM.....	22
2.4- A IDENTIFICAÇÃO COM O PERSONAGEM.....	26
2.5- A CENTRALIDADE DA LINGUAGEM.....	30
2.6- A INTERPRETAÇÃO DO TEXTO.....	33
3- A LITERATURA MACHADIANA OU O REALISMO CÉTICO.....	41
4- AS MULHERES PECADORAS DE MACHADO DE ASSIS.....	69
4.1- VIRGÍLIA ou o grão pecado da juventude.....	73
4.2- MARCELA, uma dama espanhola.....	87
4.3- SOFIA, metade gente, metade cobra.....	97
4.4- CAPITOLINA, a que ama no lugar do outro.....	113
5- O CONTRAPONTO: A SANTA CARMO E A VIÚVA FIDÉLIA.....	131
6- CONCLUSÃO.....	149
7- BIBLIOGRAFIA.....	161
8- ANEXOS.....	170
8.1- MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS.....	170
8.2- QUINCAS BORBA.....	171
8.3-DOM CASMURRO.....	172
8.4- MEMORIAL DE AIRES.....	173

NEUE AUSGABE



SIGMUND FREUD
GESAMMELTE SCHRIFTEN

IN CHRONOLOGISCHER FOLGE

16 BÄNDE

BROSCHIERT £ 6.18.0 : LEINEN £ 9.5.0

IMAGO PUBLISHING CO. LTD, 6 FITZROY SQUARE, LONDON W 1

INTRODUÇÃO

1- INTRODUÇÃO

Dizem que um autor deveria evitar qualquer contato com a psiquiatria e deixar aos médicos a descrição de estados mentais patológicos. A verdade, porém, é que o escritor verdadeiramente criativo jamais obedece a essa injunção. A descrição da mente humana é, na realidade, seu campo mais legítimo; desde tempos imemoriais ele tem sido um precursor da ciência e, portanto, também da psicologia científica (Freud, 1906-7, p. 50).

Este trabalho pretende fazer psicanálise em extensão, assinalar as possibilidades de uma interseção entre psicanálise e literatura. É com a psicanálise de Sigmund Freud e a literatura de Machado de Assis que vamos procurar desenvolver esses pontos de interseção. Pode dizer-se que ambos fizeram literatura. Se para Machado a observação se torna óbvia, para Freud é necessário não esquecer que, em 1930, ele ganhou o prêmio Goethe¹, pelo conjunto da sua obra, uma obra científica, mas que foi *acusada*, por alguns ingênuos, de ser escrita como um romance. Como Freud, por estar muito doente, não pôde comparecer à solenidade, enviou sua filha Anna e um discurso. No discurso sobre Johann Goethe², afirmava de forma clara o quanto o poeta tinha a percepção privilegiada dos fenômenos humanos: dos primeiros laços afetivos, da importância dos sonhos, assim como, em certos momentos, nos seus escritos, ele se aproximava "da técnica da nossa psicanálise" (Freud, 1930, p. 243). No discurso lido por sua filha³, Freud dizia que:

¹ Em 1927, a cidade de Frankfurt criou o Prêmio Goethe, a ser oferecido anualmente a "uma personalidade de realizações já firmadas cuja obra criadora fosse digna de uma honra dedicada à memória de Goethe". O valor do prêmio era de 10.000 marcos alemães (2.500 dólares).

² Johann Wolfgang von Goethe (1749 - 1832). Poeta, dramaturgo, crítico, romancista e cientista alemão. Em 1808 apresenta sua obra prima *Fausto*, cuja segunda parte só aparecerá em 1832, ano de sua morte.

³ Em virtude da sua doença, um câncer no maxilar, foi representado por sua filha Anna Freud.

“Goethe não teria rejeitado a psicanálise. (...) Ele próprio se aproximou numa série de pontos: identificou, através da sua própria compreensão interna, muita coisa que pudemos confirmar, e certas opiniões, que nos acarretam crítica e zombaria, foram por ele expostas como evidentes por si mesmas” (p. 241-2).

Freud, leitor de Goethe, depreendeu que este seria inteiramente favorável à psicanálise, pois notou o quanto o poeta, nas obras que escrevia, referira-se, muitas vezes, à necessidade de um autoconhecimento. Num pequeno texto que escreveu, *Uma palavra para jovens poetas* (s/d), Goethe dizia que “o homem precisa viver de dentro para fora, precisa fazer efeito de dentro para fora” (p. 9-10). Recomendava aos poetas a valorização do mundo interno e a conveniência de se *analisar* continuamente – “Apenas é preciso que cada um conheça a si mesmo, que saiba julgar a si mesmo...” (p. 10), ou na percepção do *trabalho interno* permanente a ser feito – “Uma pessoa resiste atendo-se à vida que continua, e se testa nas ocasiões propícias, pois é então que se prova se temos ânimo, e, numa consideração posterior, se tivemos ânimo” (p. 12). Foi por passagens como as descritas acima que Freud pôde afirmar que Goethe *não teria rejeitado a psicanálise*, com certeza ele a louvaria.

Lendo o discurso de Freud dedicado ao Prêmio Goethe fica evidente o quanto ele valorizava a literatura e os poetas, e não por acaso dedicou-se, ao longo da sua vida, a fazer comentários e interpretações sobre a literatura universal, como por exemplo: *Édipo Rei e Hamlet* (1897, carta 71), *Die Ritchenin [A juíza]* (1898, carta 91), *Édipo Rei e Hamlet* em *A interpretação de sonhos* (1900), *Delírios e sonhos de Gradiva* (1906), *Contribuições a um questionário sobre leitura* (1907), *Escritores criativos e devaneio* (1907), *Dostoiévski e o parricídio* (1927), Prefácio a *Edgar Allan Poe*⁴, de Marie Bonaparte⁵ (1933) etc. É importante enfatizar que Freud, em *Resposta a um questionário sobre leitura* (1906), assinalou como *livros*

⁴ Edgar Allan Poe (1809-1849). Escritor norte americano. Autor de *O corvo*, *Os Sinos*, *A queda da casa de Usher*, *Os assassinatos da rua Morgue* e *Gato preto*, entre outros.

⁵ Marie Bonaparte, princesa da Grécia (1882-1962). Sobrinha-bisneta de Napoleão. Psicanalista, discípula de Freud e uma das fundadoras da Sociedade Psicanalítica de Paris.

esplêndidos, obras de quatro autores: Homero⁶, Sófocles⁷, Goethe e Shakespeare⁸ – *Ilíada*, *Édipo Rei*, *Fausto*, *Hamlet* e *Macbeth*. Nunca se afastou desses gênios da literatura; eles aparecem por toda a obra, através das mais diferentes citações.

Machado de Assis foi um homem que, do mesmo modo que Freud, privilegiava enormemente os grandes mestres da literatura tais como: Shakespeare, Goethe, Dostoiévski⁹, dentre outros. Nos textos de ambos, existem inúmeras citações, notadamente a respeito de Shakespeare.

Freud utilizou, em muitos de seus escritos, passagens e referências aos marcantes personagens shakespereanos. Admirava imensamente o dramaturgo inglês, e conforme afirmou Peter Gay (1990) o que ele “exigia de um grande escritor como Shakespeare era uma penetração psicológica sem a presença de tecnicismos clínicos” (p. 29). Machado, em uma passagem que mostrava toda sua sensibilidade crítica, dizia sobre Shakespeare: “Um dia, quando já não houver império britânico nem república norte-americana, haverá Shakespeare; quando se não falar inglês, falar-se-á Shakespeare” (*A Semana*, 1896, p. 724). Essa aproximação foi também feita pela escritora americana Helen Caldwell (1960) quando publicou a obra *The Brazilian Othello of Machado de Assis: A study of Dom Casmurro*, procurando, através da equiparação de Bento Santiago a Otelo, encontrar pontos em comum entre a obra dos dois grandes autores. Apesar de ser uma obra de pouca expressividade, ela ganha algum relevo na medida em que traz à baila a questão do texto a ser interpretado sob a luz do discurso do personagem.

Se Machado não tinha a compreensão psicanalítica do discurso shakespereano ou goethiano, como escritor, segundo Freud, estava muito mais capacitado a falar da mente humana. Freud já havia percebido que os escritores criativos eram capazes de, através do texto, presentificar o inconsciente. Outro ponto que consideramos importante assinalar é o interesse presente em ambos os autores

⁶ Homero (entre IX e VIII a.C.). Poeta grego cujas principais obras são *Ilíada* e *Odisséia*.

⁷ Sófocles (497 ou 495-406 a.C.). Dramaturgo grego, nascido em Colono. Suas peças mais conhecidas são *Édipo Rei* e *Antígona*.

⁸ William Shakespeare (1564-1616). Poeta e dramaturgo inglês. Entre suas principais obras encontram-se *Hamlet*, *Otelo*, *Romeu e Julieta*, *Macbeth* e *Rei Lear*.

⁹ Fiodor Mikhailovich Dostoiévski (1821-1881). Escritor russo. Entre seus principais trabalhos estão: *Os irmãos Karamassovi*, *Crime e castigo*, *O idiota*, *O jogador* e *O eterno marido*.

acerca das questões da mulher. Se Freud criou a psicanálise porque estava atento ao discurso feminino da histeria, Machado “estava muito ciente de que escrevia para um público majoritariamente feminino” (Gledson, 1998, p. 45).

“O *Jornal das Famílias* e *A Estação* eram revistas femininas, e Machado não apenas escreveu muito para elas; ele foi seu espírito orientador, ao menos em seu aspecto literário. Esse esforço de produzir uma literatura que estimulasse as mulheres brasileiras é um dos traços menos conhecidos da carreira desse suposto retraído” (Gledson, 1998, p. 16).

O grande impulso que teve a literatura no século XIX existiu graças aos jornais e revistas dedicadas às famílias e às mulheres, em que, ao lado de artigos sobre a moda europeia, ensinamentos religiosos, culinária, amor e casamento, escreviam os grandes autores.

Machado de Assis escrevia sobre mulheres e para mulheres. Os amores e frustrações femininos eram temas constantes, inclusive a prostituição e o adultério – anteriormente inaceitáveis na literatura. Um verdadeiro modernista, Machado não acreditava na honra baseada na castidade, tendo nas entrelinhas do seu discurso chamado atenção para as necessidades e os direitos da vida afetivo-sexual de suas leitoras. Argumentava que a mulher devia receber instrução e não ficar completamente confinada à vida doméstica, tendo direito ao amor e à liberdade. Não foi por acaso que, entre seus temas mais constantes, estão o ciúme e o adultério.

O século XIX revestia-se de um puritanismo em relação às mulheres, tanto que alguns anos antes, em 1857, Gustave Flaubert¹⁰ foi processado por ter escrito *Madame Bovary*, romance considerado escandaloso para a época por abordar o adultério. Entretanto, foi um período rico em personagens femininos: Emma Bovary (Flaubert), Anna Karenina (Tolstói)¹¹, *A mulher de trinta anos* (Balzac)¹², a *Capitu* de

¹⁰ Gustave Flaubert (1821-1880). Escritor francês autor de *Madame Bovary*, *A educação sentimental*, entre outros.

¹¹ Leão Nikolaievich, Conde Tolstói (1828-1910). Escritor russo. Autor de *Guerra e paz*, *Ana Karenina*, *Os cossacos* etc.

¹² Honoré de Balzac (1799-1850). Escritor francês, famoso por sua *Comédia humana* – apresentada entre 1842 e 1848.

Dom Casmurro (Machado de Assis) etc. Outro grande nome dessa época foi Honoré de Balzac, considerado o melhor historiador de seu tempo, que, com sua *Comédia humana*, criticou acirradamente os costumes da época, como também fez alusões sobre o impacto do capitalismo nas relações humanas. Em sua obra pouco restou a ser dito; ele discorreu sobre vários tipos de pessoas, suas qualidades e defeitos, de toda uma sociedade em movimento permanente, que só vivia em função de poder e dinheiro, do tecido social pós-Revolução Francesa e pós-napoleônico que se esgarçava ao se afastar cada dia mais dos princípios éticos que deveriam nortear a convivência dos seres humanos. Esta crítica foi sintetizada, quando da morte de Balzac, em 1850, por Victor Hugo¹³ no seu discurso de despedida ao pé do túmulo: "Pesquisa o vício, disseca a paixão. Escava e sonda o homem, a alma, o coração, as entranhas, o cérebro, o abismo que cada um tem em si" (Hugo, V., 1850, p. 228). No apêndice da introdução de *Mulher de trinta anos* (1834)¹⁴, Balzac assim falava sobre a influência que poderia ter o personagem sobre a mulher:

"O personagem que atravessa os seis quadros de que se compõe *Mesma história* não é uma figura, é um pensamento. E este pensamento, quanto mais dissemelhantes são as suas roupagens, tanto melhor traduz as intenções do autor. Sua ambição é comunicar à alma os sonhos vagos, onde as mulheres possam despertar algumas das vivas impressões que conservaram, reanimar as lembranças esparsas na vida, para deduzir algum ensinamento" (p. 7).

À medida que a questão da feminilidade surgia no cenário social daquele tempo, era necessário dar voz a esse ideal de independência, e a literatura, através de seus personagens e em virtude da sensibilidade dos seus criadores, pôde colocar em questão e estabelecer uma dúvida produtiva sobre a posição da mulher novecentista.

O tempo da modernidade é um momento em que a perspectiva de vida das mulheres sofre grandes transformações, e foi no cenário da histeria que Freud criou

¹³ Victor Marie Hugo (1802-1885). Escritor, poeta e dramaturgo francês, autor de *Os miseráveis*, *Notre-Dame de Paris*, entre outros.

¹⁴ Os diversos capítulos de *Mulher de trinta anos* foram reunidos sob o título *Mesma história*, no tomo III da primeira edição da *Comédia humana*.

a psicanálise. Não podemos esquecer que Freud pôde inaugurá-la, porque *ouviu a queixa das histéricas*, interrogou-se e interrogou-as sobre o sintoma histérico, sobre essa forma transversa que as mulheres sempre utilizam, embora com diferentes roupagens atinentes a cada época em particular, para poder dar conta do seu descontentamento frente a uma posição feminina insatisfatória. Foi cotejando os dados obtidos nos relatos de médicos como Breüer, Charcot e Chrobak¹⁵ que Freud se deu conta da questão da sexualidade feminina, buscando algum sentido para aquelas mulheres que falavam através do corpo. A literatura floresceu no século XIX e teve, no seu endereçamento às mulheres, a maior válvula de escape para as questões femininas. Esta literatura faria com que se rompesse o isolamento das mulheres, permitindo que, identificadas aos personagens dos romances, pudessem ampliar e enriquecer o seu imaginário, “dando voz às experiências isoladas das filhas e esposas da família oitocentista” (Kehl, 1998, p. 97). O amor como experiência interior vai ganhar campo e adeptos, como lembra Peter Gay em *A experiência burguesa* (1990): o amor era “um raro luxo emocional” (p. 92) para as moças educadas nas primeiras décadas do século XIX. O amor não era tão essencial nesta época como o era o casamento – este, sim, de suprema importância. A conjugação casamento e amor não era algo necessário. Uma mulher tinha de desempenhar as funções de esposa, mãe e dona de casa. Ao homem eram destinados o espaço público e as conquistas profissionais, intelectuais e políticas, à mulher o claustro doméstico.

Qualquer amor, como diz Freud, tem seu protótipo na infância, entretanto, como afirma Boons (1992), quando se examina a fenomenologia amorosa, seja na história, na literatura ou na própria vida, nota-se que homens e mulheres não tem a mesma relação com o amor. Sendo essencial à mulher amar e ser amada, a impossibilidade amorosa provoca uma “descoloração existencial específica” (p. 42). *O amor masculino surge na posse, no ciúme, na sexualidade: eles tentam agrupar esses estratos subjetivos sob o nome de amor, sem, entretanto, conseguir uma unidade. Na mulher percebe-se que o amor, o desejo, a sexualidade produzem uma unidade bem mais radical.*

¹⁵ Em *A história do movimento psicanalítico* (1914), Freud diz que a percepção sobre a importância de

Conforme afirma Peter Gay (1984), o medo que o homem sente das mulheres é muito antigo, tendo, contudo, sido um assunto de enorme notoriedade no século burguês. Foi nessa época que a mulher entrou em evidência, como tema para a literatura, a poesia e a pintura. O sentimento da virilidade ameaçada foi ganhando campo, encobrando ao mesmo tempo o temor à sexualidade feminina, à negação dos desejos eróticos femininos como uma forma de resguardar a adequação sexual do homem. A fantasia da mulher desejante, sendo de insuportável aceitação, trazia, de forma inconsciente, os medos da retaliação materna transferidos a todas as mulheres – a ameaça de castração. Esta ameaça foi apresentada no curso da história de muitas formas, e é tão antiga quanto a própria civilização. Uma ameaça que remonta à dependência total do menino em relação à mãe, de seu amor frustrado, do seu temor ante os órgãos genitais femininos que ele infere que foram castrados, produzindo como consequência natural uma fantasia de ameaça ao próprio pênis. “A Medusa, assim como todos os perigos que ela representa para a virilidade do homem, é uma velha história” (p. 150).

Toda e qualquer forma de literatura é sempre um modo de interpretar, ou outra forma de interpretar uma interpretação já dada pela cultura. A burguesia recusada ou criticada tinha se nutrido no mesmo campo de valores que a arte e a literatura do século XIX. Não há literatura ou arte desligada da sua época, pois inscrevendo-se ou não na “grande temporalidade” de Bahktin (1970, p. 364) a obra jamais estará alienada do seu tempo, podendo ter maior ou menor consistência interpretativa.

Todo personagem de um texto é sempre um representante de uma forma de ser na cultura, e ele será tão mais valorizado quanto puder ser exemplar dessa cultura. Mestres do *realismo cético*, Flaubert, Balzac, Dostoiévski, Machado de Assis etc., foram também mestres da ironia, ironia essa que esteve presente em quase todo escritor moderno – do qual Goya¹⁶ é um dos precursores – como recurso, quiçá inconsciente, de se insinuar algo que, se dito de forma direta, seria inaceitável ao leitor. A ironia deixa um *a mais* a ser interpretado pelo leitor. Ou seja, o escritor

vida sexual na neurose lhe foi transmitida de forma casual por estes três médicos.

criativo conhece, como disse Freud (1906-7), "toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar" (p. 18). O grande escritor, ao criar seus textos, não nota as forças que organizam o seu percurso de criação, ele não se dá conta do determinismo inconsciente, mesmo que possa oferecer alguma explicação consciente para o seu ato.

... autores como Dostoiévsky e Machado apresentam a loucura, o descoroamento e a reviravolta do mundo instituído na própria ruptura do discurso narrativo e no esfacelamento da verdade narrativa através das vozes de inúmeros personagens (Lobo, L., 1993, p. 98).

Podemos afirmar que, no desenvolvimento da cultura, desde a erótica grega ao amor romântico novecentista, inúmeros códigos foram criados pelo homem numa tentativa de regular a conduta amorosa, a enquadrar o seu "fundo de selvageria" (Boons, M. C., 1992, p. 46). Entretanto, o que surpreende ao longo da história do homem, no seu permanente *des-encontro* com a mulher, são as "constantes precauções adotadas pelo homem" (p. 46). Sujeição das mulheres, reclusão, idealização, silêncio – formas pelas quais o homem tenta minimizar a demanda de amor feminino porque a imagina cheia de ameaças, tentando preservar um espaço, uma independência impossível, já que não há amor sem dependência. Resulta daí, muitas vezes, uma impossibilidade da experiência amorosa.

Diante de uma mulher o homem deve excitar-se: seu pênis em ereção, elevar seu pensamento, brandir sua palavra. Isso só é possível se existe para ele, sempre recomeçada, a possibilidade de distinguir-se do corpo da mãe, impregnado de um fantasma poderoso e devorador, cujo falo a todo custo não se deve ser. Indefinidamente o homem diz (à sua mãe): "Eu não sou a sua posse, eu não lhe pertencço!" Para manter isso, nada como a muralha da lei enunciada que faz da mulher seu objeto, sua propriedade, marionete a quem ele dá o ser, o nome, o gozo (Boons, p. 14).

¹⁶ Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828). Grande pintor e escritor espanhol, considerado um dos primeiros modernistas.

As mulheres, na obra de Machado, vêm ocupar um lugar privilegiado, um lugar de destaque em todos os romances: Lívia em *Ressurreição*; Guiomar em *A mão e a luva*; Helena; Iaiá Garcia; Virgília e Marcela em *Brás Cubas*; Sofia em *Quincas Borba*; Capitolina em *Dom Casmurro*; Flora em *Esaú e Jacó* e finalmente Fidélia e Carmo em *Aires*. Contava Machado, no prólogo da terceira edição de *Quincas Borba*, que um amigo insistia para que fosse feita uma trilogia – *Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Sofia* –, idéia que durante algum tempo achou cabível, mas, posteriormente, desistiu de fazer um romance sobre Sofia. Sofia ficou toda em *Quincas Borba*. Conforme afirma Elódia Xavier (1994), os romances da dita primeira fase estão impregnados de certas reminiscências românticas, sendo que dois deles levam o nome das heroínas, sendo, no entanto, *parentes muito distantes de Capitu e Sofia*. Nos romances e contos da maturidade, ou chamada também de segunda fase, “as personagens femininas só aparentemente ocupam um segundo plano; elas não comparecem nos títulos, mas são agentes fundamentais da trama” (p. 54).

Se, entretanto, não dedicou um romance exclusivamente a Sofia, Machado o fez a Capitu, no qual o tema do amor adúltero imiscui-se no delírio de ciúmes. É curioso notar o caminho percorrido por Machado para tratar das relações entre os homens e as mulheres. Virgília trai abertamente, Sofia promete, apenas promete, fantasias, apenas fantasias de infidelidade. Capitolina nada diz, Bento, sim, considera-se traído. Apesar de a dúvida existir, ele a nega. Flora paga com a morte o crime de amar, “não se sabe a quem, mas amar” (EJ, p. 1009). Trai a si mesma, porque seduz e não escolhe – se não entra na aposta do amor, não vive, morre. Fidélia, de nome sugestivo, é fiel ao ex-marido, entretanto, “a idéia é saber se Fidélia terá voltado ao cemitério depois de casada” (MA, p. 1127). As suposições da infidelidade são idéias do Conselheiro, apenas idéias, contraponto à moralidade absoluta de Carmo.

Colocando-se nessa renúncia ao pulsional, nessa busca de efeitos de sublimação é que pretendemos encontrar, através dos *personagens femininos* de Machado de Assis, na sua interação com os homens, as interpretações possíveis, do que Vital Brazil (1992) chamou de *personagens permanentes*. São personagens

universais, presentes na literatura machadiana, e que podem oferecer alguma inteligibilidade sobre as matrizes da subjetividade

Tais personagens são representantes, segundo Freud, do continente obscuro, do qual ele disse não saber o que queriam. Contudo, nessa interação é que vai surgir o temor fundamental e vitoriosamente reprimido frente à mulher, temor que vem das origens; Freud “tinha uma vaga idéia desse temor: quando Marie Bonaparte observou certa vez, ‘O homem tem medo da mulher’, ele replicou, ‘ele tem razão!’” (Gay, P., 1984, p. 473).

Freud encerrou a sua trigésima terceira conferência, que dizia respeito à mulher, com a seguinte fala:

Se desejarem saber mais a respeito da feminilidade, indaguem da própria experiência de vida dos senhores, ou consultem os poetas, ou aguardem até a que a ciência possa dar-lhes informações mais profundas e mais coerentes (Freud, S., 1932, p. 165).

Seguindo fielmente a sugestão de Freud, consultamos um poeta, Machado de Assis, através de seis de seus personagens femininos: Virgília e Marcela, de *Brás Cubas*; Sofia, de *Quincas Borba*; Capitu, de *Dom Casmurro*; bem como Carmo e Fidélia, de *Memorial de Aires*. Procuramos mostrar, através do exame de cada uma, como estes personagens são representativos de formas de ser na cultura. Este é um modo de fazer psicanálise em extensão, atualizando assim a contribuição freudiana ao procurar uma interseção entre literatura e psicanálise. Recorrendo à literatura é possível demonstrar a importância das formulações psicanalíticas, já que estas abrem novas possibilidades de sentido.

Através dos romances de Machado de Assis, da chamada fase da maturidade, pretendemos mostrar o quanto este autor, que desconhecia Freud, captava, de forma aguda, as sutilezas do discurso do desejo inconsciente. Interessando-nos, prioritariamente, o discurso dos personagens femininos, escolhemos os que são mais representativos do que socialmente se denomina as *pecadoras*, bem como também fizemos um contraponto, apresentando as mais *virtuosas*. Os capítulos encontram-se assim distribuídos: *Psicanálise em extensão* –

a interpretação na literatura, em que abordamos teoricamente as questões referentes à sublimação, ao discurso dos personagens, às identificações do leitor, à linguagem e às possibilidades de interpretação de um texto; *A literatura machadiana ou o realismo cético*, que faz um percurso desde o primeiro romance escrito até o último, no qual assinalamos o ceticismo machadiano como resultante da sua percepção de um ser humano desejante e permanentemente dividido entre conhecimento e desconhecimento; *As mulheres pecadoras de Machado de Assis* está subdividido em: *Virgília ou o grão pecado da juventude*, no qual é abordada a questão do adultério; *Marcela, uma dama espanhola*, sobre a prostituição; *Sofia, metade gente, metade cobra*, sobre o tema da histeria e *Capitolina, a que ama no lugar do outro*, sobre a questão do delírio de ciúmes ante um suposto adultério – ou seja, vamos analisar os personagens femininos mais representativos, da prostituição, da histeria e do adultério; em *O contraponto: a santa Carmo e a viúva Fidélia*, examinamos a última criação do autor, que apresenta as mulheres sem pecados, paradigmas da moralidade e do amor, contraponto à maioria de seus personagens femininos, caracterizados, freqüentemente, como *mulheres más*.

Neste trabalho, pesquisamos nos textos da *segunda fase* as passagens mais representativas para se proceder a uma interseção entre a psicanálise e a literatura, visando dar o maior número de exemplificações das passagens machadianas, não só enriquecer o texto, como para produzir no leitor a retomada dos romances citados. A fim facilitar a compreensão do trabalho foi, ao seu final, colocado em anexo o resumo das obras de Machado de Assis que utilizamos: *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*.



**PSICANÁLISE EM EXTENSÃO – A INTERPRETAÇÃO NA
LITERATURA**

2- PSICANÁLISE EM EXTENSÃO – A INTERPRETAÇÃO NA LITERATURA

Se ao menos pudéssemos descobrir em nós mesmos ou em nossos semelhantes uma atividade afim à criação literária! Uma investigação dessa atividade nos daria a esperança de obter as primeiras explicações do trabalho criador do escritor. E, na verdade, essa perspectiva é possível. Afinal, os próprios escritores criativos gostam de diminuir a distância entre a sua classe e o homem comum, assegurando-nos com muita freqüência de que todos, no íntimo, somos poetas, e de que só com o último homem morrerá o último poeta (Freud, 1907-8, p. 149).

Não se pode, ao pensar em psicanálise, deixar de considerar a questão da dúvida. A psicanálise pode ser entendida como um saber conjuntural e conjectural, cujo exercício é a prática da dúvida. Essa prática da dúvida pressupõe um constante movimento interpretativo, um movimento que permite múltiplas interpretações. Se valorizarmos a afirmação de Bakhtin de que “o texto é o dado primário (a realidade) e o ponto de partida de todas as disciplinas nas ciências humanas” (1979, p. 341), podemos pretender examinar e interpretar as produções que se dão na cultura, sob a forma de narrativas ficcionais. Essa interpretação de uma cena literária, que não difere em nada do vivido por qualquer homem, vem dar uma realidade ao personagem que, no seu discurso, presentifica a linguagem do desejo inconsciente, possibilitando alguma inteligibilidade sobre as nuances do subjetivo.

Esse tipo de processo de decifração procurado na literatura foi, inicialmente, denominado psicanálise aplicada, tendo como principal procedimento a tentativa de ressaltar os “vínculos entre a vida (do autor) e obra, e tratando o texto, fundamentalmente, como ‘exemplo’ analítico” (Passos, C., 1995, p. 17). Esta psicanálise aplicada ganhou destaque durante certo tempo, ao ficar associada a uma equivocada clínica extramuros, equivocada na medida em que a ausência do analisando alijava o movimento transferencial e impedia qualquer interpretação mutativa. Foi o tempo das psicobiografias, das patografias, onde se enfatizava um

reducionismo empobrecedor ao se tentar descobrir as motivações, os complexos, em suma, a patologia que teria levado o autor a criar sua obra. José Américo Pessanha (1992) comenta que este tipo de objetivismo reducionista é o mesmo que proporciona a feitura dos dicionários de sonhos, desconhecendo que "a imagem é intrinsecamente polissêmica, semanticamente aberta, possibilitando e até exigindo múltiplas leituras" (p. 8).

A essa psicanálise que pretende se aproximar das produções da cultura e que desconsidera qualquer relação entre atenção flutuante e curso associativo, podemos dar o nome de psicanálise em extensão, contrapondo-se a psicanálise em intensão, que pressupõe uma clínica, ou seja, um analista inclinado sobre um paciente e tendo como viga mestra do processo o fato da transferência.

A psicanálise em extensão poderá, ao se aproximar das produções dos escritores, proporcionar diferentes leituras interpretativas, examinando os textos da literatura, desligados de seus autores. Ela oferecerá uma interpretação em extensão, a uma interpretação já dada pelo autor ao criar seu personagem.

Podemos assim nos manter entre psicanálise e literatura, fazendo uso do texto literário para dizer da importância dos conceitos da psicanálise para a interpretação que busca um sentido, "que é potencialmente infinito, mas só se atualiza no contato com outro sentido (o sentido do outro)" (Bakhtin, 1992, p. 386), visando uma ampliação do prazer da leitura, bem como exemplificando o alcance da sublimação através da arte de escrever.

2.1- UMA PRÁTICA SOCIAL TEORIZADA

A prática freudiana é uma prática teorizada que pretende ir além do dado fenomenológico de uma clínica do sintoma, ou seja, pretende saber sobre ficção e fantasia associadas à linguagem e sobre a singularidade do ser humano – numa evidente oposição a um positivismo redutivista. Com Nietzsche e Marx, dentro da concepção da hermenêutica da suspeita (Foucault, 1975), Freud vem contribuir para o rompimento epistemológico com o século das luzes, para uma valorização do fato singular em oposição inclusiva ao coletivo, reunindo a ficção, a fantasia, a ilusão e a magia, ao discurso da ciência. A interpretação se impõe permanentemente correlacionada à polissemia da palavra, ao fato ambíguo que produz um conhecimento baseado no equívoco e na dúvida, que não descarta, pelo contrário, valoriza a incerteza e a ambigüidade. O pensamento freudiano não se apóia na pretensão de uma verdade absoluta, valoriza uma verdade perenemente relativizada, associada a um pluralismo cultural, bem como não se afasta da noção de finitude.

A psicanálise não busca a exatidão, mas, associada à razão crítica, trilha a via da argumentação e da interpretação, tanto em intensão, quanto em extensão. Com seus enigmas e mistérios a arte se abre ao decifrador, psicanalista ou teórico da literatura, tomando sempre como ponto de referência “o determinismo inconsciente, esse Outro indesvendável diretamente, oculto retórico” (Pessanha, 1992, p. 11). É a psicanálise que, através de uma crítica subversiva, pode valorizar a oposição inclusiva individual-coletivo, contribuindo dessa forma para o exame dos valores da cultura, através da utilização da linguagem como uma das formas de se apreender o sempre ilimitado, e inapreensível em sua totalidade, desejo inconsciente. Trata-se portanto de uma prática subversiva que não desconsidera o curso associativo do discurso, que aceita a conjunção do sagrado com o profano, do desejo singular e do plural, do contraditório como essencial aos encontros humanos, bem como não desconsidera a singularidade do homem no seu contexto sócio-histórico.

Tanto a psicanálise como a literatura podem se associar à teoria da argumentação (Perelman, 1952), pois estão situadas “no território do ambíguo e do dialógico” (Pessanha, 1992, p. 9). Elas não operam no campo da razão preconizada pela idade clássica, que requeria a prova apodítica, a demonstração coagente e a busca da certeza, ao contrário, pertencem ao campo do argumentativo e do retórico. Como mostra Pessanha, o campo dessa razão argumentativa é o das construções da linguagem natural, desde as falas do dia-a-dia até as argumentações da psicanálise e as criações literárias. Criticando a ingenuidade da ciências naturais, Bakhtin (1959-61) também nos diz que a tentativa de compreensão de um enunciado é necessariamente da ordem da relação dialógica¹⁷, que valoriza os achados em um campo intersubjetivo – o observador em microfísica “não se situa em parte alguma fora do mundo observado, e sua observação é parte integrante do objeto observado” (p. 355). Toda comunicação possui um sentido, sentido este que implica um juízo de valor e é sempre dialógico. “As ciências exatas são uma forma monológica de conhecimento” (p. 403), ou seja, só há um sujeito de cognição, e diante dele há apenas a coisa muda.

“Qualquer objeto do conhecimento (incluindo o homem) pode ser percebido e conhecido a título de coisa. Mas o sujeito como tal não pode ser percebido e estudado a título de coisa porque, como sujeito, não pode, permanecendo sujeito, ficar mudo; conseqüentemente, o conhecimento que se tem dele só pode ser dialógico” (Bakhtin, 1974, p. 403).

Com a psicanálise, o discurso do sujeito refuta o *cogito* cartesiano, descentrando o sujeito de si mesmo, apresentando-o como um desconhecido ante si, alguém que não é senhor de seu próprio destino. A introdução da crença do domínio do homem sobre a natureza tentava afirmar o homem racional como produtor da verdade – totalizada pela eficácia da ação. O homem passou a ser senhor da razão em vez de senhor da fé, e verdade da razão se opôs a verdade revelada da fé, caracterizando a passagem do cristianismo doutrinário ao racionalismo humanista. “A afirmação de um sujeito-unidade, regido por uma

¹⁷ A relação dialógica é uma relação (de sentido) que se estabelece entre enunciados na comunicação verbal (Bakhtin, 1959-61, p. 345).

faculdade superior, era necessária à manipulação de uma ciência cujos cálculos excluía todo subjetivismo” (Vital Brazil, C., 1988, p. 47).

No contexto das ciências humanas, a psicanálise é um saber que pretende questionar os limites da razão ao se valer da singularidade do indivíduo em confronto com as imposições das normas societárias. Desde os seus primórdios, Freud apontou o engano da possibilidade de se ter acesso direto ao inconsciente e ao fazer-se humano. O eu como agente da certeza, impregnação do racionalismo do século das luzes, foi deslocado da sua centralidade e apresentado como um eu dividido entre o falso e o verdadeiro, entre o provável e o duvidoso, entre fato e ficção, e que valorizava a existência de uma razão social, um mundo comum, um contexto, ao mesmo tempo natural e significativo.

Toda realização humana se dá no nível do simbólico e no campo da cultura. As instituições são criadas para que os desejos inaceitáveis pelo contexto social sejam apresentados sob a forma de sintomas, ou sejam compensados através de outras formas de satisfação parcial, como nas artes. Nesta oposição entre o individual e o coletivo (oposição inclusiva), percebe-se que a expressão de uma individualidade, ao se apresentar em uma cenário social, tem de fazê-lo de forma disfarçada, confirmando o postulado freudiano de que a sublimação é um destino exigido pela vida grupal, assim como “a civilização é construída sobre uma renúncia ao instinto (à pulsão)...” (Freud, 1929-30, p. 118). Esta imposição sobre o desejo inconsciente vai produzir obras que, como formações secundárias, descrevem conflitos e presentificam o inconsciente. São efeitos de sublimação que demonstram o quanto se pode recorrer à psicanálise, através da interpretação, para dizer algo sobre as inúmeras formas de ser na cultura.

2.2- A ARTE COMO SUBLIMAÇÃO

Freud designou três formas de sublimação – a arte, a ciência e a religião – como diferentes modos de apresentação da linguagem do desejo inconsciente. Elas se diferenciam na forma pela qual apresentam o desejo, procurando, através das mais diversas manifestações, dar algum sentido a esse vazio do irrepresentável. A arte, a ciência e a religião são formas pelas quais o homem, mesmo limitado pelo desconhecimento de si, consegue alguma realização simbólica, não negando, mas sim presentificando o inconsciente alteritário no seu atributo de icognoscibilidade. É pelo conceito de sublimação que Freud pretende dar alguma explicação para o fenômeno da criatividade. Ele apresenta a sublimação como um acontecimento psíquico, uma realização simbólica que se associa à criatividade humana, produzindo uma superação do automatismo instintivo.

Conforme afirmava Freud, podemos notar que a vida cotidiana mostra-nos que a maioria das pessoas “conseguiu orientar uma boa parte das forças resultantes do instinto (pulsão) sexual para sua atividade profissional” (1910, p. 72). A pulsão sexual é dotada de uma capacidade de sublimação, ou seja pode substituir seu objetivo imediato por outros sem conotação sexual e que podem ser extremamente valorizados pela cultura. A sublimação da pulsão tem um importante papel no desenvolvimento da vida em sociedade, pois “é ela que torna possível as atividades psíquicas superiores, científicas, artísticas ou ideológicas” (1929-30, p. 118).

Em 1909, em uma das reuniões da Sociedade Psicanalítica de Viena, Freud associava a questão do ato criativo ao processo de recalçamento ao dizer que, do ponto de vista psicológico, o desenvolvimento da humanidade era regido por dois processos que se determinam mutuamente: o primeiro diz respeito ao alargamento da consciência do homem, ou seja, a tomada de consciência das forças pulsionais que até então agiam de forma inconsciente; o segundo seria um recalçamento que progride ao longo da história do homem – disso resultando a nossa civilização. Freud dá como exemplo as criações poéticas, que existem em virtude das pulsões se tornarem cada vez mais sujeitas ao recalque. “O alargamento da consciência é o

que permite à humanidade que exista, fazendo frente ao progresso constante do recalçamento” (Federn, E. e Numberg, H., 1962, v. 2, p. 173). Em *O Instinto e suas Vicissitudes* (1915), Freud afirma que a sublimação é um dos quatro destinos da pulsão. Os outros seriam a inversão no contrário, o retorno sobre a própria pessoa e o recalque. A sublimação foi, entretanto, o ensaio metapsicológico que faltou, ou como disse Jones, que se perdeu.

A palavra sublimação, utilizada por Freud, implica o campo da Estética e a idéia de sublime, terminologia muito utilizada nas belas-artes para qualificar uma obra que produzisse sentimentos de grandeza e elevação. Além disso, também está relacionada à alquimia para caracterizar a transformação direta de um corpo do estado sólido para o estado gasoso, não passando pelo estado líquido. Assim, o termo sublimação veio da química para a psicanálise. Pode-se dizer que sublime seria então o resultado de uma sublimação, a transformação final de algo da dimensão sexual, que não seria mais redutível à sua base material, à ordem própria do corpo e que mantém o enigma de origem. “Porém o processo manteve inicialmente a dimensão enigmática e sua conotação mágica” (Birman, J. 1988. p. 78).

O estudo da sublimação em Freud remonta às cartas com Fliess (Manuscrito L), quando ele estudava a histeria, passa pelos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), *Moral sexual “civilizada” e doença nervosa moderna* (1908), *Sobre o narcisismo, uma introdução* (1914), *O instinto e suas vicissitudes* (1915), *O ego e o id* (1923), *O mal estar na civilização* (1930), até a *Conferência XXXII* (1932), em que trata da modificação do alvo e do objeto da pulsão. “Um determinado tipo de modificação da finalidade e de mudança do objeto, na qual se levam em conta nossos valores sociais, é descrito por nós como sublimação” (1932, p. 121). Ao final, ele manteve o valor do conceito de sublimação concebido como tendo duas vertentes, a da dessexualização do alvo e do objeto da pulsão, ou seja, a renúncia como um destino da pulsão, e a presença do irrepresentável e o mistério da origem.

A sublimação implica um problema metapsicológico particularmente econômico. A plasticidade da pulsão sexual é derivada das inibições impostas pelo trabalho da pulsão de morte, que inibe o seu alvo e a obriga a dividir-se em pulsões

parciais. Segundo Kofman (1985), quando Freud afirma que a sublimação deriva da pulsão sexual, ele quer dizer que ela não “sai”, mas tem o sentido de desvio, mudança de caminho, implicando uma mudança de objetivo e objeto.

“Mas o ‘desvio’ só é possível por uma transformação da libido sexual em libido narcísica neutra. A metáfora metafísica do ‘caminho’ recebe aqui um sentido novo, estritamente econômico; ela quer significar – e o paradoxo é que o faz com a ajuda da linguagem metafísica – que a sublimação não é um conceito moral, e sim metapsicológico, que ela é um problema de transformação e de nova repartição de energia. Se a pulsão sexual fosse una e pudesse ser gasta sem reservas, a sublimação seria impossível e não teria nenhuma razão de ser” (p. 186).

Se o homem obtivesse satisfação plena através da pulsão sexual, não haveria erigido o seu mundo institucional. A dificuldade de uma plena e absoluta descarga sexual foi o fato motivador que levou o homem a abandonar, parcialmente, o prazer sexual e constituir uma civilização. A impossibilidade da pulsão em atingir seus objetivos imediatos fez com que as civilizações tivessem que oferecer objetos substitutivos, numa tentativa de atender em parte as demandas pulsionais. Vive o homem uma permanente busca pela satisfação, por isso está sempre tentando encontrar um objeto de desejo que lhe seja minimamente satisfatório. A pulsão sexual tem que encontrar outras vias de descarga e para tal tem que pegar emprestado outros caminhos para percorrer. A plasticidade, a mudança de objetivo são mudanças de direção e de objeto.

“Mas é sem dúvida com a arte que encontramos o grau mais elevado de sucesso dos efeitos sublimatórios, pois o artista sabe dar uma forma particular às suas fantasias e conferir-lhes um valor universal que torna possível aliviar os outros homens da carga de suas fantasias” (Lima Freitas, A., 1999, p. 12).

Qualquer criação com uma estrutura de sublimação “constitui uma vicissitude que foi imposta aos instintos (pulsões) de forma total pela civilização” (Freud, 1929-30, p.118), ou, na frase modificada por Vital Brazil, a sublimação nada mais é do que “um destino pulsional imposto pela cultura” (1992, p. 84). Ele realiza,

em uma outra cena, seus desejos insatisfeitos, se gratifica de forma substitutiva – prazeres compensatórios que surgem através da sua criatividade. A sublimação não só surge como uma imposição cultural, como produz efeitos que se inscrevem na própria cultura. É na criação cultural que se redescobre o prazer, resultante dessa atividade do pensamento cujas origens muitas vezes são inacessíveis.

2.3- O DISCURSO DO PERSONAGEM

Freud era um conhecedor da arte literária, pouco sabia da música ou da pintura. Ao criar a psicanálise, pinçou da dramaturgia do grego Sófocles o herói Édipo, o qual usou como exemplo paradigmático do que ocorre a todos os mortais. Em sua obra, pode-se perceber a quantidade de citações que fez, notadamente, de seus dois autores preferidos, Goethe e Shakespeare. Ele aproveitava as falas dos personagens para exemplificar suas idéias, porque já havia percebido que todo grande escritor, em suas obras, fazia de seu personagem um porta-voz do desejo inconsciente.

“Ele colocava *Hamlet*, *Macbeth*, e outros dramas de Shakespeare, junto de Homero, das tragédias de Sófocles, e de *Fausto* de Goethe, entre as dez obras mais magníficas da literatura mundial” (Gay, P., 1990, p. 25).

Freud afirmou, em *Dostoiévski e o parricídio* (1927-8), que o autor tinha quatro facetas na sua rica personalidade: o artista criador, o neurótico, o moralista e o pecador. Quando estava escrevendo sobre o escritor russo, tentando na verdade fazer uma psicobiografia, deparou com a impossibilidade de analisar o aspecto artístico. Não foi por acaso que ele chamou atenção para a precariedade da psicanálise do artista criador: “Diante do artista criador, a análise, ai de nós, tem de depor suas armas” (1927-8, p. 205). Ele tentou articular o processo criativo à

sublimação, contudo, sabia que esta ligação não esgotava a compreensão do fenômeno criativo. Percebeu que era difícil se saber quais movimentos pulsionais entravam no processo de criação. A pulsão trabalha ininterruptamente, age incansavelmente sobre o psiquismo humano.

Apesar da psicanálise ter, muitas vezes, se aproximado da literatura através da psicobiografia dos autores, procurando analisar o criador através de sua obra, mostrando a importância da biografia em relação à dimensão semântica da produção, esta não é a única vertente possível. A outra possibilidade é a que se refere à relação do autor com a construção da obra, valorizando-se o estilo como revelador de uma verdade oculta: nele o texto, sempre polissêmico e semanticamente aberto, se oferece a novas leituras, aqui entendidas como novas interpretações, perspectivas outras que tanto estabelecem o prazer de múltiplas leituras como podem ir muito além do autor. Freud sempre deu relevo à articulação entre psicanálise e literatura, considerando inclusive os três grandes gêneros – teatro, romance e poesia – como outros dialetos do pensamento inconsciente. Através da arte o ser humano dá a perceber seus mais recônditos desejos de grandeza e onipotência. Através dessa expressão indireta – a literatura -, ele pode satisfazer seus desejos soterrados, recalçados, evidenciando a dificuldade em renunciar a eles: “ele pode dar-se ao luxo de ser um “grande homem”, dar vazão, sem escrúpulos, a impulsos suprimidos como um desejo intenso de liberdade...” (Freud, S., 1905-42, p. 322).

Freud, muitas vezes, teve curiosidades sobre a vida de grandes artistas, por isso escreveu três importantes obras sobre três gênios da arte: Leonardo da Vinci, Dostoiévski e Michelangelo. Teceu também interpretações, apoiado na autobiografia, sobre as recordações da infância de Goethe. Não podemos nos esquecer o quanto o incomodava a dificuldade de se saber da origem do grande William Shakespeare. Devido aos conhecimentos que a psicanálise proporcionava, tentou encontrar as motivações psíquicas que levaram esses gênios à confecção de suas obras primas. Apesar de ser uma tarefa que dá margem a muita especulação, a obra peca pela ausência do discurso em presença de um outro, funcionando como uma leitura sintomal. Se tomamos a obra como um sintoma a ser analisado, já de princípio surge

um equívoco, pois o único sintoma passível de ser analisável é o sintoma analítico, isto é, aquele que é endereçado a um analista. Uma obra de arte tem endereçamento, mas não a um analista. Toda obra é uma produção, e como tal apresenta o estilo do autor, sendo sempre um produto intimamente ligado ao seu produtor pelo traço do estilo. Sempre poderá a obra de arte fornecer alguma informação sobre o processo criativo do artista. Entretanto, essa aplicação da psicanálise, pretendendo fazer uma leitura sintomal do texto, tentando trazer a lume a vida do artista para dizer o porquê de uma tal produção, resumindo, fazer uma psicobiografia, não permite, como afirma Pessanha, J. (1992), a apreensão da significância polifonicamente constituída e instituída pela obra. Tal processo implica um reducionismo cientificista, ou seja,

“reduz a obra de arte ao que pode ter condicionado seu surgimento, sem exaurir porém sua *poiesis*; reduz a teoria freudiana a esquemas simplórios, mecânicos, unívocos, empobrecendo-lhe o alcance, banalizando e traindo seu complexo e delicado instrumento interpretativo” (p. 7-8).

Freud, em 1898, apresentou uma pequena análise da obra de Conrad F. Meyer, *Die Richter in [A Juíza]* (Masson, J., 1985), bem como, no texto *A interpretação de sonhos* (1900), fez comentários sobre *Édipo Rei* e *Hamlet*. Em 1906, elaborou uma análise mais extensa de uma obra literária, a *Gradiva* de W. Jensen. Neste texto, o trabalho de Freud restringe-se ao exame dos personagens, diferentemente do que fez em *Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância* (1910) e *Dostoievski e o parricídio* (1927-28), onde a ênfase era na psicobiografia. A trama tecida em torno dos personagens é objeto de uma interpretação psicanalítica referida a conteúdos inconscientes. É este exemplo de psicanálise em extensão que vem dar um maior valor expressivo à interpretação psicanalítica ao descobrir uma ordem simbólica na construção literária, um lugar simbólico para os personagens. A análise de *Gradiva*, embora tenha sido constituída com a finalidade de mostrar a aplicabilidade dos conceitos psicanalíticos a um discurso literário, da possibilidade de uma interpretação do lugar simbólico do personagem, também “faz das personagens ‘figuras’ para a identificação do leitor, e ainda faz uma relação entre as

personagens que valoriza a seqüência de um curso associativo” (Vital-Brazil, 1996, p. 1).

Qualquer confecção de um texto está presa a uma pluralidade de motivos, que se desenvolvem nos mais diferentes caminhos, criando uma dialética interna mediada pelos movimentos psíquicos que são projetados sobre os personagens da obra. Em *A interpretação de sonhos* (1900), Freud havia dito que um escritor verdadeiramente criativo produzia textos em virtude de mais de um único motivo e impulso, textos abertos a mais de uma interpretação. Uma criação literária é uma tentativa do autor de negação e superação de sua incompletude, do sofrimento e da frustração, uma superação criativa da transitoriedade e da finitude. Nesta realização que tem estrutura de sublimação, ele tenta compartilhar com o outro, através da onipotência das palavras e calcado no desejo inconsciente, o prazer de transformar o real externo, mesmo que de forma efêmera.

“Essa capacidade de dar expressão ao delírio e à verdade numa mesma frase é um triunfo do engenho e do espírito. ... E quando acontece de, devido à natureza maleável do material verbal, essa dupla intenção que está por trás da fala pode ser expressa com êxito pelas mesmas palavras, temos o que denominamos de ‘ambigüidade’” (Freud, S., 1906-07, p. 87-8).

Bakhtin (1970) afirmou que não se deveria estudar a literatura encerrando-a numa determinada época em que foi criada, em sua contemporaneidade, pois o mundo da literatura é tão ilimitado como o mundo da cultura, permitindo uma multiplicidade de sentidos. Uma obra literária vai aos poucos aumentando em importância, vai desligando-se do seu tempo e se inserindo na “grande temporalidade” (p. 364). Ela se nutre no passado para viver no futuro.

“No processo de sua vida póstuma, a obra se enriquece de novos significados, de um novo sentido; a obra parece superar a si mesma, superar o que era na época de sua criação” (p. 365).

Na época de Shakespeare, seus contemporâneos não conheciam o grande escritor, não o percebiam como hoje nós podemos percebê-lo. Com o passar do

tempo, através das possibilidades, sempre presentes, de novas interpretações, é que o autor vai sendo valorizado. É por essa possibilidade de estar aberta a muitas e significativas interpretações que uma obra como a shakespereana atinge a qualidade de obra-prima. Os contemporâneos do homem de Stratford, nem ele próprio, podiam ver a extensão da qualidade dos dramas e comédias apresentados, não podiam perceber e avaliar a riqueza da obra no contexto cultural daquele tempo.

As obras de Shakespeare, como as de Dostoiévski, são consideradas obras-primas da literatura na medida em que, com sua linguagem metafórica, podem, de forma esteticamente apurada, presentificar o inconsciente, justificando e valorizando o processo interpretativo que vem dar alguma inteligibilidade ao sofrimento humano. São autores desse quilate que permitem a aproximação entre literatura e psicanálise já que ambas podem, através de uma relação dialógica, promover a prática da dúvida em permanente confronto com a pretensa univocidade do sentido. É através dessa realidade dada aos personagens, notadamente aos personagens trágicos, já que são os mais representativos, que podemos interpretar, na dimensão do inconsciente, o que acontece a todos os homens.

2.4 – A IDENTIFICAÇÃO COM O PERSONAGEM

Ao se pensar em fazer psicanálise em extensão, examinando uma obra de literatura, não se pode deixar de fazer alusão ao conceito freudiano de identificação. É necessário considerar porque determinados personagens, e não outros, tornam-se extremamente significativos para a cultura ocidental. Apesar de terem sido apresentados ao público em anos muito remotos, como por exemplo as tragédias gregas, permanecem atuais. Um texto como *Édipo Rei* ou *Hamlet* pode, perfeitamente, ser dramatizado em cenários modernos. Não foi por acaso que uma

peça como *Romeu e Julieta* foi encenada há pouco tempo, com figurinos do século XX. Apesar de ter sido um drama do século XVI, pode-se notar que seu entredo é atemporal, bem como nos mostra, através do discurso dos personagens, os perenes e insolúveis conflitos a que está condenado o homem na sua inefável existência. São personagens que permanecem ao longo da história, não estão presos a nenhuma época porque representam, de forma incontestável, o que se passa com qualquer homem a qualquer tempo.

O que faz com que uma obra, principalmente a teatral e a literária, ocupe espaço destacado na cultura é a sua capacidade de permitir, de forma eficaz, uma identificação do leitor com o personagem, normalmente o herói ou heroína da trama. A identificação é, como disse Freud, uma das formas que o homem encontra para representar um laço afetivo com outra pessoa, e uma das formas que o ego utiliza para atender ao desejo pulsional. Transforma-se assim no objeto do desejo, de modo que o próprio indivíduo possa representar tanto o desejante quanto o desejado. A paixão imediata de Goethe, ao ler Shakespeare, exemplifica o quanto um texto pode produzir na alma do leitor:

“A primeira página dele que li foi uma identificação por toda vida, e quando tinha terminado a primeira peça, fiquei como um cego de nascença a quem um gesto milagroso dá, num instante, a visão. Reconheci, senti vivamente a minha existência expandindo-se numa infinidade, tudo era novo, desconhecido, e a falta de costume com a luz me fazia doer os olhos. Lentamente fui aprendendo a ver, e, graças ao meu gênio de reconhecimento, sinto sempre mais vivamente aquilo que ganhei” (Goethe, s/d, p. 27-8).

A participação, como espectador ou leitor, de uma peça tem o mesmo sentido para o adulto que tem para a criança o brincar, apesar de Freud ter lembrado que a criança é muito mais espontânea ao apresentar as suas brincadeiras que o adulto as suas fantasias. Todo ser humano aspira ser um herói; sentir, viver, agir somente de acordo com seus desejos. “O teatrólogo e o ator permitem-lhe que ele proceda dessa forma fazendo-o identificar-se com um herói” (Freud, 1905-06-42, p. 321). Ele pode dar vazão de modo ilimitado suas fantasias eróticas e de poder. Aliás,

não é por acaso que o adágio popular de que não há nada mais afrodisíaco que o poder representa bem essa conjugação dos dois desejos motivadores das fantasias do ser humano: “ou são desejos ambiciosos, que se destinam a elevar a personalidade do sujeito, ou são desejos eróticos” (Freud, 1907-08, p. 152).

Desde Aristóteles “a finalidade do teatro é ‘despertar o terror e a piedade’ e assim ‘purgar as emoções’” (Freud, 1905-6-42, p. 321). Goethe assim traduziu, magistralmente, uma passagem de Aristóteles, a respeito da tarefa que realizava a tragédia, para o espectador:

“A tragédia é a imitação de uma ação significativa e completa, que possui uma extensão determinada e se apresenta com linguagem graciosa, por figuras diferenciadas que representam cada uma o seu papel, e não por um único narrador; no percurso de compaixão e medo ela completa a sua tarefa com a compensação de tais paixões” (Goethe, s/d, p. 16).

A arte, através da encenação de peças, é uma forma que a cultura oferece ao espectador de experimentar certas emoções, através da identificação com o herói, em que, pela participação na glória e no sofrimento deste, pode se libertar do anonimato existencial, bem como viver intensamente seus desejos mais inconfessáveis. Como dizia Freud, o escritor suaviza suas fantasias egoístas por meio de disfarces, bem como, através da estética, nos suborna na apresentação de seu texto. Foi isso que ele denominou de “prêmio de estímulo” ou de “prazer preliminar”, um prazer preparatório de uma liberação prazerosa ainda maior, oriunda “de fontes psíquicas mais profundas”, e conclui:

“a verdadeira satisfação que usufruímos de uma obra literária procede de uma liberação de tensões em nossas mentes. Talvez até grande parte desse efeito seja devida à possibilidade que o escritor nos oferece de, dali em diante, nos deleitarmos com nossos próprios devaneios, sem auto-acusações ou vergonha” (Freud, S., 1907-08, p. 158).

Na criação do seu herói, o autor identificado a ele goza do prazer quase divino de dar rumo, tanto de forma consciente como inconsciente, ao percurso que

constrói para o personagem. E é também através da possibilidade de identificação com o personagem que o leitor irá prazerosamente, por vezes pelo sofrimento, libertar-se do mundo que o cerca e deixar fluir a imaginação, vivendo de forma intensa e protegida, as mesmas paixões e agruras do herói. Maior literato será aquele que mais conseguir tocar a sensibilidade do leitor, fazendo-o oscilar entre a ilusão do erótico ao hostil, levando-o pelo prazer das palavras ao prazer / desprazer do absurdo e a ilusão da libertação.

“No exercício de uma arte vê-se mais uma vez uma atividade destinada a apaziguar desejos não gratificados – em primeiro lugar, do próprio artista e, subseqüentemente, de sua assistência ou espectadores” (Freud, S., 1913, p. 222).

Identificados aos atores ou personagens, não só participam fantasiosamente das cenas, como podem modificá-las imaginariamente e com a certeza da ausência de crítica do outro. O dramaturgo, ao possibilitar que um leitor possa investir libidinalmente no herói do seu texto, participar do sofrimento e das alegrias desse herói, traz-lhe uma quantidade expressiva de prazer, bem como faz com que se atenuem o desconforto desse leitor frente aos desígnios do destino.

“É a identificação que, como dizia Freud, levava o homem a ficar encantado frente às obras da literatura mundial. Sófocles, Shakespeare e Dostoiévski levam seus leitores a se identificarem (de forma histórica) com seus heróis. O leitor se reconhece nas paixões dos heróis e é através do jogo de identificações que ele se compraz e se alivia das suas angústias” (Freitas, L. A., 1997, p. 175).

Como percebeu Freud, todo escritor está frente a seus escritos da mesma forma que o comum mortal perante seus pensamentos e ações. Cria seus textos sem ter conhecimento do percurso e das forças que entram na sua criação e não nota a intencionalidade do desejo presente no ato da escritura, mesmo que, conscientemente tente explicá-lo: freqüentemente não é um bom intérprete de si mesmo e é o menos capacitado para informar sobre os fatos desencadeadores do seu processo literário. São os personagens de um drama psicológico, não o autor, como afirma Freud (1905-42), os que mais possibilitam ao leitor, ou espectador, a

identificação com o herói. Esta identificação tanto maior será quanto mais ambígua for a situação, ou seja, quanto maior for o conflito. É nesta ambigüidade que o autor pode dar maior relevo à obra, através da retórica e da argumentação, provocando não só um efeito catártico, como uma acentuação do reprimido.

2.5 – A CENTRALIDADE DA LINGUAGEM

Todas as estruturas de sublimação (religião, ciência e arte) nos confrontam com a questão da linguagem, que foi percebida por Bakhtin (1959-61) quando afirma: “A língua, a palavra, são quase tudo na vida do homem” (p. 346). Nesta acepção, a linguagem não é redutível a um mero instrumento de comunicação, mas valoriza toda a produção cultural, que se dá no simbólico, possibilitando assim a interpretação que busca um sentido entre enunciado e enunciação. Aí, se abre um espaço para a interseção entre literatura e psicanálise, até porque, continuando com o pensamento de Bakhtin (1952-53): “Todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua” (p. 279). É a valorização de uma linguagem que se pretende libertadora, transformadora, aberta a múltiplas interpretações, e que vai muito além do discurso linear da consciência. Essa palavra subversiva mostra a linguagem como central na obra freudiana e associa a psicanálise ao pensamento crítico e ao sujeito da dúvida, um sujeito dividido entre *eu penso* e *eu duvido*, não se recusando (a psicanálise) à ambigüidade, à dúvida e à contradição.

Quando o autor cria, sua criação está no objeto ao qual deu forma. Ele só vê “o produto em devir de seu ato criador e não o processo psicológico interno que preside a esse ato” (Bakhtin, 1920-30, p. 27). A criação, enquanto movimento, só pode ser vivida, contudo, o ato criativo não é passível de apreensão em si mesmo,

daí o autor pouco poder dizer sobre o seu processo criativo: “ele só pode nos remeter a sua obra; e é, de fato, apenas nela que vamos procurá-lo” (p. 27). É a verdade da incompletude do ser que a psicanálise descobre na literatura, impossibilitando uma relação de adequação entre as palavras e as coisas, mostrando a impossibilidade de uma perfeita correspondência entre a linguagem e a realidade da qual fala. É esse outro saber que o autor criativo pode apresentar, saber que aparece através das fantasias, da poesia e dos romances e que pode ser interpretado como uma verdade sempre parcial, associada ao desejo em permanente deslocamento metonímico através de objetos substitutivos.

“Os tesouros de sentido colocados por Shakespeare em sua obra foram elaborados e acumulados no correr dos séculos, e até dos milênios; estavam ocultos na língua – e não só na língua escrita, mas também naqueles estratos da língua popular que, antes de Shakespeare, não haviam penetrado na literatura -, ocultos na variedade dos gêneros e das formas da comunicação verbal, nas formas poderosas da cultura popular (sobretudo carnavalesca) que se moldava ao longo dos milênios, nos gêneros do espetáculo teatral (mistérios, farsas etc.), nos temas que remontam a antigüidade pré-histórica, e, finalmente nas formas do pensamento. Shakespeare, como todo artista, construía sua obra a partir de formas carregadas de sentido, repletas desse sentido, e não a partir de elementos mortos, de tijolos prontos. Ademais, mesmo o tijolo possui sua forma espacial delimitada e, por conseguinte, expressa algo entre as mãos do construtor” (Bakhtin, 1970, p. 365).

Ainda segundo Bakhtin (1974), um autor criativo como Dostoiévski produz um contexto de sentido ao fazer com que as coisas que atuam mecanicamente sobre ele comecem a falar, ou seja, surja um ente pensante, falante, atuante e criador – “é a transmutação de coisa em sentido” (p. 407) que reúne a representação das coisas à representação das palavras. Esta transmutação aparece nos pensamentos e nos atos de seus principais personagens. O mesmo acontece com Shakespeare: a palavra do fantasma, da feiticeira, as emoções que entram em jogo no texto através dessas vozes são também apresentadas ao leitor, que poderá, através de um encontro dialógico com o texto criativo, dar algum sentido a sua

história, percebida no texto dramático como alusiva às repetições inconscientes do que acontece a qualquer homem.

Podemos admitir que todo conhecimento científico se dá no campo da linguagem, de um sistema linguístico referido a um universo simbólico, e que a principal propriedade da linguagem é a de constituir um sujeito. A psicanálise, enquanto uma prática teorizada, vem falar dessa linguagem do desejo inconsciente, que através do discurso do sujeito nos mostra uma verdade sempre relativizada em um campo intersubjetivo – que é também um campo de valores. Este contexto intersubjetivo, como diz Vital Brazil, H. (1989), é um intertexto, pois permite o aparecimento de uma possibilidade interpretativa em um momento singular e criativo entre analista e analisando – entre curso associativo e atenção flutuante. E ao utilizar-se da interpretação, do uso operacional do conceito de inconsciente que nos indica o desconhecido incognoscível associado ao mal entendido do discurso e à polissemia da palavra, podemos aproximar psicanálise e literatura. Como assinalamos, é pela atividade interpretativa e pela questão da intersubjetividade que se pode fazer essa aproximação, pois a crítica literária também se utiliza da interpretação como prática da dúvida confrontada com a univocidade do sentido.

A linguagem do desejo inconsciente através da condensação metafórica e do deslocamento metonímico denuncia o movimento constante e permanente do psiquismo associado à linguagem e a um contexto social historicizado. É o deslizamento metonímico do significante sobre a barra do significado presente em todo e qualquer discurso, rompendo a ilusão da biunivocidade palavra-coisa, dividido entre conhecimento e desconhecimento e sempre associado à linguagem, que torna o significante não um representante puro e simples do significado, mas nesta correspondência instável com o significado ele é produtor de novas significações.

2.6- A INTERPRETAÇÃO DO TEXTO

O texto criativo mantém um permanente desafio à psicanálise. Esta, como prática social, pretende, de alguma forma, interpretar, dar sentido à sempre errante linguagem do desejo inconsciente, fornecer alguma inteligibilidade ao que surge como absurdo, como irrepresentável, como um resto incognoscível que aponta, de forma perene, para o enigma do desejo inconsciente. Podemos dizer que a interpretação psicanalítica de um personagem da literatura é uma das muitas possibilidades que tem o intérprete de enriquecer o patrimônio cultural ao conseguir efeitos de sublimação. Os personagens criados por um autor são sempre representativos de um contexto cultural, situam-se entre fato e ficção, e também falam das repressões secundárias.

Apoiando-nos nas concepções de Vital Brazil sobre os personagens permanentes como representantes das matrizes da subjetividade, podemos dizer que a interpretação na psicanálise em extensão pode, através da significância do discurso poético, nos mostrar as matrizes de origem da cultura. Os heróis, se apresentados por um autor de forma criativa, serão universais quanto mais puderem condensar valores, denotar o complexo, o diferente e o plural, apresentando assim, as diferenças dos valores produzidos na cultura numa tentativa de condensação que visa atribuir algum sentido à história. Os personagens que ganham o caráter universalizante são aqueles que podemos chamar de personagens permanentes, que persistem ao longo da história, aos quais sempre podemos recorrer, utilizando a psicanálise para interpretar uma interpretação já dada anteriormente pela própria cultura. A produção nas artes está sempre ligada ao contexto sócio-histórico em que surge.

Utilizando-se do texto de Watt (1995, *Myths of modern individualism*) Vital Brazil mostra os impasses do desejo inconsciente em todas as culturas, representado através de personagens que se tornam permanentes por sua rica condensação metafórica, pois falam de uma história que todos já sabem. Quatro personagens – Fausto, Dom Quixote, Robinson Crusoe e Dom Juan Tenório – nos

mostram a importância da realização simbólica num determinado contexto cultural que reúne valores. Fausto nos confronta com o desejo de onipotência; Dom Quixote, o cavaleiro de triste figura, nos coloca ante a impossibilidade da manutenção do ideal frente às exigências da realidade; Robinson Crusoe é condenado a viver na solidão e a encontrar através do outro selvagem alguma sensibilidade alteritária, em virtude do seu exacerbado narcisismo; Dom Juan Tenório apresenta o preço a ser pago pelos excessos da atividade desejante que pretendia romper com a metáfora paterna. Esses quatro personagens permanentes possibilitam uma infinidade de interpretações na medida em que não se pode apreender o enigma do desejo. Podemos, sempre, propor mais uma interpretação, procurando, através da psicanálise, dar algum sentido ao que surge num texto criativo, ao que podemos apreender, já que sempre haverá um resto infinito a interpretar.

Ao pretendermos nos utilizar da literatura para fazer psicanálise em extensão, valorizamos o elo que surge entre o personagem e o contexto histórico-social em que ele foi criado. Visamos com isto encontrar possibilidades interpretativas que demonstrem o valor do personagem como referido a uma forma de ser num determinado contexto e passível de uma ampliação com pretensões de universalidade. Freud percebeu claramente o valor do mito para a cultura, bem como possibilitou que se captasse que determinados personagens não se situavam em um determinado tempo, mas poderiam ser representantes de qualquer tempo, isto é, teriam um caráter universal. O personagem na literatura sempre representa um modo de viver, representa a racionalidade e as formas que uma determinada cultura usa para resolver seu interminável conflito interno – sempre inflacionado, de forma intolerável, pela presença do outro. A qualidade da obra será maior ou menor a medida que este personagem se aproxime de ser um exemplo consistente do grupo social no qual está inserido. Com o passar do tempo, ele poderá se inscrever na *grande temporalidade*, como diz Bakhtin, ganhando então importância e caráter universalizante. Os personagens do *Édipo Rei* são representantes de uma forma de ser num determinado contexto social, isto é, a forma de ser que a cultura grega usou para sublimar certos desejos inconfessáveis, inaceitáveis para os valores daquele grupo. Ou seja, a obra é a interpretação já realizada de um contexto social reunindo valores, indicando também uma matriz de origem da própria cultura.

O valor profundo, universal e perene da lenda da Antigüidade clássica, *Édipo Rei*, só pôde ser aceito e compreendido porque toca, até hoje, de alguma forma, os conteúdos inconscientes do mundo do leitor ou espectador. Na Grécia, a obra de Sófocles tinha como finalidade primeira levar o homem a perceber sua impotência frente aos desígnios da vontade dos deuses. Freud, todavia, utilizando-se dos conhecimentos da psicanálise, ampliou a importância da tragédia ao dizer que o interesse que as pessoas tiveram e, na atualidade, têm por *Édipo* não está num contraste de vontades, entre a dos deuses e a dos mortais. O que mobiliza os homens frente à obra sofocliana está “na natureza particular do material sobre o qual aquele contraste é exemplificado” (1900, p. 278). Ou seja, o que comove, na verdade, o espectador ou leitor frente ao texto é o fato de que o destino do herói poderia ser o nosso, pois desde o nascimento estamos condenados, como o oráculo informou, não só a Laio como ao próprio Édipo, que nosso destino é desejar nossa mãe, como tirar do caminho nosso pai.

A tragédia grega impressiona porque fala de nossos desejos infantis e faz referência a uma das matrizes da nossa subjetividade, a mais arcaica de todas. Sófocles apenas menciona de forma disfarçada um desejo universal. Édipo é um personagem que condensa os nossos mais secretos impulsos e os valores sociais que condenam o incesto e o assassinato – impulsos que são mantidos em suspenso, reprimidos, mas que diante da peça são movimentados, apesar de muitas vezes não se tornarem claros para o próprio assistente.

Quando escreve suas peças teatrais, Sofócles propõe a punição ao ato de horror cometido, porque ele também está inserido no mesmo contexto social que seus espectadores. O seu ato nada mais é do que a explicitação, de forma condensada e disfarçada, de seus terríveis desejos repulsivos. Anteriormente afirmamos que todo e qualquer escritor que desconhece a psicanálise não percebe esses desejos em si mesmo, apesar de apresentá-los ao público. Ele também é acossado por esses desejos impuros. Entretanto, a sua escritura é sempre uma forma de dar sentido, ou melhor, de elaborar, sem sabê-lo, essa atividade do desejo inconsciente. Uma atividade comum a todos porque toca a todos.

Através desses personagens emblemáticos, podemos descobrir, no decurso de um trabalho de pesquisa na obra machadiana, as matrizes subjetivas, preconizadas por Vital Brazil (1992), que os determinam. Apontar, como fez Freud, para o personagem ficcional que, além de ser uma interpretação já apresentada pela cultura, pode também oferecer a possibilidade de que esses personagens permanentes sejam indicadores de uma matriz de origem da própria cultura. Utilizando-nos da noção freudiana de construção – uma seqüência de atos interpretativos que reconstrói um percurso histórico a partir de associações –, podemos encontrar personagens que nada mais são do que condensações que permitem uma maior inteligibilidade da história do mundo psicológico dos seres humanos. A fala desses personagens permite a interpretação psicanalítica como uma a mais dentre as possíveis e que não se esgota em si mesma.

“Esta tentativa de atualização do pensamento psicanalítico, nos situando entre psicanálise e literatura, pretende chegar a se valer da literatura para dizer da importância dos conceitos psicanalíticos na explicação do sentido e no enriquecimento da leitura, isto é, no enriquecimento da cultura pela interpretação psicanalítica que ilustra o sentido da sublimação na arte” (Vital Brazil, H., 1992, p. 13).

Pressupondo-se a importância da estrutura edípica como constituinte do sujeito, um sujeito sempre interpretante, acossado permanentemente pela dúvida e pela impossibilidade da certeza, é que podemos propor novas leituras para uma peça literária. Desta forma possibilita-se um outro sentido que, não só enriquece o patrimônio cultural, como permite demonstrar que a psicanálise, desligando-se do autor criativo, pode revelar os valores permanentes da cultura, revelar esses personagens exemplares da humanidade trágica.

Ao valorizar os sonhos, os mitos, o discurso como história e ficção, tornamos os personagens reais, eles ganham vida, principalmente os personagens trágicos, pois estes fornecem exemplos do que de mais representativo podemos interpretar como acontecendo, de forma inconsciente, a todos os homens. Quando a obra torna-se universal é porque pode condensar num personagem os valores mais significativos para a cultura. Um personagem se torna permanente, ao representar

uma condensação que esquematiza a complexidade, a diferenciação e o múltiplo – que marca as diferenças com valores percebidos no contexto social. Esta condensação visa dar uma inteligibilidade à história através de uma interpretação informada pela psicanálise.

“O teatro de Shakespeare é uma bela caixa de raridades, na qual a história do mundo passa diante de nossos olhos, suspensa nos fios invisíveis do tempo. Seus panos de fundo, no que diz respeito ao estilo comum, não são panos de fundo, mas as peças todas tratam do ponto secreto (que nenhum filósofo chegou a ver e determinar), em que o caráter particular do nosso eu, a liberdade pretendida de nossa vontade encontra-se com o andar necessário do todo. Todavia, o nosso gosto deteriorado ofusca de tal modo os olhos que quase precisamos de uma nova criação, para sairmos dessa obscuridade” (Goethe, J. W., s/d, p. 33).

Ao conseguir efeitos de sublimação no cenário cultural, efeitos desligados dos seus autores e do ato criativo, a arte pode ser apreendida pela psicanálise através da interpretação. Tais processos interpretativos enriquecem a obra do artista aumentam as possibilidades de que seja compartilhada por outros homens, produzindo outros efeitos de sublimação no espectador, leitor ou auditor – e até influenciando na sua história. “O sentido nasce do encontro de dois sujeitos, e esse encontro recomeça eternamente”, nos diz Bakhtin (1978, p. 20), ao valorizar a razão dialógica. A psicanálise, desde Freud, enriquece a obra de arte produzindo efeitos de sublimação no dialogismo das múltiplas possibilidade de sentido que mantêm os valores que definem uma cultura. Todorov (1979) resumiu em uma importante frase o que considerou o último preceito de Bakhtin: “O sentido é liberdade e a interpretação é o seu exercício” (p. 20).

É com a obra de Joaquim Maria Machado de Assis que vamos desenvolver estes pontos de interseção entre a literatura e a psicanálise. A utilização da literatura pode ser considerada, assim, um meio de se valorizar os conceitos da psicanálise, no sentido de mostrar a condensação do personagem apresentada por um autor, como uma obra criativa que abre a possibilidade da leitura das matrizes da subjetividade.

“Freud (...) nos mostra que o personagem da obra poética, além de ser uma interpretação já realizada de um contexto cultural reunindo valores, pode também aparecer indicando uma ‘matriz de origem’ da própria cultura. E como existem personagens ‘permanentes’ que a criatividade da cultura nos lega como objetos culturais acabados, que persistem como exemplares além do movimento da cultura, personagens aos quais sempre voltamos, podemos dizer que esta busca interpretativa da psicanálise, procurando interpretar uma interpretação já dada pela cultura, é uma busca de uma genealogia que nos refere às matrizes subjetivas, à gênese do fato da significação numa série de intrincadas relações que implicam o sujeito que interpreta” (Vital Brazil, H., 1992, p. 84-5).

Através da análise do discurso dos personagens da obra machadiana, poder-se-á mostrar, utilizando-se dos conceitos psicanalíticos, seu caráter universalizante na medida em que essas repetições inconscientes representam as inúmeras formas do estar no mundo. No entanto, apesar de manterem a sua singularidade, apresentam uma lógica da origem. Esta análise permitirá novas leituras interpretativas, apresentando seus personagens através da ótica psicanalítica como exemplares do que a sociedade exige, como disfarce, para o desejo inconsciente se expressar.

Pode-se concluir ser possível explicitar como este autor, através de uma forma poética extremamente rica, produz, pela argumentação (Perelman, C., 1952) do personagem, uma possibilidade de tocar a questão da linguagem do desejo inconsciente. Machado de Assis propicia, de forma inigualável, uma identificação, sempre inconsciente, do leitor com o personagem. Esta identificação é facilitada devido aos argumentos retóricos que utiliza em seu estilo, assim como a percepção de sentimentos comuns no herói-leitor cria uma dúvida produtiva que interroga o leitor, ampliando o alcance da sublimação.

A possibilidade da interpretação, fornece uma realidade aos personagens e às imagens, exemplificando o que acontece, sob a égide do processo de repetição, a todos os homens que, em permanente conflito, tentam alguma compreensão para

seus atos. Portanto, qualquer produção de arte, principalmente as que se inscrevem na rocha do tempo, pode presentificar o inconsciente, valorizando e justificando assim uma interpretação, ao indicar o lugar de cifração do inconsciente. Podemos admitir e reconhecer que toda produção artística é ilimitada, e que oferece inúmeras possibilidades interpretativas sobre a linguagem metafórica. Fazendo psicanálise em extensão podemos valorizar a sublimação, que a cultura nos mostra como uma renúncia às imposições pulsionais, assim como, através da interpretação do discurso poético, podemos mostrar a presença das fantasias que originam a plasticidade das inúmeras formas que o ser humano usa, para se apresentar frente aos demais. O discurso poético de um grande escritor é a forma disfarçada que ele utiliza para, não só se gratificar, mas, ao oferecer possibilidade identificatória ao leitor, fazê-lo reviver, na comunhão com o herói, sua angústia existencial. A escritura é em primeiro lugar, um ato narcísico, e em segundo, um ato de generosidade.



A LITERATURA MACHADIANA OU O REALISMO CÉTICO

3- A LITERATURA MACHADIANA, OU O REALISMO CÉTICO

E os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar (Freud, S., 1906-07, p. 18).

A obra de Machado de Assis, com referência principalmente aos seus romances, pode ser dividida em duas partes: uma primeira, de aprendizagem, onde predominam aspectos ligados ao romantismo da época, e uma segunda fase, dita da maturidade, onde o poder de observação psicológica dos personagens se acentua. Esta fase poderia ser denominada de *realismo cético*. Machado de Assis foi muito além da visão ingênua dos românticos, do discurso dos realistas e naturalistas, injetando em sua obra muitas sementes da modernidade. A ficção machadiana vai passo a passo apresentando-se como revolucionária, estava *avant la lettre*. Hoje, pelo número de estudos dedicados à sua obra, confirma-se a pujança das suas colocações. Quanto mais se adentra no solo machadiano, mais os aspectos psicológicos de seus personagens afloram.

Em 24 de março de 1873, pouco tempo depois de ter escrito seu primeiro romance, Machado de Assis publicava uma crítica a respeito do que denominou o *instinto de nacionalidade*. Apreciou criticamente os três gêneros literários: o romance, a poesia e o teatro. Discorreu amplamente sobre a questão das cores do país como um traço marcante das formas de literatura da época, notadamente na poesia, já que os precursores do romantismo da primeira geração fizeram poesia. Esta se considerava nova, pois procurava livrar-se das influências do estilo torcido e enfático da poesia portuguesa da época. Contudo, em muitas passagens, como o disse José Veríssimo (1915), era "ingênua e canhestra" (p. 142). O patriotismo e a religiosidade, intensamente presentes, pretendiam acentuar as nossas diferenças

em relação a Portugal, criar uma cultura nacionalista, para a qual chamava atenção Machado:

Quem examina a atual literatura brasileira reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade. Poesia, romance, todas as formas literárias do pensamento buscam vestir-se com as cores do país, e não há negar que semelhante preocupação é sintoma de vitalidade e abono de futuro (p. 815).

Tal *instinto de nacionalidade* tornou-se o fundo de pano obrigatório a todos os escritores românticos da época como: Gonçalves de Magalhães, Porto Alegre, Manoel de Macedo e Gonçalves Dias, considerados da primeira geração, seguidos por José Basílio da Gama, Santa Rita Durão, Álvares de Azevedo e José de Alencar. Entretanto, como disse, de forma crítica, José Veríssimo sobre esta fase: “a linguagem e estilo são via de regra nativos, infelizmente sem as qualidades essenciais à boa composição literária” (p. 140).

Machado de Assis, no entanto, opunha-se ao tom épico das declamações sobre a natureza, sobre a exaltação do pitoresco e do personagem exótico – “a evocação mais ou menos poetizada, mais ou menos romanceada, de casos pondo em relevo os usos e hábitos” (p. 17). Opunha-se a esse clima romântico que impõe um dualismo maniqueísta do bem e do mal, do bom e do mau personagem. Ainda na vigência do romantismo, Machado surge no romance, em 1872, com *Ressurreição*. Texto com traços do movimento da época, todavia, já se podia perceber o início de um estilo próprio, que evitava as exaltações românticas e estava calcado num espírito crítico, mais acentuado do que tinham os escritores da sua época. Com o passar dos anos, foi afirmando uma literatura que realçava o mundo interior dos personagens, no qual a intimidade da classe média e da corte brasileira ganham destaque – a vida passou a ser *falada* sob o ângulo do conflito, da ambivalência dos sentimentos, dos mal-entendidos nas relações humanas. Foi a priorização do substantivo em detrimento do acessório. Através de uma prosa extremamente rica e concisa, consegue dar uma forma estética à realidade do cotidiano da família novecentista. Antes, o indianismo, a gente da terra, as declamações sobre a natureza, traziam um tom ufanista que percorria todo o texto. Passo a passo o

homem médio, o homem da cidade foi surgindo no romance, sua existência, seus problemas, sua família, tudo passou a ser discutido – e nesse sentido Machado foi impar, trouxe o mundo interno da gente média para a luz do texto.

Ressurreição foi, na verdade, um dos primeiros textos no qual a ênfase recaiu sobre o temperamento, ou melhor, sobre certas características psicológicas dos personagens, ressaltando o que Veríssimo chamou de “o sempre progressivo exercício desta faculdade de análise do ambiente” (p. 315). Como o que vai interessá-lo é a alma do homem, é sobre este aspecto que podemos dizer que ele foi um autor nacionalista, que falou da gente brasileira, não pelo lado do bizarro e do pitoresco das matas, mas do outro lado da gente da terra, esse lado que apreendia, como Shakespeare, sobre os íntimos conflitos do ser, sobre a linguagem do desejo inconsciente. “O mais intimamente nacional dos nossos romancistas, se não procurarmos o nacionalismo somente nas exterioridades pitorescas da vida ou nos traços mais notórios do indivíduo ou do meio” (p. 315). Machado criou um estilo de literatura onde a observação das pessoas de seu tempo apresentava a possibilidade da interpretação. Fazia, sem o saber, uma análise dos processos inconscientes que assolam o ser humano no seu dia-a-dia. Das pequenas coisas, das passagens, a princípio *inocentes*, postulava uma outra interpretação, um outro lado da história, que permanecia subjacente ao discurso imediato, mas que, muitas vezes, aludia à presença, sempre insidiosa, do inconsciente.

Augusto Meyer (1958) define Machado como *homem subterrâneo* apoiando-se em Odinov, personagem de Dostoiévski em *O espírito subterrâneo*. A imagem de Meyer é interessante mais pela analogia entre um discurso que aponta para uma referência ao inconsciente como um subterrâneo a ser pesquisado – os porões do homem, para os quais Machado de Assis chamou atenção. As referências a imagens subterrâneas são também perceptíveis em Shakespeare, tanto que muitas vezes Freud recorreu às frases do dramaturgo inglês para exemplificar o discurso do inconsciente, e Shakespeare é uma constante referência para Machado.

Segundo Lúcia Miguel Pereira (1937), *Ressurreição* é um livro no qual o autor conservou-se, de certa forma, fiel ao romantismo. O texto foi escrito em plena fase do romance com Carolina Augusta Xavier de Novaes, com quem havia se

apaixonado e casado. Contudo, neste romance inaugural, não se percebe nada de especial, apesar da trama do ciúme, da incerteza de Félix, foi escrito por dever de ofício, era escritor e escreveu, não teve aquela necessidade imperiosa de escrever, de se lançar no papel, de fazer do papel esse *outro* a quem se fala. Tanto no romance inicial como em outros textos desta fase, apresentava sempre os mesmos tipos românticos.

“Disponha de três ou quatro tipos femininos, todos copiados da galeria dos manequins românticos: a mundana faceira, a virgem sentimental, a beleza tentadora e fria, que desperta paixões sem delas compartilhar, todas caprichosas, orgulhosas, misteriosas. Os homens são ainda mais estereotipados: o bilontra cínico, o céptico afinal convertido ao amor, o apaixonado infeliz” (Miguel Pereira, L., 1937, p. 136).

Só com o passar do tempo foi Machado conseguindo dar uma maior densidade psicológica ao seu personagem. De início, podemos perceber as incursões pelo mundo interno dos heróis e heroínas. No entanto, a forma interpretativa que utilizava era ainda pobre. Mais tarde, pode ele apresentar o outro lado do homem – o lado subterrâneo, os porões -, onde podemos identificar a insistência do discurso do inconsciente. Machado sempre foi um autor interessado em prospectar as paixões dos homens, em dissecar-lhes as intimidades, em levantar questões e em torná-las públicas através da voz de seus personagens – principalmente a loucura e a histeria, mas não as do manicômio, mas as do caseiro e do cotidiano da burguesia novecentista do Rio de Janeiro.

O texto machadiano, na atualidade, está muito valorizado na medida em que ele está fundado no pessimismo e no humor. Machado percebia, com clareza, o lado trágico das relações humanas. Este lado trágico, já presente em Shakespeare e Sófocles, para citar dois autores muito presentes na literatura freudiana, nos fala do permanente *mal-entendido* dos encontros humanos, de um ser humano permanentemente acossado pelo outro, pelas forças da natureza, bem como pelo pior de todos os detratores – seu mundo interno.

Ressurreição é um romance de enredo excessivamente simplista. Entretanto, é importante dentro da obra machadiana na medida em que apresenta

um tema que virá a ser uma constante na vida literária de Machado – o ciúme e a desconfiança implícita do adultério feminino.

“O amor de Félix era um gosto amargo, travado de dúvidas e suspeitas. Melindroso lhe chamava ela, e com razão; a mais leve folha de rosa o magoava. Um sorriso, um olhar, um gesto, qualquer coisa bastava para lhe turbar o espírito. O próprio pensamento da moça não escapava às suas suspeitas: se alguma vez lhe descobria no olhar a atonia da reflexão, entrava a conjecturar as causas dela, recordava um gesto da véspera, um olhar mal-explicado, uma frase obscura e ambígua, e tudo isto se amalgamava no ânimo do pobre namorado, e de tudo isto brotava, autêntica e luminosa, a perfídia da moça” (R, p. 60).

Félix é um ensaio romântico do que virá a ser Bento Santiago, protagonista de *Dom Casmurro*, já que o primeiro personagem obedece às normas da composição do romantismo, enquanto Bentinho é produto da aguda percepção de Machado de Assis. O ciúme é a dominante em *Ressurreição*, tudo gira em torno dessa *singular loucura*, do ciúme e do perdão. Em *Dom Casmurro* o ciúme será mais *doentio e delirante*, não havendo perdão possível. O delírio de ciúmes de Bentinho aproxima-se de uma psicose, enquanto que, em *Ressurreição*, Machado apresenta Félix como um neurótico com suas dúvidas obsessivas:

“Não me perdoou já? Disse o médico, quando ela lhe fez uma pergunta direta a este respeito. Isso não basta; não queira saber a razão desta singular loucura, que me levou tão longe do único lugar em que me é possível a felicidade. Para minha expiação basta o que sofri também nestes oito dias e a vergonha de ter...

Calou-se; receava dizer tudo. A moça ouviu aquelas palavras com manifesta satisfação, e murmurou: Ciúmes? (R, p. 59).

O ciúme é uma das paixões humanas que despertou em Shakespeare a idéia de construir Otelo. Não sabemos o que levou o dramaturgo inglês a falar de forma tão eloqüente do *monstro dos olhos verdes*¹⁸, bem como também não

¹⁸ “ Nem me tirando o coração pode, / Muito menos enquanto ele for meu: / Ah, cuidado com o ciúme; / É o monstro de olhos verdes que debocha / Da carne que o alimenta. Vive o como / Ciente feliz,

sabemos o que teria levado Machado a escrever sobre o mesmo tema. É importante assinalar que, em 1960, a escritora Hellen Caldwell apresentou Bento Santiago, personagem de *Dom Casmurro*, como o Otelo brasileiro, em seu livro *The Brazilian Othello of Machado de Assis – a study of Dom Casmurro*. O fato é que nem todos os ciumentos souberam, ou sabem, falar do assunto de forma tão magistral como o nosso brasileiro ou o velho inglês. Félix é apresentado como um ciumento que se debate ante as ambivalentes imposições do seu mundo fantasmático. “Naquele homem feito de sinceridade e afetação tudo se confundia e baralhava” (R, p. 34). Apesar de Machado nunca ter lido Freud, demonstra, de forma poética, no seu personagem Félix, a concepção freudiana do sadismo do superego frente ao masoquismo do ego. Felix sofre *sem* Lúvia, mas também sofre *com* Lúvia.

Machado muitas vezes aponta para um falicismo feminino que leva, no entrecho, a estranha sensação de ameaça, inclusive utilizando uma metáfora de guerra ao se referir a Lúvia: “Era um modelo de dissimulação e cálculo. Conhecia todos os artifícios da campanha amorosa, a indiferença, o desdém, o entusiasmo, e até a resignação” (R, p. 51). Fica evidente nesta passagem o quanto Machado coloca a mulher como uma figura ambígua – amorosa, porém ameaçadora: “De novo sentia o império que a viúva sempre exercera em seu espírito” (R, p. 104), bem como a dúvida, a suspeita sobre a mulher está sempre presente:

“A vida solitária e austera da viúva não pode evitar o espírito suspeito de Félix. Creu nela a princípio. Algum tempo depois duvidou de que fosse puramente um refúgio; acreditou que seria antes uma dissimulação” (R, p. 107).

Ressurreição, como alguns romances vindouros trata da hipótese de uma traição futura. Haverá romances de traição explícita, de uma traição prometida, de outra fantasiada etc., será um tema machadiano por excelência. A traição futura é a dúvida obsessiva de um médico, acossado, na sua fragilidade egóica, pelo fantasma do adultério. Um fantasma que irá colocá-lo frente a impossibilidade de correr riscos, ou seja, como não admite ter a possibilidade de suportar uma frustração amorosa,

senão amar quem peca: / Mas como pesa cada hora àquele / Que ama, duvida suspeita, e mais ama!” Iago em Otelo de Shakespeare.

por não ter recursos internos para tal, nada arrisca, sai da cena, imaginariamente, perigosa.

O romance seguinte, *A mão e a luva* foi o primeiro livro escrito em folhetim por Machado. Apareceu em primeira edição, em 1874, tendo sido anteriormente publicado em *O Globo*, de 26 setembro a 3 de novembro. Este romance, como outros, tem um laivo autobiográfico, já que fala da ambição social; o interesse é perfeitamente compatível com o caráter nobre, ou seja, nem sempre o amor deve ser considerado como algo prioritário – a prioridade é o interesse, a conveniência, o cálculo. Deve-se procurar o amor, mas é especialmente importante considerar, antes, aonde ele pode levar, pois o que se quer, neste romance de Machado, é ascender socialmente, é ser *alguém importante*. Da mesma forma que em *Ressurreição*, o texto gira em torno de questões íntimas dos personagens, iniciando-se, inclusive, com o projeto de suicídio de Estevão. Este, informa ao amigo íntimo Luís Alves, que quer morrer, por não ser amado por Guiomar: "... o meu coração é pusilânime; por mais aborrecível que pareça a idéia da morte, pior, muito pior do que ela, é a de viver" (ML, p. 113). São sempre situações que estão vinculadas ao caráter dos personagens "desdenhando toda ação que não ilustre uma particularidade psicológica" (Teixeira, l., p. 36).

A temática das origens, da classe baixa, dos poucos recursos, de não ter dote ou herança, tudo isso atormentava a cabeça de Machado, daí eleger Guiomar como uma personagem que vai levar adiante o plano de vencer, com determinação e vontade, e fazer da origem humilde algo muito distante, alguma coisa que venha até a destoar da situação presente – mostrando que a natureza equivocou-se ao colocar tal singela flor numa lama mal cheirosa. Entretanto, deixa entrever que, também na aristocracia¹⁹, existem aqueles que, de uma forma mais velada, mais discreta, têm as mesmas aspirações de sucesso e reconhecimento, apenas o que querem encobrir é diferente. Em uns é a origem, em outros é a inapetência para o trabalho, ou talvez, incompetência. Guiomar luta para conservar-se íntegra, para evitar a tentação de uma saída vantajosa, de não sobrepor o interesse ao

¹⁹ Na aristocracia brasileira o que se tem são burgueses ganhando títulos do imperador por atos beneméritos ao país. Não há nobreza hereditária.

sentimento, de não se manter ingênua, porém sem recorrer aos subterfúgios das baixezas ou desonestidades.

“A moça não queria iludir a baronesa, mas traduzir-lhe infielmente a voz de seu coração, para que a madrinha conferisse, por si mesma, a tradução com o original. Havia nisto um pouco de meio indireto, de tática, de afetação, estou quase a dizer de hipocrisia, se não tomassem à má parte o vocábulo. Havia, mas isto mesmo lhes dirá que esta Guiomar, sem perder as excelências do coração, era do barro comum de que Deus fez a nossa pouco sincera humanidade; e lhes dirá que, apesar de seus verdes anos, ela compreendia já que as aparências de um sacrifício valem mais, muita vez, do que o próprio sacrifício” (ML, p. 176).

Essas questões conflitivas da psicologia do ser humano, as ambigüidades dos afetos são sempre colocadas por Machado como algo inerente ao humano. Não se pode eximir o homem de viver o eterno dilema da ambivalência, do mesmo modo que Freud encarava a questão do afeto: “Há no amor um gérmen de ódio que pode vir a desenvolver-se depois” (ML, p. 169). Ou em outras passagens em que fala mais claramente: “lutas, ânsias, paixões insaciáveis, dores de um dia, gozos de um instante, que se acabam e passam conosco, debaixo daquela azul eternidade, impassível e muda como a morte” (ML, p. 141).

Guiomar percebe claramente que muitas vezes há uma incompatibilidade entre o êxito e o mérito. Percebe desde cedo que se sair vencedora, ter sucesso há que se ter uma vontade férrea, uma resoluta ambição, e não se deter diante das perfídias do acaso. Como afirmava o autor, a vontade e a ambição, quando, estão presentes decididamente, se impõem porque “são as armas do forte, a vitória é dos fortes” (ML, p. 171). Guiomar é apresentada como um mulher realista, que sabe que terá que fazer algumas concessões caso queira conforto e reconhecimento social. A tentativa de manter-se ativa e resoluta, de negar sua origem mediana foi muito bem colocada por Machado na expressão: “a borboleta fazia esquecer a crisálida” (ML, p. 48). Machado, em *A mão e a luva* tenta mostrar o lado ambicioso do ser humano, apresenta as justificativas para o jogo calculista de Guiomar e Luís Alves. O valor do triunfo da ambição é demonstrado na argumentação de uma ideologia que perpassa

todo o contexto da obra. Possivelmente, uma das maiores dificuldades do autor foi a sua origem humilde na chácara do Livramento, daí a sua percepção dos agregados e a sua paixão inicial pelo tema da mudança de classe, situação que é muito bem fantasiada ao final do romance. Ou, como poder-se-ia dizer, identificado a Guiomar e Luís Alves produz um *grand final* de triunfo narcísico:

“O destino não devia mentir nem mentiu à ambição de Luís Alves. Guiomar acertara; era aquele um homem forte. Um mês depois de casados, como eles estivessem a conversar do que conversavam os recém casados, que é de si mesmos, e a relembrar a curta campanha do namoro, Guiomar confessou ao marido que naquela ocasião lhe conhecera todo o poder da sua vontade.

- Vi que você era homem resoluto, disse a moça a Luís Alves, que, assentado, a escutava.

- Resoluto e ambicioso, ampliou Luís Alves sorrindo; você deve ter percebido que sou uma e outra cousa.

- A ambição não é defeito.

- Pelo contrário, é virtude; eu sinto que a tenho, e que hei de fazela vingar. Não me fio só na mocidade e na força moral; fio-me também em você, que há de ser para mim uma força nova.

- Oh! Sim! Exclamou Guiomar.

E com um modo gracioso continuou:

- Mas que me dá você em paga? Um lugar na câmara? Uma pasta de ministro?

- O lustre do meu nome, respondeu ele.

Guiomar que estava de pé defronte dele, com as mãos presas nas suas, deixou-se cair lentamente sobre os joelhos do marido, e as duas ambições trocaram o ósculo fraternal. Ajustavam-se ambas, como se aquela luva tivesse sido feita para aquela mão” (ML, p. 180).

Nota-se ainda um outro paralelo entre *A mão e a luva* e *Ressurreição* – a presença de alguns tipos mórbidos que se aproximam dos personagens de grande densidade psicológica da fase madura de Machado de Assis. Félix, profundamente inseguro, oscila entre o amor de Lívia e as fantasias persecutórias que lhe geram um ciúme doentio, Estevão se lança numa paixão obsessiva por Guiomar, onde o mundo perde a cor e o sentido sem a presença da amada. Uma fragilidade egóica que o leva a pensar em *se matar por amor* – um recurso trágico, contudo, de ocorrência pouco provável, visto que o ato suicida é um ato psicótico e nada no quadro de Estevão denuncia traços desta patologia.

O romance *A mão e a luva* é um romance de enredo pobre no tocante às questões psicológicas, até porque as soluções dadas por Machado, apenas, de longe, deixam transparecer o arguto observador do mundo interno dos homens que virá a ser.

Helena, o romance posterior, apareceu em folhetim no jornal *O Globo*, em 1876, e teve sua primeira edição no mesmo ano. Segue a mesma temática dos conflitos internos com a escalada social e a mudança de *status*, pois, por conveniência social, a personagem tem que abandonar o pai. Era um romance que agradava muito ao autor, pois, segundo os comentaristas que sempre pretendiam vasculhar a vida íntima de Machado, ele na *onipotência* do romance, na transfiguração permitida à ficção, teria desejado modificar sua origem de nascimento. Contudo, em 1905, ele escreveu uma *advertência* na nova edição de *Helena*.

“Não me culpeis pelo que achardes de romanesco. Dos que então fiz, este me era particularmente prezado. Agora mesmo, que há tanto me fui a outras e diferentes páginas, ouço um eco remoto ao reler estas, eco de mocidade e fé ingênua. É claro que, em nenhum caso, lhes tiraria a feição passada; cada obra pertence ao seu tempo” (H, p. 184).

Helena, como Guiomar, astuciosas e calculistas, têm que escolher entre manterem-se na classe humilde de sua origem ou, através de alguns expedientes discutíveis, fazerem escolhas com o intuito de alimentar a ambição social. Apesar de

tudo, tanto em uma como em outra situação, o triângulo amoroso, as traições, os ciúmes, as rivalidades estão sempre presentes. O suposto pai de Helena traía a mulher, daí a possibilidade da existência desta filha, Estácio e Helena fazem um par incestuoso durante parte do enredo – conflitos humanos, onde o mundo interno dos personagens ganha um colorido que diminui a importância do conjunto geral do drama, o qual Machado, de forma bisonha resolve: mata Helena.

O desfecho de *Helena* atinge, como diz Bosi (1999), “a fronteira que separa o possível do improvável” (p. 45), um personagem que morre por uma crise de consciência é um desfecho que, tentando escapar de uma apologia da *escalada social*, apresenta-se como meramente moralista. Contudo, talvez a questão que mais explique este final trágico é a problemática incestuosa que envolve Estácio e Helena. A questão do incesto é um tema central na cultura humana, é a primeira lei com a qual o homem é confrontado e é em torno deste tabu que a sociedade se organizou. Desde seu nascimento, o homem será balizado por certas interdições, terá que fazer uma escolha de objeto sexual, respeitando os preceitos de proibição estabelecidos pelo seu grupo cultural. O incesto, ou melhor, o desejo incestuoso sempre angustiou o ser humano, e Machado não pode deixar de trazer o tema à baila. No capítulo XXIII dedica-se a fazer várias considerações sobre o mesmo, através dos personagens Melchior e Estácio, e de alusões à moral e à religião.

“Pois bem, tu transgrediste a lei divina, como a lei humana, sem o saber. Teu coração é um grande inconsciente; agita-se, murmura, rebelase, vaga à feição de um instinto mal expresso e mal compreendido. (...) Estácio, disse Melchior pausadamente, tu amas tua irmã” (H, p. 271).

O tema do incesto sempre aponta para o trágico e, na tragédia, a morte, freqüentemente, abate-se sobre os personagens principais. Não foi por acaso que Machado os colocou juntos – incesto e morte – para ele a temática era moralmente inaceitável. Para Helena reservou uma morte de final de romance trágico. Morrer diante do amado é romântico.

“Os olhos desta, já volvidos para a eternidade, deitaram um derradeiro olhar para a terra, e foi Estácio que o recebeu, – olhar de amor, de saudade e de promessa. A mão pálida e transparente da moribunda

procurou a cabeça do mancebo; ele inclinou-a sobre a beira do leito, escondendo as lágrimas e não se atrevendo a encarar o final instante. Adeus! – suspirou a alma de Helena rompendo o invólucro gentil. Era defunta” (H, p. 294).

Para Estácio reservou-lhe um outro tipo de morte: “Perdi tudo, padre-mestre! Gemeu Estácio” (H, p. 295).

Como nas tragédias gregas, Machado matou os protagonistas do desejo incestuoso – aquele que tenta afrontar o tabu do incesto, *que deseja “fora da Lei”* está morto, não pode participar do acordo social, que pague com a vida!

Iaiá Garcia surge em forma de livro em abril de 1878, já tendo como outros, aparecido em folhetim no jornal *O Cruzeiro* no período de 1º de janeiro a 2 de março. Com este romance encerra-se o ciclo da ambição²⁰. Também Estela é uma moça de origem modesta que se perturba com as convenções sociais. Nesta obra, não estão presentes os exageros das primeiras publicações. Contudo, já se pode antever o grande artista, autor de um romance de qualidade superior aos anteriores que começa, ainda de forma não definitiva, a se libertar dos cânones da escola romântica. A presença do personagem envolvido com a dramaturgia de seu mundo interno, faz Machado enfatizar, com grande agudeza e realismo, pois a conhecia na carne, uma das questões centrais do ser humano, a qual denominou – as duas naturezas.

“Há duas naturezas, e a natureza social é tão legítima e imperiosa como a outra. Não se contrariam, completam-se; são as duas metades do homem, e tu ias ceder à primeira, desrespeitando as leis necessárias da segunda” (IG, p. 68).

Em 1944, Lúcia Miguel Pereira encontrou um texto de Machado intitulado *Casa velha*²¹, que até então era desconhecido. Segundo a pesquisadora, o texto em

²⁰ O ciclo da ambição corresponde aos romances da primeira fase de Machado de Assis: *Ressurreição, A mão e a luva, Helena, Iaiá Garcia e Casa velha*, cuja temática predominante era a ascensão social.

²¹ Em 1944, Lúcia Miguel Pereira, pesquisou as edições de 1885-86 da revista *A Estação*, onde encontrou em 25 episódios o romance intitulado *Casa velha*.

nada vem acrescentar ao acervo literário de nosso maior escritor; todavia, é uma obra na qual Machado cria um cenário muito semelhante ao que viveu enquanto criança, a Chácara do Livramento. Em ambas a proprietária é viúva de um ex-ministro, há uma capela particular e são dentro da cidade. Ali surge, de forma clara, a questão do agregado e do favor. D. Antônia cria Lalau, contudo não quer que seu filho Félix se case com ela, uma moça de classe mais baixa. Sendo assim, não quer que o filho case com uma agregada. Neste romance, surge novamente a temática da traição e do incesto, temas que veremos recorrentes na obra machadiana. Em *Helena*, *Iaiá Garcia* e *Casa velha* temos a questão das dificuldades das matriarcas com o casamento entre homens de classes abastadas com moças de situações mais modestas; situação semelhante vamos encontrar em *Dom Casmurro*, onde Dona Glória não quer que Bentinho se case com a vizinha pobre –, ela o quer padre. O agregado, que também existe, José Dias, não ganha, na trama, a mesma intensidade que Lalau em *Casa velha*.

“Note-se, aliás, que as heroínas dos livros que constituem na obra de Machado de Assis o ciclo da ambição encontram sempre uma matriarca. Nunca têm dono mas sempre uma dona, a um tempo dura e boa, as casas a que se agregam. A baronesa de A Mão e a Luva, a D. Úrsula de Helena, a D. Valéria de Iaiá Garcia e a D. Antônia de Casa Velha parecem-se como irmãs, ou como retratos copiados de um mesmo modelo” (Miguel Pereira, L., 1937, p. 161).

Guiomar, Helena, Estela e Lalau vão problematizar as situações referentes à ambição e à escalada social, romances que giram em torno da ascensão de classe.

“Guiomar, fria e calculista, mostra mais a sua ambição, entrega-se a ela e é feliz, Por altivez natural, Estela e Lalau lutam contra a sua e são infelizes. Helena aproveita-se de um equívoco para subir de nível social e é duramente castigada. Mas todas têm os mesmos problemas a resolver (Miguel Pereira, L., 1937, p. 156).

Machado de Assis foi o autor brasileiro que introduziu a *perspectiva crítica*, fazendo da dúvida, do questionamento e da argumentação, uma constante em sua obra. É o discurso persuasivo que pretende ganhar a adesão do leitor, pela razão e

pela paixão, da impossibilidade do acesso à certeza divina. Tudo é transitório, relativo, finito... O criticismo machadiano vem impressionar o público quando do surgimento na *Revista Brasileira*, dos capítulos de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, romance que dá início a sua segunda fase, chamada da maturidade, extremamente rica e sugestiva.

“Essas narrativas são formulações de psicologia aplicada ou instrumentos de problematização da existência. O autor reinventa nelas aquilo que observa nas pessoas, procurando explorar, em profundidade, os componentes essenciais da ética, da moral e da psicologia” (Teixeira, I., 1987, p. 57).

Os romances da segunda fase de Machado de Assis caracterizam-se pela não conclusão das histórias, pela imprecisão da problemática e por deixar ao leitor a tarefa interpretativa. *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1899), *Esaú e Jacó* (1904), e *Memorial de Aires* (1908), provocaram uma revolução na literatura brasileira, na medida em que, diferentemente dos romances românticos de José de Alencar e Joaquim Manoel de Macedo, entre outros, apresentavam personagens mais realísticos, sem uniformidade caracterológica, em ações mais intimistas, e cujas contradições, imperfeições e vilanias do ser humano ficavam a nu. O interesse de Machado no universo íntimo do homem foi tornando-se cada vez mais agudo, bem como sua percepção do psíquico. Isso fica evidente, nesse segundo momento de sua literatura, quando ele evita a narrativa tradicional da época, fazendo-a dispersa, enfatizando os conflitos do personagem de uma forma que impressiona pela lucidez e pela percepção psicológica de um homem sempre dividido.

Notamos que a sua obra pode ser incluída no campo da nova retórica de Perelman, já que seu discurso é sempre argumentativo, evidenciando a pretensão de influenciar seus leitores (auditório), “a excitar ou a apaziguar emoções” (Perelman, C., 1993, p. 172), visando a marcar a existência de outras compreensões e valores possíveis para o homem, pois o domínio da dialética, da argumentação e da retórica é *aquela em que intervêm valores*. O próprio Machado afirmava sua predileção pelo outro lado do ser, por não se contentar apenas com a imagem, por

querer dar a conhecer este outro lado que o homem tenta disfarçar, negar, desconhecer...

"Machado de Assis padecia da volúpia da análise. Análise quer dizer decomposição, esmiuçamento, desejo de ver de perto e por dentro. A análise exagerada é uma espécie de morbidez ou crueldade, porque revela o que a natureza pretendeu ocultar. As narrativas maduras de Machado de Assis são, de fato, cruéis, pois desvendam aos homens aquilo que, estando neles próprios, não lhes é agradável conhecer" (Teixeira, I., 1987, p. 59).

Nos textos da maturidade é onde se misturam pessimismo, humor sardônico e o tédio, e a volúpia do aborrecimento, como diz Merquior (1991), bem como se mostra a afinidade com a "metafísica desiludida de Schopenhauer"²² (p. 8). É o homem nas mãos do destino, suscitando em Machado questões sobre o sentido da existência, mistérios que o inquietavam, pois era introvertido no contato com o outro. Na ilusão literária encontrava através da liberdade criativa um efeito de sublimação para o desejo, o qual fluía no texto de forma elegante quando da fantasia do encontro de Brás Cubas e Virgília, o *velho diálogo de Adão e Eva*, onde a ocultação do óbvio é magistral.

"Nós a rolarmos na cama, talvez com frio, necessitados de repouso, e os dous vadios ali postos, a repetir o velho diálogo de Adão e Eva.

Brás Cubas

...?

Virgília

....

Brás Cubas

²² Arthur Schopenhauer (1788-1860). Filósofo alemão cujo pensamento é a antítese pessimista do otimismo hegeliano e o último capítulo do idealismo alemão. Suas principais obras são: *O mundo como vontade e representação*, *Sobre a vontade na natureza*, *Os dois problemas fundamentais da ética* e *Parerga und Paralipomena*.

.....

.....

Virgília

.....!

Brás Cubas

.....

Virgília

.....

.....?.....

.....

Brás Cubas

.....

Virgília

....

Brás Cubas

.....

.....!

..!.....

.....!

Virgília

.....?

Brás Cubas

.....!

Virgília

.....!" (MPBC, p. 473).

É apenas a insinuação do encontro amoroso, no qual o leitor interpreta e preenche o sugerido. Uma capacidade criativa sem par na literatura brasileira, a sutileza do pudor enaltece a passagem para o que fica apenas subentendido, propondo ao leitor ir além da simples decodificação de uma mensagem e chegar à decifração, descobrindo o sentido oculto. Pode-se dizer que o exercício interpretativo é intencional em Machado, a constante ambigüidade do texto, dos personagens, sugere a dúvida, sempre produtiva, a proporção que deixa em exposição permanente a divisão do sujeito. Se seguíssemos a linha retórica-argumentativa, poderíamos dizer que esta é uma passagem em que Machado pode utilizar a premissa do amor, como argumento, podendo então relativizar a fidelidade sempre referida a um momento histórico, ou seja, contextualizada, ao mesmo tempo em que, a criatividade da forma acentua a originalidade e a singularidade do estilo.

Afirma Lúcia Miguel Pereira (1936) que, entre *Iaiá Garcia* e as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, existiram seis meses de doença, de outubro de 1878 a março de 1879, dos quais três passaram em Nova Friburgo. *Brás Cubas*, entretanto, foi iniciado em março de 1880, tendo os primeiros capítulos sido ditados a Carolina devido aos problemas na vista. Curiosamente Machado data o nascimento do herói Brás Cubas em 20 de outubro de 1805, o mesmo 20 de outubro em que virá morrer Carolina (em 1904).

O romance é, como conta Machado, a história de um homem que andou à roda da vida, sofreu e divertiu-se. Um homem complexo, vaidoso, introspectivo que fala de sua vida após ter morrido de forma polidamente cínica e contundente. Suas confissões são uma análise da existência, a intimidade do ser permanentemente decomposta. Revela-se, pois independe da crítica alheia, bem como pode levantar suspeitas, ridicularizar e dizer a verdade, já que morto, não se preocupa com a incompatibilidade entre verdade e vantagem.

Como afirma Augusto Meyer (1958), a *sensualidade* de Machado é a das idéias; apesar do puritanismo da forma seus romances são ricos em passagens sarcásticas, com uma leve coloração pecaminosa. Apesar de ter criticado intensamente o *naturalismo* de Eça de Queiroz, seus textos não são menos sensuais, não são mais castos, neles os encontros transbordam em voluptuosidade. Surge um espetáculo de “ardores, exigências e perversões físicas” (p. 130). Há em Machado uma curiosidade insaciável sobre a mulher, um querer saber freqüentemente voltado para os tipos femininos sensuais e pérfidos, da qual Virgília será uma das suas representantes.

“Virgília traíra o marido, com sinceridade e agora chorava-o com sinceridade. Eis uma combinação difícil que não pude fazer em todo o trajeto; em casa, porém, apeando do carro, suspeitei que a combinação era possível e até fácil. Meiga Natural! A taxa da dor é como a moeda de Vespasiano²³; não cheira a origem, e tanto se colhe do mal como do bem. A moral repreenderá, porventura, a minha cúmplice; é o que te não importa, implacável amiga, uma vez que lhe recebeste pontualmente as lágrimas” (MPBC, p. 544).

O método utilizado para contar a história é o da anti-narrativa, os fatos não se encadeiam numa relação de causa e efeito, mas sim através de associações livres, onde uma coisa puxa a outra, e o autor-defunto vai passando pela vida entremeada das suas relações com a mana Sabina, o cunhado Cotrim, os amores, Marcela, Eugênia e Virgília, o rival Lobo Neves, a alcoviteira D. Plácida e o filósofo Quincas Borba.

Em *Quincas Borba* (1891), o autor trabalha a questão da loucura. Neste romance, Rubião fica louco por amor. O tema da loucura, como a Cervantes, sempre fascinou Machado, tanto que o Dr. Simão Bacamarte, de *O alienista*, é um de seus mais conhecidos personagens. “A loucura objeto de meus estudos, era até agora uma ilha perdida no oceano da razão; começo a suspeitar que é um continente” (1882, p. 284). Apesar, de como afirma Luiz Costa Lima (1976), o tema central de *O alienista* ser a loucura, dela não se pode separar três outros temas que estão

²³ Vespasianus (9-79 d.C.). General e posteriormente imperador romano de 69 a 79 d.C.

articulados: a ciência, a linguagem e o poder. Em *Quincas Borba*, podemos perceber que estes aspectos, inseparáveis no texto, estão bem representados nos discursos do *alienado* Rubião, a ciência, através do Humanitismo, a linguagem, nas metáforas usadas para caracterizar a loucura, bem como nos delírios de poder na fase napoleônica.

O tema do adultério, referido ao feminino e indicando a dúvida permanente, já apresentado em *Brás Cubas* (1881), surge novamente, bem como será o tema central em *Dom Casmurro* (1899). O personagem Quincas Borba traça uma aparente continuidade com a história anterior. Entretanto, é em torno de seu discípulo Rubião que Machado cria a trama de amor, vilania e loucura. Nela, o acaso entra como “o agente da indiferença da natureza com relação aos homens” (Teixeira, l., 1987, p. 112). A psicose de Rubião vai-se desenvolvendo aos poucos e o dinheiro gera uma sensação de grandeza que o traz ao Rio, ao encontro de Sofia e por fim à decrepitude psíquica. “Rubião tinha nos pés um par de chinelas de damasco, bordadas a ouro; na cabeça, um gorro com borla de seda preta. Na boca, um riso azul claro” (QB, p. 682).

A beleza da arte do autor faz com que, gradualmente, o quadro doentio vá configurando-se, crescendo com naturalidade, numa lógica coerente e inexorável. Rubião é o personagem que melhor representa o tipo mórbido se desdobrando, a loucura se instalando passo a passo no texto, os momentos alternados de saúde – doença, até o final, quando coroado de Napoleão III: – “Guardem minha coroa, murmurou. Ao vencedor as...” (QB, p. 725).

A culpa, a dúvida, a responsabilidade, são questões constantes na obra de Machado, em cujo texto a ambivalência de sentimentos, anos mais tarde, citada por Freud como presente em todo ser humano, já era perceptível ao autor pátrio.

“A compaixão de Sofia, – explicado o mal do Rubião pelo amor que ele lhe tinha, – era um sentimento médio, não simpatia pura nem egoísmo ferrenho, mas participando de ambos. Uma vez que evitasse alguma situação idêntica à do *coupé*, tudo ia bem. Nas horas em que Rubião estava lúcido, escutava-o e falava-lhe com interesse, – até porque a doença dando-lhe a audácia nos momentos de crise, dobrava-lhe a

timidez nas horas normais. Não sorria como o Palha, quando Rubião subia ao trono ou comandava um exército. Crendo-se autora do mal, perdoava-lhe; a idéia de ter sido amada até a loucura, sagrava-lhe o homem” (QB, p. 692).

Sofia representa muito bem, na obra de Machado, o lado histérico feminino, onde a arte de seduzir, de prometer sem nada dar, de manter aceso o fogo de Rubião, de ficar a um passo do adultério sem, entretanto, nunca cometê-lo, a fazem uma legítima representante do gozo da sedução. Uma promessa de pecado, sem todavia pecar, ou como o disse magistralmente Machado – olhos convidativos e só convidativos. O convite ao pecado é a forma de manter o seduzido em permanente espera, à espera do obséquio que nunca vem, e que é necessário que não venha, pois como diz Freud (1921), são as pulsões sexuais inibidas em seus objetivos as que se prestam a manter laços afetivos duradouros. Rubião viveu hipnotizado por Sofia, num compasso de espera sublimado pela nobreza de caráter da sua dama.

“Lá no alto, desmontaria algum tempo; tudo só, a cidade ao longe e o céu por cima. Encostada ao cavalo, penteando-lhe as crinas com os dedos, ouviria Rubião louvar-lhe a afoiteza e o garbo... Chegou a sentir um beijo na nuca...” (QB, p. 678).

Os romances de Machado são pontuados por uma ironia freqüente, amarga, relativizando constantemente o bem e o mal como as faces de uma mesma moeda. O pecado, a moral, são sempre passíveis de uma outra visada. Não se contentando com o simples dado fenomenológico, ele vai em busca das motivações inconscientes, quer sempre inferir o oculto, o por detrás, é um psicanalista – é o pensamento psicanalítico existindo porque a dúvida existe. Machado tinha o pensamento psicanalítico, anterior a própria psicanálise. Lúcia Miguel Pereira (1936) percebeu claramente o aspecto psicanalítico das obras de Machado, sem, entretanto, fazer alusão a este saber de forma específica.

“Se tudo depende do ponto de vista do observador, tudo é subjetivo, imprevisível e inverificável. (...) Nesse subjetivismo exagerado como pode o homem distinguir entre as coisas? Só o raciocínio o guia, operação mental que obedece às próprias leis, e não às da realidade; o

raciocínio que se nega a ver a verdade completa, e se apega às aparências simplificadoras, artificialmente encadeadas, que se reduz a um jogo de idéias e quase de palavras” (Miguel Pereira, L., 1936, p. 231).

Machado não se rende a esta lógica de superfície. A complexidade das motivações humanas o levam ao diálogo constante com o papel, onde imprime suas questões, suas indagações a respeito do que é o viver.

Dom Casmurro (1899) é considerado por Ivan Teixeira (1987) “a autopsicanálise de Bento Santiago” (p. 121), um romance onde o personagem busca uma compreensão para a atitude de ter repudiado a mulher e negado a paternidade. Seria Capitolina uma infiel, adúltera, com o produto do pecado exposto pela presença do filho, ou Bentinho seria um obsessivo ciumento que a neurose transformara num depressivo crônico, que teria apenas como mulher íntegra a própria mãe? O livro é escrito após a morte de todos os envolvidos. A santa mãe, Escobar, Capitu e Ezequiel, são apresentados pela ótica de Bentinho, são personagens do seu mundo interior, existem como fantasmas que o acoçam sem cessar, produtores de emoções as mais diversas – amor, ciúme, ódio, culpa, tudo se mistura na tentativa de dar sentido às motivações inconscientes. É um momento em que Machado mostra o homem dividido em sua ambivalência de sentimentos, dividido entre conhecimento e desconhecimento, não só de si próprio, mas também do outro – não sabe de si nem da mulher –, demonstrando a fragilidade e a impotência do homem frente aos desígnios da natureza. Desconhecimento perante às incertezas do destino, sobre o qual pode apenas interferir, jamais dominar, que pode apenas minorar, e com o qual, entretanto, tem que conviver, sem jamais poder saber de tudo, ou como diz Machado, “o legado da nossa miséria” (MPBC, p. 549),

Nessa paranóia do engano vai o herói dividido entre o amor e o ódio, entre o tempo proustiano da adolescência no Mata Cavalos e o flagelo da praia da Glória. Em *Dom Casmurro* surge uma retórica cética, açoitada permanentemente por uma análise que, como uma verruma, vai entrando pela mente do leitor.

Dom Casmurro é uma tragédia moderna, onde o homem balizado por seus valores culturais, preso sempre a um contexto sócio-psicológico, julga o outro pela

aparência, pela imagem, sempre muito aquém da pessoa. O capítulo final é uma obra prima da dúvida existencial – Tinha Capitu um defeito de caráter ou sofreu influência? Mesmo assim, ele não consegue ser indiferente àquele amor. A pergunta que faz é a própria confissão amorosa, bem como a resposta é a tentativa de se redimir da culpa, que só existe se há uma fantasia de agressão ao objeto investido libidinalmente.

“Agora porque 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. Não é este propriamente o resto do livro. O resto é saber se Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Mata Cavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente. (...) Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como fruta dentro da casca” (DC, p. 870).

Este romance impressionista, é considerado o mais humano dos livros de Machado, não tem as questões filosóficas de *Brás Cubas*, nem o tédio de *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*, tem o amor de um homem corroído pelo ciúme, pela angústia da dúvida indesvendável. É esta angústia da dúvida que o autor tenta induzir ao leitor, é a sensualidade de Machado que transparece através dessas mulheres, belas e adúlteras – Virgília de *Brás Cubas*, Sofia de *Rubião* e finalmente *Capitolina*. Percorre a adolescência de Bentinho e Capitu, onde se pode ver a angústia ante o desabrochar da sexualidade numa bela descrição deste crítico período de vida do ser humano, uma passagem tipicamente proustiana e pouco comum nesta época, aparecendo de forma mais evidente só em *Aires*.

“Voltei-me para ela; Capitu tinha os olhos no chão. Ergueu-os logo, devagar, e ficámos a olhar um para o outro... Confissão de crianças, tu valias bem duas ou três páginas, mas quero ser poupado. Em verdade, não falámos nada; o muro falou por nós. Não nos movemos, as mãos é que se estenderam pouco a pouco, todas quatro, pegando-se, apertando-se, fundindo-se. (...) Conhecia as regras do escrever, sem suspeitar as do amar; tinha orgias de latim e era virgem de mulheres (DC, p.743).

Era a intenção de Machado levantar questões, talvez não no sentido de encontrar respostas, mas na direção de sempre relativizar as emoções do ser humano. O filho de Capitu parecia com Escobar, entretanto, ela também, por uma coincidência aleatória, apresentava uma certa semelhança com a mãe de Sancha. Dúvidas e suspeitas impossíveis de serem decifradas, questões possíveis numa linha tipicamente freudiana – é a presença insistente do inconsciente. Teixeira, I., (1987) apresenta um capítulo sob o título – *Dois pormenores: antecipações freudianas*. Mostra aí a questão apresentada por Machado do desejo de Bento por Sancha, mulher de Escobar, acha-a *deliciosíssima*. Pensa que ela pode estar retribuindo-lhe o desejo. Na manhã seguinte morreu Escobar – as lágrimas da mulher o fizeram suspeitar de traição. Projeção do seu desejo de trair? O crime que imputa ao outro é o mesmo que comete em fantasia! “Esse é o modo pelo qual Machado problematiza as relações humanas: trazendo à tona as mínimas parcelas dos impulsos inconscientes” (p. 130).

Vemos em *Dom Casmurro* um autor que dirige seu discurso à si mesmo e aos leitores. O vai e vem argumentativo valoriza a obra, propondo uma discussão sobre o aparente e o verdadeiro, onde o resultado, ou melhor, a decisão só pode ser conseguida em cima de uma referência de valor. Machado evidencia neste texto a retórica do preferível, do razoável (Perelman, C., 1993), em oposição ao discurso da certeza, normativo e eficaz. Não se sabe, e não se pode saber, se o que diz Bento é o acontecido, se é traição ou aparência de traição – incertezas que o mestre aponta, deixando ao leitor a decisão da verdade, que não é única. Esta era a intenção de Machado, persuadir o leitor (auditório) da impossibilidade da certeza.

Os dois romances finais de Machado de Assis – *Esaú e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908) são escritos pelo Conselheiro José da Costa Marcondes Aires. Seis manuscritos de um diário, o *Memorial* e um manuscrito com o romance sobre os gêmeos. Como em *Brás Cubas* e *Quincas Borba* as narrativas são ligadas, numa tentativa de criar uma maior intimidade através do relato ficcional. O ritmo da narrativa é mais lento, como mais lenta é a vida na velhice, talvez, uma nova vida alicerçada na sabedoria.

"E aquela atmosfera modorrenta de depois do almoço, quando as venezianas coam a luz e a conversa morre, que se sente levemente nos outros livros, torna-se mais forte em *Esau e Jacó* sob a influência de Aires.

Afinal o livro é o tema da perfeição e da dúvida, que dera vários contos, excessivamente prolongado. E também o da irresponsabilidade. Os gêmeos, cuja inimizade começou no seio materno, estavam predestinados a ser inimigos. E Flora, disputada por ambos, aceitando a ambos, porque um completava o outro e juntos fariam um homem perfeito..." (Miguel Pereira, L., 1936, p. 246).

Flora é amada e também disputada desde o primeiro momento, como o fora e era, a mãe de ambos. Flora leva ao paroxismo o problema da escolha – a aposta em Pedro ou Paulo traz um ganho e uma perda – perda impossível, já que não pode abrir mão de nenhum objeto amoroso. Machado apresenta a saída pela morte. Escrava do próprio desejo inconsciente, sobre o qual não tem acesso. Apesar de alguns autores considerarem este romance uma crítica de costumes, onde Abolição e Proclamação estavam muito presentes, na verdade Machado de Assis trabalhava as questões do personagem frente aos acontecimentos do momento, mais do que os acontecimentos em si. São as posições dos gêmeos frente a Abolição ou a conversa entre Aires e o dono da Confeitaria Império – para Machado, as questões particulares do ser humano estão sempre acima das públicas.

A Editora Garnier apresentou a primeira edição de *Esau e Jacó* em setembro de 1904; no mês seguinte, em 20 de outubro, morria Carolina, esposa do escritor, sem ter podido rever as provas tipográficas como o fizera com os textos anteriores.

No romance seguinte, *Memorial de Aires*, Machado presta uma homenagem à Carolina ao criar um personagem feminino idealizado – como estava a esposa depois de morta. O personagem é uma mulher meiga, bondosa e com um marido dependente: D. Carmo e Aguiar. Um casal, segundo o autor, sem conflitos, sem brigas ou desentendimentos, contudo, como lembrava Aires, *Aguiar sem Carmo é nada* (MA, p. 1087). Aguiar e Carmo ou Machado e Carolina, é a observação da vida de um casal de velhos sem filhos que, todavia, se apegam ao afilhado Tristão e à bela viúva Fidélia numa tentativa de preencherem suas vidas.

“O interesse do Memorial de Aires, enquanto literatura problematizante, consiste na sondagem da velhice como ponto de convergência das frustrações humanas. O sarcasmo das Memórias Póstumas transforma-se, nesse romance, em resignação filosófica. Lá, um morto olha para a vida; aqui, um vivo olha para a morte” (Teixeira, I., 1987, p. 151).

Em *Memorial de Aires* (1908) o romancista se recompõe com a vida, a ilusão amorosa retorna, tênue, mas ainda fantasias de amor que lhe inspiram a bela viúva Noronha. O prazer de existir! Nestes momentos de enlevo aparece o prazer. São as emoções vividas no passado com Carolina e atualizadas em Fidélia, não mais a mulher sensual que impulsionada pelo desejo pode chegar à traição. Fidélia é a mulher proba, que pode ser amada e admirada, a tentação não lhe faz figura. Entretanto, esse jogo passado – com Carolina/Carmo é vivido numa fantasia de futuro – daquilo que poderia ser com Fidélia...

“Soubesse eu fazer versos e acabaria com um cântico ao deus do amor; não sabendo, vá mesmo em prosa: “Amor, partido grande entre partidos, tu és o mais forte partido da terra...” Lerei esta outra página aos dois moços, depois de casados” (MA, p. 1120).

O amor está presente no texto em inúmeras passagens, como que redescoberto. Aires, um tanto solitário, sonha e conversa com o papel:

“Papel, amigo velho, não recolhas tudo o que escrever esta pena vadia. Querendo servir-me, acabarás desservindo-me porque se acontecer que eu me vá desta vida, sem tempo de te reduzir a cinzas, os que me lerem depois da missa de sétimo dia, ou antes do enterro, podem cuidar que te confio cuidados de amor” (MA, p. 1046).

Contudo, a paixão pela viúva Noronha traz em associação o morto; e as lembranças vividas no passado trazem, em algumas passagens, uma homenagem àqueles que se foram:

“O que me interessa particularmente é a fazendeira, - esta fazendeira da cidade, que vai casar na cidade. Já se fala no casamento

com alguma insistência, bastante admiração, e provavelmente inveja. Não falta quem pergunte pelo Noronha. Onde está o Noronha? Mas que fim levou o Noronha? (...)

Os mortos param no cemitério, e lá vai ter a afeição dos vivos, com suas flores e recordações. Tal sucederá à própria Fidélia, quando para lá se for; tal sucede ao Noronha, que lá está. A questão é que virtualmente não se quebre este laço, e que a lei da vida não destrua o que foi da vida e da morte. Creio nas afeições de Fidélia; chego a crer que as duas formam uma só, continuada" (MA, p. 1121).

"A idéia é saber se Fidélia terá voltado ao cemitério depois de casada. possivelmente sim, possivelmente não. Não a censurarei, se não: a alma de uma pessoa pode ser estrita para duas afeições grandes. Se sim, não lhe ficarei querendo mal ao contrário. Os mortos podem muito bem combater os vivos, sem os vencer inteiramente" (MA, p. 1127).

Em *Aires*, Machado, o cético, o reservado, o descrente, aparece de forma amorosa, a viver, a sentir, a se embalar em fortuitas esperanças e em uma sensualidade ainda pujante, que desconhecia existir... Fantasias transitórias, fugazes, entretanto, não menos intensas e prazerosas – prazer dividido entre a homenagem póstuma através de D. Carmo e amor juvenil na velhice através de Fidélia.

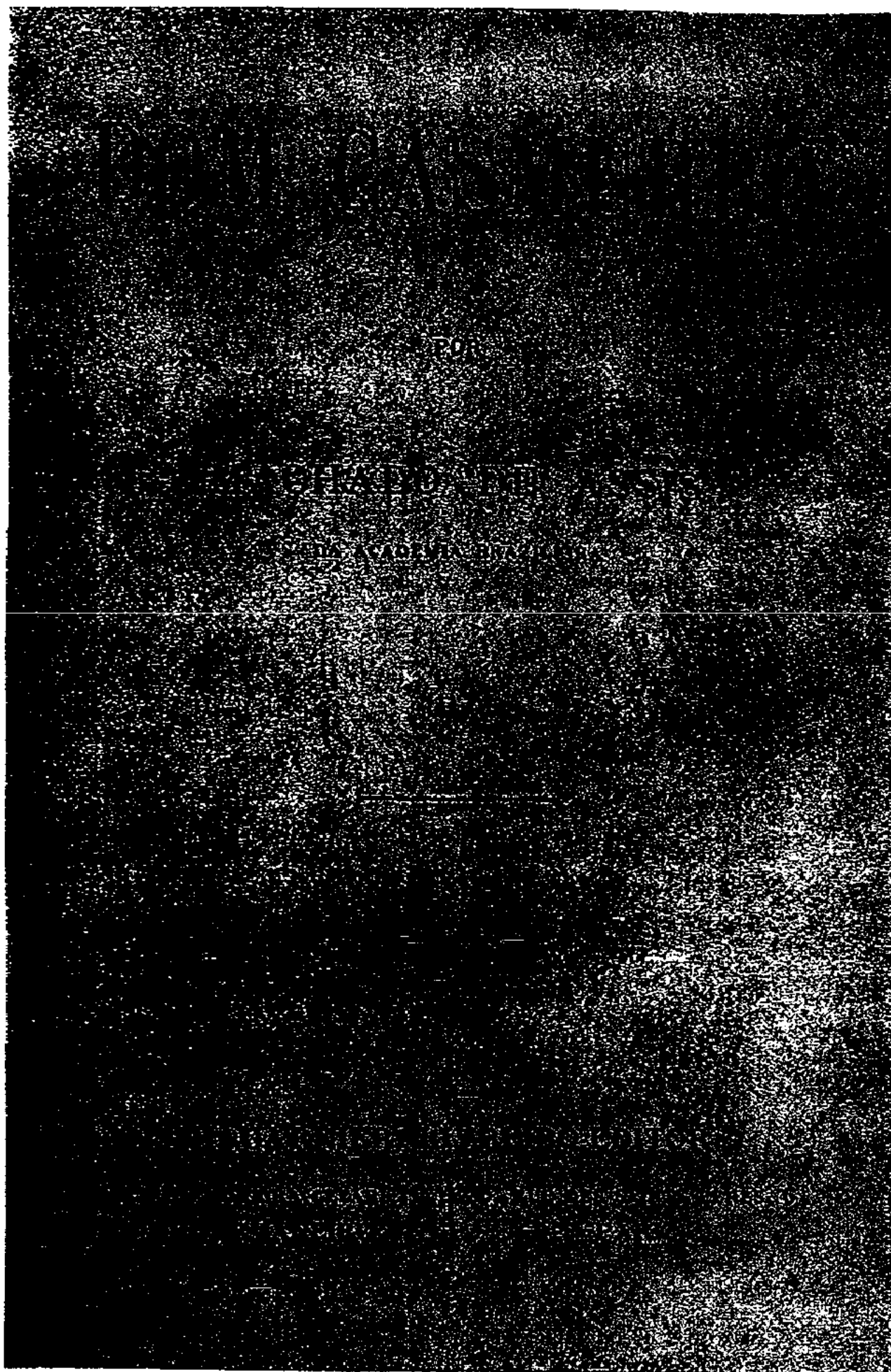
Na velhice, na antecâmara do derradeiro aposento, vemos Machado com uma poesia de vida, tranqüila porém ainda ativa, últimos estertores de uma vida dedicada a saber desse outro desconhecido e incognoscível, desse "Outro indesejável diretamente, oculto retórico" (Pessanha, J. A., 1992).

Segundo Roberto Schwarz (1977), Machado é um autor que ainda não teve uma crítica que desse conta dessa sua fase da maturidade. Estudou as transformações formais e ideológicas pelas quais passou o autor na tentativa de tornar-se um grande escritor. Machado conseguiu ser um homem atualizado intelectual e artisticamente, e bem situado no sistema de relações sociais que o circundavam. Tanto julgava a sociedade brasileira pelas exigências dos centros

intelectualmente mais avançados, como criticava os padrões dos países mais desenvolvidos à luz da sociedade brasileira. Há, no momento, um renovado interesse na obra do grande escritor brasileiro, notadamente na França e na Inglaterra. Sua qualidade mais perturbadora é o fato de ele ser um narrador que escreve para expor a si mesmo. Um narrador que mostra a crueldade de seu próprio mundo. Este fato, até algum tempo atrás, não era muito valorizado, pois a ênfase da crítica recaía sobre o seu lado espirituoso. Recentemente, pôde-se passar a examinar o aspecto crítico agressivo, e sempre argumentativo, do texto machadiano. Criou-se um necessário afastamento, que permitiu o exame da obra sobre este novo e importante aspecto. Seu realismo cético é algo que vem sendo descoberto e examinado, atualmente, em maior profundidade. É pelo ceticismo realista que os textos machadianos podem ser considerados como antecessores da obra freudiana. Se, na primeira fase de sua obra, Machado dá uma resposta otimista à questão da ascensão social numa sociedade paternalista, na segunda o processo é inteiramente diferente. Ele não era mais o mulato, o baleiro de S. Cristóvão, tinha ascendido socialmente, e agora estava do outro lado, vendo, através de uma crítica mordaz, o cinismo do poder dominante. "Através de palavras polidas, descobrira o sentimento egoísta ou cínico, através do sorriso a dureza do coração" (p. 192).

Conforme afirmou Schawarz: Machado de Assis é "um autor que em 1880 está dizendo coisas que o Freud diria 25 anos depois"²⁴ (1982, p. 318), uma obra literária dedicada a saber desse outro desconhecido de si mesmo, esta errata pensante.

²⁴ Talvez a melhor afirmativa fosse "15 anos depois". Em 1894 Freud apresentou sua primeira noção de conflito, que pode ser associado ao homem dividido de Machado, o homem das "duas naturezas".



AS MULHERES PECADORAS DE MACHADO DE ASSIS

4- AS MULHERES “PECADORAS” DE MACHADO DE ASSIS

O medo que o homem sente da mulher é tão antigo quanto a história, mas foi só no século burguês que ele se transformou num tema proeminente nos romances populares e tratados médicos. Atraiu a atenção de jornalistas, pregadores e políticos; invadiu os sonhos dos homens e forneceu-lhes assunto para poemas e pinturas. A demonstração aberta e crescente que a mulher fazia de seu poder parecia ser a contrapartida pública do poder que os homens exerciam privadamente, com uma ansiedade cada vez maior, na segunda metade do século XIX: um e outro forneceram ao homem formidáveis argumentos contra a emancipação da mulher. Para a maioria dos homens que se regalavam com a dominação, uma mulher que abandonasse sua própria esfera constituía não apenas uma anomalia, uma mulher-macho; mais do que isso, levantava incômodas questões quanto ao papel masculino, um papel que não se definia mais isoladamente, mas numa constrangedora confrontação com o sexo oposto (Gay, Peter, 1989, *A educação dos sentidos*, p. 128).

Machado de Assis foi um autor que escreveu para mulheres e sobre mulheres. Pode-se ver que, não só em *Brás Cubas*, como em *Quincas Borba*, existem várias passagens nas quais dialoga com uma leitora, isso mesmo, com uma leitora – no feminino. Conforme sabemos, seus romances foram, alguns deles, primeiramente escritos em jornais para moças. Foi ele um escritor que contribuiu para a libertação da mulher burguesa, condenada que estava a viver para a família, ou seja casa, marido e filhos. Seus textos, como os de Flaubert, punham a mulher a sonhar, diríamos que, da mesma forma que o *Manual dos confessores*²⁵ da Idade Média as punha também a pecar. É na sua chamada fase da maturidade que ele apresentará a questão do pecado do adultério, que trazem como subproduto o

²⁵ Os Confessionais ou Manuais de confessores eram catálogos de pecados a serem usados no confessionário. “... muitas vezes já se haviam levantado contra o critério do confessor interrogar o penitente com uma lista de pecados descritos em detalhes – tanto quanto à ação, como quanto ao parceiro – entendendo que este procedimento induzia os ingênuos a seguir “as trilhas da perdição” (Almeida, Ângela, 1992, p. 21).

ciúme e a disputa entre os homens por estas sedutoras de colos brancos, de ombros desnudos, de olhos convidativos, de talhes garbosos; assim como diria o mestre: uma lascívia.

Como afirmamos anteriormente, Machado foi um grande apreciador de Shakespeare, em suas obras existem várias passagens em que se refere ao dramaturgo inglês. É curioso, inclusive, como sempre gostou de fazer referências a *Otelo*. E, em quantas passagens de seus personagens, não surge a mesma temática – a traição? Em seu primeiro romance *Ressurreição*, Félix passa grande parte de sua vida com a viúva Lívia a pensar na possibilidade de ser traído. Machado o faz desistir do casamento após uma crise de ciúmes em que considerou a possibilidade de que Lívia já traía o marido morto; ele também o seria. A temática já se apresentava nessa aurora. Estas situações triangulares vão também aparecer em outros personagens: Estevão, Luís Alves e Guiomar, de *A mão e a luva*, em Jorge, Luís Garcia e Valéria, de *Iaiá Garcia*, se bem que, nestes romances, a temática se restringe às possibilidades, ou seja, Estevão disputa com Luís Alves a preferência de Guiomar, contudo não há nenhuma possibilidade de adultério, somente ciúmes. Já Valéria ama Jorge, mas por conveniências sociais casa-se com Luís Garcia. A disputa é entre Valéria e Iaiá Garcia. O adultério diríamos é psicológico, ela ama, mas mantém-se completamente reprimida. Entretanto, em *Brás Cubas*, a situação é completamente diferente, Marcela trai abertamente, por dever de ofício, é prostituta de luxo, e a maravilhosa Virgília trai o marido Lobo Neves, mantendo com Brás Cubas uma casa na Gamboa para os encontros amorosos. Em *Quincas Borba*, onde há o maior número de referências a *Otelo*, o *adultério como possibilidade* é a tônica de todo o romance. Rubião está sempre à espera do *sim* de Sofia. Ela encarna a sedução – é a mais legítima representante do comentário de Freud de que as *históricas sempre encantam nos salões*. Se não chegam às vias de fato, no entanto, a muitos, parece que *sim*. É a sedução consentida, é o triângulo que excita o marido, na sua admiração homossexual pelo potencial amante, o ricaço de Barbacena. Como todos sabemos, o paroxismo da traição por adultério é apresentada por Bento Santiago devido a sua posição de promotor de direito fez com que, inclusive durante muitos anos se tentasse, ingenuamente, chegar a uma condenação ou uma absolvição de Capitolina. A ironia do nosso mestre foi de criar um estado de espírito

no leitor que o levasse a apaixonadamente tomar um partido. Ironicamente cutucava o leitor através dos comentários do casmurro Santiago: "... minha vida se casa bem à definição. Cantei um *duo* terníssimo, depois um trio, depois um *quatuor*..." (p. 738). Levou-se algum tempo para se perceber que Capitu não fala, não pode dizer nada sobre si – um diário de outrém não pode ser apresentado como peça de acusação. A arte de Machado foi levantar a dúvida, talvez a cutucada tenha sido a de se divertir, pois sabia o quanto é difícil para o homem conviver com a dúvida – possivelmente sabia que o ser humano quer, sempre, dar sentido a tudo.

Voltemos à nossas heroínas, ou melhor às heroínas que podemos afirmar estão mais diretamente envolvidas com a questão do pecado: Virgília, Marcela, Sofia e Capitolina. Contudo, é necessário não nos esquecermos que, se incluiu em alguns romances essas mulheres pérfidas, também salvou-as em Fidélia e Carmo, de *Memorial de Aires*. Mulheres probas, na qual os exibicionismos histéricos, os narcisismos exacerbados, não fazem parte do repertório de condutas dessas damas. Apesar de Machado ter levantado, sobre a viúva Fidélia, a dúvida de que talvez traísse o noivo, quando ia ao cemitério visitar a tumba do falecido marido. Todavia, coloca a questão mais para a insegurança de Tristão do que sobre um desvio de caráter da mulher. Dona Carmo é o protótipo da mulher ideal, não trai, não desaponta, não levanta dúvidas – está acima de qualquer suspeita, não há o que reparar. O tema é curioso, suscita questões que na época eram vistas como tabu. Machado tinha 17 anos quando Flaubert começou a publicar na *Revue de Paris* os primeiros capítulos de *Madame Bovary*, obra que também aborda o tema do adultério. Tanto Machado como Flaubert, participaram do que Maria Rita Kehl (1998) chamou *invenção* do amor conjugal moderno.

"A mesma literatura que ajudou a inventar o amor conjugal moderno, inventou o adultério como a verdadeira iniciação erótica das mulheres casadas, como o lugar imaginário em que uma mulher estaria efetuando uma escolha a partir de seu desejo, e não sendo "a escolhida" para realizar os desejos do futuro marido" (p. 117).

Machado pertencia a essa época em que o amor e o casamento eram as aspirações máximas de uma mulher. Não era dado às mulheres o direito de se

assumirem como independentes do homem – era a submissão ao pai e depois ao marido. Seus desejos pessoais, freqüentemente, não eram levados em conta. Ficar solteira era, para a mulher, uma desqualificação, como cita Machado nos pensamentos de D. Tonica de *Quincas Borba*: “os seus pobres olhos de trinta e nove anos, olhos sem parceiros na terra, indo já a resvalar do cansaço na desesperança” (QB, p. 582-3).

Freud, em *Moral sexual “civilizada” e doença nervosa moderna* (1908), comentava, aliando-se às idéias do professor de filosofia de Praga, Christian von Ehrenfelds, que a moral sexual civilizada necessitava de reformas, visto que o cumprimento de seus preceitos freqüentemente produzia sérias neuroses. As restrições feitas à atividade sexual tanto, dos homens quanto das mulheres –, proibição de toda relação sexual, exceto dentro do casamento monogâmico, traz para a saúde e a eficiência dos indivíduos grandes prejuízos, podendo até comprometer a própria cultura no futuro. Contudo, é a mulher a que mais sofre essas restrições, pois, como disse Freud, há que se admitir uma moral dupla. As sanções impostas às mulheres são muito mais severas que às impostas aos representantes do sexo masculino.

“Essa moral “dupla” que é válida em nossa sociedade para os homens é a melhor confissão de que a própria sociedade não acredita que seus preceitos possam ser obedecidos” (p. 200).

Não dever-se-ia deixar também de considerar que as relações sexuais no matrimônio nem sempre proporcionaram os prazeres prometidos na espera, bem como que, durante muito tempo, foram também consideradas indignas, num matrimônio legítimo, certas práticas sexuais. A uma mulher honesta não deveria ser solicitado um sexo pervertido. O marido deveria ser o primeiro a preservá-la. Entretanto, a lei existe exatamente para reprimir aquilo que o ser humano deseja fazer, e, como tal, surgem as contestações, as quais são, naturalmente, mais aceitas no universo masculino. No entanto, o casamento há muito deixou de ser uma forma *terapêutica* para os males femininos. Não é incomum que ele se torne um outro foco para o estabelecimento de novos quadros neuróticos.

4.1- VIRGÍLIA, ou o grão pecado da juventude

"[Virgília] contava apenas uns quinze ou dezesseis anos; era talvez a mais atrevida criatura da nossa raça, e, com certeza, a mais voluntariosa. (...) Era bonita, fresca, saía das mãos da natureza, cheia daquele feitiço, precário e eterno, que o indivíduo passa a outro indivíduo, para os fins secretos da criação. Era isto Virgília, e era clara, muito clara, faceira, ignorante, pueril, cheia de uns ímpetos misteriosos; muita preguiça e alguma devoção, – devoção, ou talvez medo; creio que medo" (MPBC, p. 449-50).

Machado de Assis disse, por carta, a Mario de Alencar que escreveu *Memórias póstumas de Brás Cubas* porque se desiludira dos homens. Já no prólogo, afirma que escreveu "com a pena da galhofa e a tinta da melancolia" (MPBC, p. 413). Talvez um certo prazer sádico que resvalava, por vezes, para um quadro depressivo. Depressão decorrente do problema ocular que perdurou de outubro a março de 1879: problema não só grave para um escritor, mas para qualquer mortal, uma vez que as sombras da cegueira produzem uma ferida narcísica impossível se ser cicatrizada. É necessário acrescentar que Machado já estava casado, e que foi após o casamento que surgiram as crises de epilepsia, ou histéricas epileptiformes, o que não é possível afirmar com certeza. No capítulo II, em que fala sobre o emplasto, Brás Cubas apresenta-o como destinado a ser um remédio "anti-hipocondríaco, destinado aliviar a nossa melancólica humanidade" (MPBC, p. 416). Se nos lembrarmos que a melancolia esta sempre referida a uma perda – o que teria perdido Machado? Teria perdido as ilusões? as ilusões do amor? a vida íntima sem filhos? teria se desiludido da sexualidade? Talvez a racionalizava na sensualidade destas mulheres sedutoras: Marcela, Virgília, Sofia, Capitu etc. Não o sabemos... Conjecturemos apenas... Era um lascivo, como o disse de vários personagens, e, se não lhe agradava o exercício do pecado, gozava, pondo os personagens a pecar.

Como o livro começa pela morte do autor, ele mesmo se cognomina um *autor defunto*, e a presença de Virgília incrédula ante a morte do amante se faz notar, já no enterro, pelo padecimento maior que o dos parentes. Após esta cena, vem a visita ao moribundo, que recordou: "Tinha 54 anos, era uma ruína, uma imponente ruína (...) nos amamos, ela e eu, muitos anos antes" (MPBC, p. 419). Nestas apresentações de Virgília, não só é o leitor convidado a conhecê-la, bem como é introduzido nesta filosofia cética e proustiana:

"Creiam-me, o menos mau é recordar; ninguém se fie da felicidade presente; há nela uma gota da baba de Caim. Corrido o tempo e cessado o espasmo, então sim, então talvez se pode gozar deveras, porque entre uma e outra dessas duas ilusões, melhor é a que se gosta sem doer" (MPBC, p. 419).

Machado vai introduzindo o leitor no ardor e na amargura, vai de início apresentando a *vida como ela é*, o realismo do destino, o *destino anatômico* de Freud *apud* Napoleão. Vai tentando desencantar os discursos dos amantes, dos amores e das dores, e que, se estão condenados a anatomia, não é para que não possam aproveitar do momento presente, mas para saberem que na *recherche du temps perdu* se goza com mais serenidade – é melhor porque não dói. A *elucubração sobre a vida*, passados os anos, é dura e de difícil digestão – é o realismo cético – não há intensidade amorosa na velhice. É o que diz um descrente Machado. Lucia Miguel Pereira (1937) afirmava que Oliveira Lima havia privado com Machado, e dizia que o personagem Brás Cubas era "a fotografia da sua alma" (p. 192).

"Quem diria? De dous grandes namorados, de duas paixões sem freio, nada mais havia ali, vinte anos depois; havia apenas dous corações murchos, devastados pela vida e saciados dela, não sei se em igual dose, mas enfim saciados" (MPBC, p. 420).

A moral do século XIX julgava o adultério feminino como algo muito mais grave do que o cometido pelos homens. A lei era draconiana para com as mulheres, que poderiam, em alguns casos, ser mortas por seus maridos. O imaginário da época acalentava a possibilidade da fuga; amor proibido e fuga vinham juntos em

oposição ao tema da honra e do sangue. A honra manchada deveria, obviamente, ser *lavada* em sangue, como uma satisfação à sociedade chauvinista, bem como um exemplo àquelas que pretendiam não observar os ditames da cultura. Não havia muita escolha para a dita mulher desonrada – *fugir ou morrer* –, dilema ao qual ficavam restritos os amantes.

“... perguntei-lhe se tinha coragem.

- De quê?

- De fugir. Iremos para onde nos for mais cômodo, uma casa grande ou pequena, à tua vontade, na roça ou na cidade, ou na Europa, onde te parecer, onde ninguém nos aborreça, e não haja perigos para ti, onde vivamos um para o outro... Sim? fujamos. Tarde ou cedo, ele pode descobrir alguma coisa e estarás perdida... ouves? perdida... morta... e ele também, porque eu o matarei, juro-te... (...).

- Não escaparíamos talvez; ele iria ter comigo e matava-me do mesmo modo” (MPBC, p. 480).

Pode-se ver, no famoso livro V das *Ordenações Filipinas*²⁶, que o marido tinha o direito de matar sua mulher caso a encontrasse com outro.

“38. DO QUE MATOU SUA MULHER POR A ACHAR EM ADULTÉRIO

Achando o homem casado sua mulher em adultério, lícitamente poderá matar assim ela como o adúltero, salvo se o marido for peão e o adúltero fidalgo ou nosso desembargador, ou pessoa de maior qualidade. Porém, quando matasse alguma das sobreditas pessoas, achando-a com sua mulher em adultério, não morrerá por isso mas será degredado para África com pregão na audiência pelo tempo que aos julgadores bem parecer, segundo a pessoa que matar, não passando de três anos.

²⁶ O mais bem feito e duradouro código legal português publicado com o pomposo título de *Ordenações e leis do reino de Portugal, recopiladas por mandado do mui alto, católico e poderoso rei dom Felipe, o primeiro*, foi promulgado em 1603, vigorando plenamente no Brasil até 1830. O livro V é inteiramente dedicado ao direito penal.

1- E não somente poderá o marido matar a sua mulher e o adúltero que achar com ela em adultério, mas ainda os pode licitamente matar sendo certo que lhe cometeram adultério; e entendendo assim provar, e provando depois o adultério por prova lícita e bastante conforme o direito, será livre sem pena alguma, salvo nos casos sobreditos, onde serão punidos segundo acima dito é” (Lara, Silvia H., Ordenações Filipinas, 1999, p. 151).

Trabalhar sobre o tema do adultério nem sempre era uma tarefa muito fácil, visto que, ainda dominados pela moral preconizada pelas *Ordenações*, o homem novecentista não via com bons olhos tal assunto ser colocado ao alcance de senhoras distintas ou de núbeis ingênuas. Caso semelhante ao de Flaubert que, em 1856, iniciou a publicação, em capítulos, de *Madame Bovary* na *Revue de Paris*, Machado de Assis, publicava, em 1880, na *Revista Brasileira*, as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, também em capítulos. Ambos trataram da traição feminina, contudo, o escritor brasileiro imprimiu ao texto um *tom* de humor e cinismo às relações humanas que caracterizavam a alta burguesia carioca. Caracterizou, através dos personagens, as mais corriqueiras situações do ser humano, apresentou-o através de seus mais comezinhos desejos, das situações mais inesperadas e mesquinhas. Surgiu, como disse Lúcia Miguel Pereira (1937), “uma piedade irônica e indulgente” (p. 194), e *Brás Cubas* foi “o primeiro dos tipos mórbidos em que Machado extravasou as próprias esquisitices de nevropata” (p. 195).

A moral burguesa do século XIX apresentava o adultério feminino como algo abominável. Daí, ao colocar a bela Virgília numa posição de trair o marido, depreende-se que Machado pretendia abordar um campo delicado para as hostes masculinas. Virgília não só é descrita como adúltera, como terá seu egoísmo e ambição como defeitos do seu caráter destacados. Sua posição social, suas aspirações a um título de nobreza governam a cena.

“Virgília perguntou ao Lobo Neves, a sorrir, quando ele seria ministro

- Pela minha vontade, já; pela dos outros, daqui a um ano.

Virgília replicou:

- Promete que me fará baronesa?

- Marquesa, porque eu serei marquês” (MPBC p. 462).

Uma cena onde a hipocrisia e o cinismo estão sempre presentes em uma mulher que, apesar de conseguir amar, não descurava das vantagens que a vida conjugal lhe proporcionava; respeitabilidade, posição social, dinheiro etc. Não foi à toa que Machado muitas vezes disse, através de seus personagens – nem sempre verdade e vantagem caminham juntas. Além de mantê-la, aos olhos da moral social, denegrida, ele ainda a colocou como uma mulher com certa aversão²⁷ à maternidade, pois esta poderia comprometer-lhe o corpo e a vida social. “Era medo do parto e vexame da gravidez. Quanto ao vexame, complicava-se ainda da forçada privação de certos hábitos da vida elegante” (MPBC, p. 507). A situação é levada a extremos por Machado, ao compor no seu entrecho um quadro de uma vida paralela onde o casal Brás e Virgília chegam a ter *casa montada*, inclusive com uma criada. Se hoje a situação, de uma mulher *bem casada* ter casa com outro homem, já seria calamitosa e inaceitável, imaginemos para a época.

O tema do adultério é logo insinuado no capítulo VI, onde Machado deixa entrever que o encontro tem algo de estranho, de proibido – “podíamos falar um ao outro, sem perigo” (MPBC, p. 420). Como o romance começa pela morte do autor defunto, este capítulo inicial refere-se a visita que faz Virgília a Brás Cubas em seus últimos dias. Machado, nesta cena, também enfatiza a questão das conveniências sociais, a qual permeará toda a sua obra – “Estou velha! Ninguém mais repara em mim. Mas, para cortar dúvidas, virei com o Nhonhô” (MPBC, p. 420). Nhonhô era o filho da nossa dama com Lobo Neves, o qual, como disse Brás Cubas, durante muito tempo “fora cúmplice inconsciente de nossos amores” (MPBC, p. 420). Um filho em qualquer cena empresta-lhe uma lisura de intenções, na medida em que o apelo à função materna sempre traz a suposição da maternidade como paradigma da fidelidade. O pai pode ser sempre traído, mas nunca em presença do filho. Contudo,

²⁷ Certa aversão – No início do romance Virgília tem um filho com Lobo Neves e somente ao final do texto Machado vai esclarecer as restrições frente à maternidade.

a ironia Machadiana avilta o próprio sentido da mulher-mãe, fazendo imperar a mulher-desejante, a da vida maculada por ser senhora do seu corpo e das suas fantasias, e que pode trair, inclusive, em presença do filho – e até enganá-lo de forma dissimulada. A hipocrisia, até a das mães, era apresentada de forma impiedosa:

Virgília estava serena e risonha, tinha o aspecto das vidas imaculadas. Nenhum olhar suspeito, nenhum gesto que pudesse denunciar nada; uma igualdade de palavra e de espírito, uma dominação sobre si mesma, que pareciam e talvez fossem raras. Como tocássemos, casualmente, nuns amores ilegítimos, meio secretos, meio divulgados, vi-a falar com desdém, e um pouco de indignação da mulher de que se tratava, aliás sua amiga. O filho sentia-se satisfeito, ouvindo aquela palavra digna e forte, e eu perguntava a mim mesmo o que diriam de nós os gaviões, se Buffon tivesse nascido gavião... (MPBC, p. 420).

Sabemos que na biblioteca de Machado não foi encontrado nenhum texto de Freud. Contudo, principalmente em *Brás Cubas*, a solução para o casamento de interesses é a mesma que apresentou Freud, em 1908, para a cura das doenças nervosas decorrentes do casamento – a infidelidade conjugal. Virgília, a heroína infiel, é descrita aos dezesseis anos como talvez a mais atrevida criatura da nossa espécie, e, com certeza, a mais voluntariosa, pois, apesar de toda a educação repressiva que impedia que as mulheres se ocupassem de temas sexuais, ela não seguia essas recomendações, ou as cumpria dentro do possível. A curiosidade sexual, na época, era algo pouco feminino e um claro indício de um comportamento pecaminoso; tinha que ser afastada do campo do pensamento da mulher. Quando muito, poderia vir atrelada à noção de um sexo de características simplesmente reprodutoras – aspiração à maternidade, não ao sexo prazeroso. Este tipo de ignorância a que eram condenadas as mulheres estendia-se além do campo sexual. “Assim a educação as afasta de qualquer forma de pensar, e o conhecimento perde para elas o valor” (Freud, 1908, p. 203). Não é à toa que Machado, apesar de preparar o terreno para as ações futuras de Virgília, ao dizê-la “atrevida e voluntariosa”, também nos diz: “faceira, ignorante, pueril” (p. 450). Dentro deste contexto de desvalorização do personagem feminino, a mãe de Brás Cubas seguia a

norma: “uma senhora fraca, de pouco cérebro e muito coração”, aliados ao principal ingrediente: “o marido era na terra o seu Deus” (MPBC, p. 428). Uma tal mãe não dignificaria muito a figura feminina, daí Brás nunca ter podido escolher uma mulher para, efetivamente, se casar.

Conforme afirmou Freud em *Um tipo especial de escolha de objeto* (1910), existem certas condições necessárias ao amor, cuja combinação é pouco compreensível, e por vezes, só podem ser entendidas à luz da psicanálise. Uma das precondições de que falava Freud era a de que, um certo tipo de escolha amorosa feita pelos homens estava intimamente vinculada à possibilidade de “existir uma terceira pessoa prejudicada” (p. 150) Este tipo de escolha implica que uma mulher solteira, sem compromisso, não produz o mesmo tipo de desejo que uma que esteja compromissada, noiva ou casada. Seu interesse prende-se à existência de um terceiro, que “possa reivindicar direitos de posse” (p. 150). Em alguns casos mais evidentes, uma mulher pode não despertar nenhuma atenção enquanto estiver livre e desimpedida, contudo “torna-se objeto de sentimentos apaixonados, tão logo estabeleça um desses relacionamentos com outro homem” (p. 150). É um tipo de sintoma que traz o gozo da vitória narcísica sobre o pai, a ilusória vitória que faz o amante sentir-se, de forma inconsciente, não mais um terceiro excluído – o excluído é outro. Obviamente que qualquer escolha amorosa está marcada pelo objeto original desejado e interditado, todavia a satisfação não pode jamais ser alcançada, daí a seqüência de objetos substitutivos que determinadas pessoas colocam em suas vidas. Estão sempre na ilusão de que vão, em determinado momento, encontrar o parceiro ideal, esquecendo-se de que ideal só o objeto impossível. Esse deslizamento metonímico do desejo é nesses casos levado ao extremo, já que a própria condição de manter uma série infindável de parceiros implica em não se ser fiel a nenhum; no entanto mantém-se a fidelidade ao primeiro, que está fora da série.

Brás Cubas foi caracterizado por Machado como uma criança agressiva, era chamado de menino diabo. Era como contava: “um dos mais malignos do meu tempo, arguto, indiscreto, traquinas e voluntarioso” (MPBC, p.427). Maltratava o moleque Prudêncio, fazendo-o de cavalo, montava no dorso do escravo e fustigava-o com uma vara. Dava-lhe voltas; e a tudo o escravo obedecia gemendo: “ai, nhonhô

– ao que eu retorquia: Cala a boca, besta!” (MPBC, p. 427). Ao crescer tornou-se “opiniático, egoísta e algo contemptor dos homens” (MPBC, p. 427). Outrossim, interessou-se pela injustiça humana – “inclinei-me a atenuá-la, a explicá-la, a classificá-la por partes, a entendê-la, não segundo um padrão rígido, mas ao sabor das circunstâncias e lugares” (MPBC, p. 427-8). Seu pai não punha limites às suas diatribes, ao contrário, achava graça, ao mesmo tempo que lhe incutia uma moralidade baseada nas aparências, na regência do juízo do outro: “Teme a obscuridade (...) Olha que os homens valem por diferentes modos, e que o mais seguro de todos é valer pela opinião dos outros homens” (MPBC, p. 451). Sobre sua mãe sabemos que era uma mulher fraca, submissa, pouco inteligente e religiosa. Em suma, havia tido uma educação “no geral viciosa, incompleta, e, em partes negativa” (MPBC, p. 428).

Como para Machado o ser humano é imperfeito por natureza (aqui é oportuno lembrar as palavras do narrador de *Esaú e Jacó*: a ocasião faz o furto, o ladrão já nasce feito), a construção de suas personagens femininas se faz a partir desse princípio (...) Machado carrega nas tintas do ceticismo, construindo personagens ambíguas, dissimuladas, quando não declaradamente traidoras (Xavier, E., 1994, p. 53).

Machado, com seu texto, dessacralizava a instituição do casamento, colocava-o como um jogo de interesses, onde antes havia um sonho de Cinderela à espera do príncipe, comum a um tipo de literatura para moças cujo fim era previsível, açucarado e um pouco distante da realidade. “Ele apertou-a nos braços, apaixonadamente, murmurando num beijo: – Sempre vieste a mim, menina, querida e cruel! Conseguiste, finalmente perdoar!” (Delly, M., 1938, p. 261)²⁸. Em princípio, Marcela e Virgília jamais poderiam ser colocadas como heroínas de tal literatura, o pudor da época não permitiria. Contudo a literatura, através de Machado, Flaubert, Balzac, Eça e outros, traz, juntamente com Freud, para o centro das discussões, a questão da sexualidade feminina. Surge uma mulher que quer poder escolher a forma de gozar, apesar de, algumas vezes, ao não poder dizer do seu desejo, faz convergir para o corpo o protesto da sua sexualidade insatisfeita: foi o tempo das

histerias. Todavia, é bom lembrar que muitas mulheres que utilizaram o adultério, nada mais conseguiram do que manter-se sob o domínio de outro homem – submetida a dois senhores, aviltada psíquica e socialmente.

Em uma esfera mais reflexiva, a mesma literatura que apontava o amor como a maior realização da vida feminina, dava conta da pobreza e da frustração que advinha de se jogar todas as fichas no casamento, e revelava o desejo ainda disforme de muitas mulheres, de se tornarem sujeitos de suas próprias vidas, “autoras” de suas aventuras pessoais, em consonância com os ideais de autonomia e liberdade individual que a modernidade há muito tempo vinha oferecendo aos homens (Kehl, M. R. 1998, p. 118).

A literatura machadiana contribuía para a antecipação do novo mundo feminino. Esse tipo de leitura levava a mulher a antecipar sua vida, identificando-se com as heroínas e anti-heroínas.

Virgília era o tipo de mulher que permitia uma fácil identificação das leitoras, já que como a maioria das mulheres de sua época, vivia reclusa, tinha pouco estudo, e sua principal meta era um casamento com o que se chamava *um bom partido*; se houvesse amor, melhor, mas não era o principal. A questão do amor era secundária, como o foi durante muito tempo. Era um luxo que muitas mulheres não tinham. A solução encontrada por Machado foi diferente. Não encontramos crises histéricas ou paralisias, Machado fez Virgília apaixonar-se por Brás, criando assim uma possibilidade de cisão – amor / casamento – ou seja, pelo fato de essas coisas não andarem juntas, não quer dizer que não se possa tê-las. É verdade que os riscos impõem certos sobressaltos, contudo, entre ter um amante e um sintoma histérico, o autor preferiu o caminho do amante. É melhor gozar na cama do que no sintoma. O outro lugar de gozo seria receber do imperador, através do marido, o título de marquesa. É um outro tipo de gozo, um gozo narcísico em que ao procurar a admiração e a inveja do outro, através dessa insígnia fálica, leva-se ao êxtase

²⁸ Este romance foi traduzido e editado em 1938 no Rio de Janeiro, contudo, pode-se afirmar que é uma literatura do início do século.

alguém que valoriza enormemente o juízo do outro, inflacionando de forma vã e chã o seu narcisismo secundário.

Conforme afirmava *Freud em Moral sexual "civilizada" e doença nervosa moderna* (1908), a chamada moral sexual dupla, em referência a uma diferença de moralidade entre homens e mulheres, era a prova mais evidente da impossibilidade de o grupo social obedecer aos preceitos que estabelecia. Ou seja, a infidelidade feminina, apesar de moralmente inadequada, era uma *solução*, que seria mais facilmente utilizável dependendo do tipo de educação que tivesse recebido uma jovem.

"... a cura das doenças nervosas decorrentes do casamento estaria na infidelidade conjugal; porém, quanto mais severa houver sido a educação da jovem e mais seriamente ela se submeter às exigências da civilização, mais recuará recorrer a essa saída; no conflito entre seus desejos e seu sentimento de dever, mais uma vez se refugiará na neurose. Nada protegerá sua virtude tão eficazmente quanto uma doença. Dessa forma o matrimônio, que é oferecido ao instinto (pulsão) sexual do jovem civilizado como uma consolação, mostra-se inadequado mesmo durante o seu decurso, não havendo sequer possibilidades de que possa compensar as privações anteriores" (p. 200).

Segundo Freud (1929-30), o ser humano está sempre em busca de "poder, sucesso e riqueza" (p. 81), bem como admira e inveja os que possuem aquilo a que aspira. Ele é governado por paixões, com um ego que mantém relações conflituosas com o id e o superego. Um ego a princípio de prazer e posteriormente tendo que se render as imposições do princípio de realidade, provocando infindáveis frustrações e sofrimentos. Surge para o homem a necessidade de fazer o ego afastar-se de todo o sofrimento e desprazer, bem como ter sensações de prazer de modo mais amplo – ser feliz. Contudo, a observação nos mostra que esses momentos de satisfação plena são fortuitos, são, "por sua natureza, possível apenas como uma manifestação episódica" (p. 95). Os sofrimentos, nos ameaçam a partir de três direções: do nosso próprio corpo, do mundo externo e das relações com os outros homens. Conforme lembrava Freud, este último, o das relações com os outros, era o mais penoso de

todos. Sabemos que um dos maiores sofrimentos a que está condenado o homem é a perda daquele a quem ama.

“... ele se tornou dependente, de uma forma muito perigosa, de uma parte do mundo externo, isto é, de seu objeto amoroso escolhido, expondo-se a um sofrimento extremo, caso fosse rejeitado por esse objeto ou o perdesse através da infidelidade ou da morte” (p. 122).

A civilização vai insistir, na questão das restrições quanto ao amor e ao gozo sexual, na legitimidade e na monogamia. Para ela, os amores sexuais só podem encontrar sua realização numa relação de vínculo único, onde fica ressaltada a propagação da espécie em detrimento do puro prazer. Contudo, sabemos que a imposição de qualquer regra implica em sua desobediência latente. Um casal apaixonado não necessita de um filho para torná-lo feliz já dizia Freud em 1930. Entretanto, ao lado dessa disposição amorosa presidida por Eros, trabalha, *em silêncio*, e envolvida com esse mesmo Eros, Tanatus. A disposição agressiva, já estava assinalada há muito por Freud que, em *O instinto gregário* (1921), afirmava que, na base da fraternidade, estava o ódio, a rivalidade narcísica, base dos quadros paranóides, como também em *O mal-estar na civilização* (1929-30), dizia que o outro era alguém com uma grande dose de agressividade, que poderia atacá-lo, escravizá-lo, abusar do seu corpo, humilhá-lo, torturá-lo e matá-lo – “Homo homini lupus!” (p. 133).

Brás Cubas é rejeitado por Virgília em favor de Lobo Neves, contudo sua ferida narcísica é suturada quando torna-se amante da mulher do rival. O que a princípio aparecera como despeito e mal-estar, tornou-se satisfação e vitória. O preceito da luta e da competição inerentes à espécie humana se faz presente – “a hostilidade primária dos seres humanos” (p. 134).

“O caso dos meus amores andava mais público do que eu podia supor (...) Virgília era um belo erro, e é tão fácil confessar um belo erro! Costumava ficar carrancudo, a princípio, quando ouvia alguma alusão aos nossos amores; mas, palavra de honra! Sentia cá dentro uma impressão suave e lisonjeira...” (MPBC p. 496).

Se a civilização impõe grande quantidade de sacrifícios, não só à agressividade das pessoas, mas também a sua sexualidade, como já dissemos, a lei existe para regular estes dois desejos. Temos que considerar a questão do juízo do outro, ou, em linguagem corrente, a opinião pública. Qualquer cultura estabelece normas pelas quais o homem deve se balizar para ter a aceitação dos demais e como um dos aspectos de seu acesso à felicidade. Ter o respeito dos outros é uma meta desejável e à qual todos aspiram. Claro está que tem que se trocar um pouco de felicidade por segurança, e que a segurança implica em certas privações. Para se ter o reconhecimento, o amor dos pais, a criança teve que procurar se conformar e adequar aos parâmetros apresentados por eles – estabeleceu-se um ideal pelo qual deveria balizar-se para, na introjeção desses ideais, saber como se comportar na sociedade. A fruição narcísica decorrente dos delírios de onipotência infantis oriundos do sadismo desta fase, tem que encontrar um limite no discurso das ameaças parentais, que possibilitará a construção de uma instancia crítica – o superego -, portador tanto das interdições como dos ideais. A civilização vai tentar dar uma organização a essas pulsões destrutivas. "... a hostilidade de cada um contra todos e a de todos contra cada um, se opõe a esse programa da civilização (Freud, 1929-30, p. 145).

No texto machadiano, o sentimento de culpa, inerente ao descumprimento das leis da cultura, parece inexistente tanto em Brás Cubas como em Virgília. "Às vezes sentia um dentezinho de remorso; parecia-me que abusava da fraqueza de uma mulher amante e culpada, sem nada sacrificar nem arriscar de mim próprio..." (B.C. 493). Machado dá muito pouca relevância à questão da culpa – num reformador como ele, talvez quizesse chocar, dando uma impressão às leitoras de contestação à ordem estabelecida, à moral vigente – uma sensação de normalidade. A questão da opinião pública é o discurso do juízo do outro frente às exigências de uma idêntica conduta sexual para todos, A qual pode ser cumprida por uns, sem muitas dificuldades, por outros, com mais dificuldades e não cumprida por muitos. Brás e Virgília situam-se na classe de

"pessoas que habitualmente se permitem fazer qualquer coisa má que lhes prometa prazer, enquanto se sentem seguras de que a autoridade

nada saberá a respeito, ou não poderá culpá-las por isso; só tem medo de serem descobertas” (Freud, 1929-30, p. 148).

Brás e Virgília têm medo de que Lobo Neves saiba do caso amoroso, contudo, ao saber do romance, o marido não quer acreditar, a princípio, todavia, mesmo sabendo, através de uma carta anônima, não consegue agir com medo da crítica social:

“... a suspeita era pública. Esse homem, aliás intrépido, era agora a mais frágil das criaturas. Talvez a imaginação lhe mostrou, ao longe, o famoso olho da opinião. A fitá-lo sarcasticamente, com ar de pulha; talvez a boca invisível lhe repetiu ao ouvido as chufas que ele escutara ou dissera outrora. Instou com a mulher que lhe confessasse tudo, porque tudo lhe perdoaria” (MPBC, p. 508).

Machado apresenta Lobo Neves como um homem que, em virtude do medo de ser publicamente ridicularizado, não consegue reagir à traição da mulher, aceita o que o destino lhe impôs. Isto fez com que as preocupações de Brás, fosse aos poucos diminuindo. Como assinalava Freud, enquanto tudo corre bem com um homem, a sua consciência é lenitiva e permite que o ego faça todo o tipo de coisas. Entretanto, quando o infortúnio lhe sobrevém, ele busca sua alma, reconhece sua pecaminosidade, eleva as exigências de sua consciência, impõe-se abstinência e se castiga com penitências. Curva-se ante o superego, o destino e o agente parental. Entretanto, o superego que fustiga o ego pecador e fica à espreita para poder castigá-lo de uma forma exemplar tão logo seja possível, ao que parece não se manifestou muito claramente, produziu apenas uma certa ansiedade nos amantes. Para Brás, o fim do romance com Virgília apenas lhe provoca uma sensação de perda: “a partida de Virgília deu-me uma amostra da viuvez” (MPBC, p. 520). No entanto, ao que parece, não foi um luto penosamente elaborado.

Há um comentário que não pode deixar de ser feito, pois denota, de forma clara, o quanto Machado conseguia, através de uma forma extremamente concisa, mostrar as diferenças nesse tipo de romance.

E com tanto maior prazer o confesso, quanto que as mulheres é que têm fama de indiscretas, e não quero acabar o livro sem retificar essa noção do espírito humano. Em pontos de aventura amorosa, achei homens que sorriam, ou negavam a custo, de um modo frio, monossilábico, etc., ao passo que as parceiras não davam por si, e jurariam aos Santos Evangelhos que era tudo uma calúnia. A razão desta diferença é que a mulher (salva a hipótese do capítulo CI e outras) entrega-se por amor, ou seja o amor-paixão de Stendhal, ou o puramente físico de algumas damas romanas, por exemplo, ou polinésias, lapônias, cafres, e pode ser que outras raças civilizadas; mas o homem, – falo do homem de uma sociedade culta e elegante, – o homem conjuga sua vaidade ao outro sentimento. Além disso (e refiro-me sempre aos casos defesos), a mulher, quando ama outro homem, parece-lhe que mente a um dever, e portanto tem de dissimular com arte maior, tem de refinar a aleivosia; ao passo que o homem, sentindo-se causa da infração e vencedor de outro homem, fica legitimamente orgulhoso, e logo passa a outro sentimento menos ríspido e menos secreto, – essa boa fatuidade, que a transpiração luminosa do mérito (MPBC, p. 531-2).

Machado, por já estar, com uma acentuada percepção do funcionamento do psiquismo humano, não valorizou a questão da culpa, pelo contrário, tentou fazer, não um juízo crítico, mas um juízo compreensivo do triângulo amoroso. Ele mostra, na passagem citada acima, a diferença entre homens e mulheres na questão do amor adúltero. O homem, junta ao amor a necessidade de ser admirado por suas conquistas. A mulher torna-se um troféu que, por vezes declaradamente, e por outras mais timidamente, gosta de, vaidosamente, exhibir. As suas conquistas são para serem apreciadas, o que lhe aumenta a importância como macho ao produzir, não só a admiração, como a inveja dos outros homens. Conforme assinala Machado, os homens nem sempre primam pela discrição. A mulher, quando ama um homem que não é o seu, não pode declarar de público e sofre mais por isso. Sofre, não só pela depreciação social a que fica sujeita, bem como seu superego a açoita por transgredir as normas societárias. Fica estabelecida uma *guerra* entre a repressão e o desejo. Uma *guerra*, visto que o adultério é uma ação que obedece a dois desejos: o de amar e o de contestar; pois, em termos freudianos, teríamos uma

fusão da pulsão erótica com a pulsão tanática. *Sou livre para amar quem quero, mesmo contra as ordens daqueles que fazem as leis* – pais e maridos, no entanto essa liberdade no amor vai, através da repressão, produzir sansões, sejam internas, do seu mundo psíquico, sejam da sociedade.

Machado não se ateve às questões morais, pelo contrário, critica-as por todo o texto. Ele torna-se importante, neste final, pela agudeza da percepção dos aspectos da subjetividade do ser. Faz sobre o homem, um juízo compreensivo em detrimento de um juízo crítico.

4.2- MARCELA, uma dama espanhola

“... mais de uma dama inclinou diante de mim a fronte pensativa, ou levantou para mim os olhos cobiçosos. De todas porém a que me cativou logo foi uma... não sei se diga; este livro é casto, ao menos na intenção; na intenção é castíssimo. Mas vá lá; ou se há de dizer tudo ou nada. A que me cativou foi uma dama espanhola, Marcela, a “linda Marcela”, como lhe chamavam os rapazes do tempo. (...) Marcela não possuía a inocência rústica, e mal chegava a entender a moral do código. Era boa moça, lépida, sem escrúpulos, um pouco tolhida pela austeridade do tempo, que não permitia arrastar pelas ruas os seus estouvamentos e berlindas; luxuosa, impaciente, amiga de dinheiro e de rapazes. (...) um corpo esbelto, ondulante, um desgarre, alguma coisa que nunca se acha nas mulheres puras” (MPBC, p. 433).

Em 1910, Freud, em *Um tipo de escolha de objeto feita pelos homens*, afirmou que a respeitabilidade e a pureza são atributos maternos, são qualidades do objeto interdito.

“... a mulher casta e de reputação irrepreensível nunca exerce atração que a possa levar à condição de objeto amoroso, mas apenas a mulher que é, de uma ou outra forma, sexualmente de má reputação, cuja fidelidade e integridade estão postas em dúvida” (p. 150).

Explicitando melhor: a qualidade do respeitável, do puro, é uma qualidade que o ser humano oferece a sua instância superegóica, visando disfarçar e negar o incontrolável desejo que o objeto materno lhe proporciona. A paixão arrebatadora pelo ser maternal necessita de uma sublimação, sendo necessário dar outro destino a essa pulsão. O desejo intenso sofre uma repressão, impossibilita totalmente o incesto, mantendo a libido que se fixou nesse objeto primário, inconsciente. Novas fantasias são assim erigidas, dirigindo as cargas libidinais a objetos substitutos. O dito popular de que *a mulher deve ser uma prostituta na cama* é ilustrativo dessa cisão a ser feita, visando a se poder usufruir do sexo sem o fantasma do desejo pela mãe.

Segundo Nickie Roberts, as prostitutas são mulheres interessantes e “foram as primeiras a dizer “Não” ao domínio patriarcal” (p. 17). As hipóteses de Roberts são consubstanciadas em sua própria experiência como prostituta, bem como em fartas referências, onde pretende demonstrar que uma abordagem imediata e simplista sobre o tema, não pode dar conta de toda a sua significação para a sociedade. Não é preciso dizer que a proposta maniqueísta de uma divisão entre *honestas* e *desonestas* é muito anterior às *Contribuições à psicologia do amor* (1910) de Freud. O *amor à prostituta* em evidente oposição ao amor edípico interdito é algo presente desde tempos remotos. O código de Lipit-Ishtar, existente na Suméria em 2000 a.C., já preconizava uma clara distinção entre a esposa e a prostituta, recomendando explicitamente, entre outras regras, que: “enquanto a esposa viver, a prostituta não deverá morar na casa junto com a esposa” (Roberts, p. 27). A crescente influência do pensamento religioso na sociedade, seu envolvimento com as práticas políticas, fez com que a divisão fosse sendo cada vez mais acentuada. O

casamento de modelo patriarcal, no qual a mulher tornava-se propriedade privada do homem, contribuía para afastar do cenário doméstico essas *mulheres sem dono*. As esposas, mulheres domesticadas, controladas e abusadas sexualmente, não tinham direito a reivindicar um pleno gozo sexual caso o marido fosse impotente – e não era incomum a sífilis que a provocava. Ela teria que contentar-se, e de forma muito disfarçada, com a masturbação, sendo visto como perfeitamente saudável uma completa abstinência sexual. Ou teria que sublimar a pulsão sexual através da dedicação aos filhos, à igreja, aos pobres como regra. Impensável seria a escolha de um outro parceiro; aceitava-se, muito a contragosto, um outro casamento.

Contudo, nunca é demais lembrar que, mesmo em nossa cultura cosmopolita do século XX, há bem pouco tempo, por volta dos anos cinqüenta, as escolas religiosas das grandes capitais brasileiras não aceitavam filhos de casais desquitados. Como sempre, o peso maior recaía sobre a mulher *desquitada*. Esta tornava-se o símbolo da ameaça sexual, sendo sua entrada vetada em lares distintos, honestos e católicos.

Aos homens era permitido, caso tivessem uma esposa frígida ou se sentissem entediados, recorrer às relações sexuais com prostitutas. Estas, sempre ficavam, no discurso masculino, numa posição desqualificada. No entanto, por outro lado, eram mulheres que, pelos mais diversos motivos, não haviam se submetido a autoridade patriarcal, não haviam se rendido a domesticação. Apesar de, no discurso masculino, elas se apresentarem rebaixadas e sem nenhum valor, ao mesmo tempo, geram uma ameaça exatamente por terem contestado às normas vigentes. Ou seja, elas passam, no imaginário masculino a ser um objeto desejado e temido.

Entretanto, num exame mais profundo do psiquismo dessas mulheres que se dedicam a prostituição, percebe-se que, a grande maioria, é originária de classes que não tiveram oportunidades de acesso aos bens da cultura e como tal, poucas são as revolucionárias que apregoa Roberts. A maioria quer um marido, um lar e filhos – aspira a ser aceita como esposa e honesta, sair da dita (pelos homens) *vida fácil*.

A prostituição parece ser mais uma forma de se submeter às exigências de uma sociedade machista e exploradora, que encontra nas mulheres o barro com que molda um brinquedo para os homens. Conforme disse Peter Gay, durante o século XIX a prostituição estava presente em quase todos os lugares, nas ruas, nos cafés, nos teatros – “o sexo venal era uma presença conspícua e perturbadora” (Gay, Peter. 1986, p. 305). Naquele tempo, contudo, a prostituição era uma atividade que envolvia uma grande parcela de fantasia, alimentando um imaginário social onde predominavam, no chamado *demi-monde*, fantasias de grandes prostitutas, maravilhosas mulheres que ganhavam dinheiro fácil junto a príncipes e banqueiros. Estas *grandes horizontales* de fato existiam, contudo sua carreira não era tão cintilante quanto preconizavam os comentários da época. Esses discursos eram formas disfarçadas de se apresentar a questão, qual, na verdade, predominava uma classe de mulheres que haviam iniciado sua vida de prostituição por volta dos quatorze anos, após a menarca. Um negócio que oferecia um largo espectro de atividades, para os mais diferentes gostos e bolsos. No entanto, infelizmente, como disseram G. S. Rousseau e Roy Porter (1987), havia aspectos que sempre estavam presentes nesse tipo de mundo: bebedeiras, crimes, cafetões, ambientes inseguros, enfim, perigos de todas as ordens.

Marcela está mais para uma cortesã de luxo do que para uma prostituta de bordel, não sofre as agruras de uma vida em que a tônica é uma série de sofrimentos: degradação psíquica, prisões, alcoolismo, doenças venéreas, abortos, filhos indesejáveis e morte prematura. Tudo isso é muito diferente do tipo de prostituta apresentada pela literatura machadiana. Talvez Machado a tenha assim colocado em virtude não só do contexto de classe média alta em que se situa Brás Cubas, mas também por que imagina-se que não era freqüentador de bordéis. Conforme comentou Ingrid Stein (1984), o número de mulheres marginalizadas nos romances de Machado é pequeno, estando presentes, de forma secundária, nos cinco primeiros romances. A vida de Marcela não se parece muito com a vida da maioria das prostitutas existente no Rio de Janeiro em 1822, onde a maioria delas não tinha aposentos para levar os clientes, utilizavam a hospedaria mais próxima ou a rua mesmo. Marcela vivia muito bem

“A casa onde morava, nos Cajueiros, era própria. Eram sólidos e bons os móveis, de jacarandá lavrado, e todas as demais alfaias, espelhos, jarras, baixela, – uma linda baixela da Índia, que lhe havia dado um desembargador. Baixela do diabo, deste-me grandes repelões aos nervos. Disse-o muita vez à própria dona; não lhe dissimulava o tédio que me faziam esses e outros despojos de seus amores de antanho” (MPBC, p. 435).

Conforme afirmou ainda o historiador Peter Gay, no decorrer do século XVIII, a prostituta teve uma ascensão social, um novo papel na sociedade, em virtude de uma reorganização dos papéis masculino e feminino quanto aos modelos de casamento e de criação dos filhos, bem como também devido ao surgimento de cidades com mais de 500 mil habitantes. As mulheres casadas que, inicialmente, “eram consideradas prostitutas em potencial” (p. 99) e necessitavam ser vigiadas, foram deixando de sê-lo, ou seja, este papel social da mulher começou a ganhar novos contornos. Alia-se o fato de que algumas moças solteiras começaram a ir para as ruas trabalhar como prostitutas. Muitas moças tiradas das ruas de Londres pelos juizes eram órfãs, filhas de pobres e que se iniciaram entre 12 e 14 anos, muitas ficando grávidas ou doentes, devido aos tristes efeitos da prostituição.

Não se pode deixar de associar ao tema da prostituição um dos maiores fantasmas do mundo dos homens – a impotência. Em suas *Contribuições à psicologia do amor*, Freud (1910) assinalou que a impotência psíquica é um sintoma decorrente da impossibilidade de se combinar as correntes afetiva e sexual no amor, devido à pregnância das fantasias incestuosas frente ao objeto do desejo atual. Essas fantasias, resultantes de severas fixações infantis e da realidade do tabu do incesto, são uma *condição universal da civilização e não uma perturbação circunscrita a alguns indivíduos* (p. 167). Contudo, se todos os homens estão condenados a este sintoma, a impotência, que fala de uma permanente ameaça de castração, sabemos que alguns sucumbem de forma muito mais ruidosa e perturbadora que outros. Devido à intensidade das fantasias, não puderam encontrar uma força egóica suficientemente contendora para mantê-las, pelo menos, a maior parte do tempo, afastadas da consciência, ou melhor, da pré-consciência, já que a

sua ação não é assim tão clara. Ele fica impotente quando frente ao objeto, algo lhe remete ao passado, o faz retornar a fantasias que deveriam ter permanecido inconscientes. Fantasias que surgem em virtude de algum enganchamento do objeto do desejo atual no objeto arcaico incestuoso.

“... o estranho malogro, demonstrado na impotência psíquica, faz seu aparecimento sempre que um objeto, que foi escolhido com a finalidade de evitar o incesto, relembra o objeto proibido através de alguma característica, freqüentemente imperceptível” (p. 166).

Isso ocorre com aqueles que, quando amam, não podem desejar, e quando desejam, não amam – são aqueles que levam muito longe a neurose do *amor à prostituta*. Amar às prostitutas é mais seguro, dizem os homens ao imaginarem estar protegendo a instituição do matrimônio e a família. Elas nada exigem, paga-se e terminou; contudo não, se dão conta de que a única e importante proteção que oferecem as prostitutas é ao desejo incestuoso.

Brás Cubas apaixonou-se, ainda jovem, por Marcela, uma prostituta a quem o pai ajudava a sustentar, numa clara condescendência para com o filho homem.

“... Era meu universo; mas, ai triste! não o era de graça. Foi-me preciso coligir dinheiro, multiplicá-lo, inventá-lo. Primeiro explorei as larguezas de meu pai; ele dava-me tudo o que eu lhe pedia, sem repressão, sem demora, sem frieza; dizia a todos que eu era rapaz e que ele o fora também” (MPBC, p. 435).

Machado nos fala de uma condescendência, contudo os gastos desmedidos poderiam denunciar mais que um estouvamento juvenil, poderiam comprometer o nome da família numa ligação apaixonada e duradoura, todavia, moralmente indesejável – “Vês, peralta? é assim que um moço deve zelar pelo nome dos seus?” (MPBC, p. 437). Podia-se, na burguesia de Brás Cubas, ter-se prostitutas, manter-se numa vida de *rapaz solteiro*. Conforme assinala Marilena Chauí, o pai de família dos anos 20, da alta burguesia, solucionava, muitas vezes, o problema da iniciação sexual dos seus filhos homens, contratando uma preceptora alemã para, cuidadosamente, e de “modo higiênico, afetuoso, hábil, lento, gradual e seguro”

(Chauí, M., 1984, p. 81), iniciá-lo nas delícias do sexo. Entretanto, não se podia permitir, e o pai o fez voltar à realidade, exibições narcísicas de poder com o dinheiro paterno.

“Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos. Meu pai logo que teve a aragem dos onze contos, sobressaltou-se deveras; achou que o caso excedia as raias de um capricho juvenil.

- Desta vez, disse ele, vais para a Europa; vais cursar uma Universidade, provavelmente Coimbra; quero-te para homem sério e não para arruador e gatuno. E como eu fizesse um gesto de espanto: – Gatuno, sim, senhor; não é outra cousa um filho que me faz isto...” (MPBC, p. 437).

Extravagâncias eram aceitas, mas até certo ponto, porque essas extravagâncias financeiras podiam ser indícios de paixões juvenis perigosas, indesejáveis, inconseqüentes. “Toda a natureza bradava que era preciso levar Marcela comigo” (MPBC, p. 438). Sabemos que jovens apaixonados, costumeiramente, não avaliam a situação com critérios sensatos. Necessitam criar a ilusão de serem amados, imaginam-se amados com a mesma intensidade juvenil com que amam. Negam o numerário dispendido, através do seu protesto viril nos grandiosos presentes que oferecem à suas amadas em seu romances, como nos mostra Machado.

“Certo é que os diamantes corrompiam-me um pouco a felicidade; mas não é menos certo que uma dama bonita pode muito bem amar os gregos e seus presentes. E depois eu confiava na minha boa Marcela; podia ter defeitos, mas amava-me” (MPBC, p. 439).

Estas paixões adolescentes também podem muitas vezes levar a soluções exasperadas, inflacionando neste quadro tragicômico o lado trágico.

“Três dias depois segui barra fora, abatido e mudo. Não chorava sequer; tinha uma idéia fixa... Malditas idéias fixas! A dessa ocasião era dar um mergulho no oceano, repetindo o nome de Marcela” (MPBC, p. 439).

As políticas eugênicas do século XIX, em razão principalmente da sífilis, levaram, no entanto, a uma associação entre prostituição e doença – a prostituta era sempre uma mulher cheia de doenças. Émile Zola (s/d) encerra seu romance *Naná* com uma descrição que nos mostra o quanto essa associação era dominante no pensamento da sociedade novecentista: “os vírus colhidos por ela nas sarjetas, nos contatos malsãos que suportara, o fermento com que envenenara um povo, lhe subiam ao rosto e lhe apodreciam a beleza” (p. 347). Machado, homem do seu tempo, socialmente puritano, também não fugiu a regra, e Marcela aparece, carcomida pela varíola e pela vida libertina que havia levado. Apesar de ser um crítico da sociedade, ele não encontrou outra saída para a personagem se não a do castigo no corpo, ou seja o corpo que havia servido voluptuosamente aos homens agora era objeto de repugnância.

“Ao fundo, por trás do balcão, estava sentada uma mulher, cujo rosto amarelo e bexiguento não se destacava logo, à primeira vista; mas logo que se destacava era um espetáculo curioso. Não podia ter sido feia; ao contrário, via-se que fora bonita, e não pouco bonita; mas a doença e uma velhice precoce, destruíram-lhe a flor das graças. As bexigas tinha sido terríveis; os sinais, grandes e muitos, faziam saliências e encarnas, declives e acíves, e davam uma sensação de lixa grossa. Eram os olhos a melhor parte do vulto, e aliás tinham uma expressão singular e repugnante, que mudou, entretanto, logo que eu comecei a falar. Quanto ao cabelo, estava ruço e quase tão poento como os portais da loja. Num dos dedos da mão esquerda fulgia-lhe um diamante. Crê-los-eis, pósteros? essa mulher era Marcela” (MPBC, p. 458).

E, como que para fechar o capítulo referente a uma prostituta em *fim de carreira*, Machado, para que o leitor não se envolva em um clima piedoso a respeito da personagem, não fique compungido frente à sorte de Marcela, ao tomar conhecimento do mal-estar de Brás Cubas diante do velha paixão juvenil – “eu me sentia pungido e aborrecido (...) e ansiava por me ver fora daquela casa” (MPBC, p. 459), deu um toque final enfatizando, não mais o pecado da luxúria, mas o da cobiça.

"Disse ela que desejava ter a proteção dos conhecidos de outro tempo; ponderou que mais tarde ou mais cedo era natural que me casasse, e afiançou que me daria finas jóias por preços baratos. Não disse *preços baratos*, mas usou uma metáfora delicada e transparente. Entrei a desconfiar que não padecera nenhum desastre (salvo a moléstia), que tinha o dinheiro a bom recado, e que negociava com o único fim de acudir à paixão do lucro, que era o verme roedor daquela existência; foi isso mesmo que me disseram depois" (MPBC, p. 459).

Marcela "mal chegava a entender a moral do código" (MPBC, p. 433). Código criado pelos homens que permitiam que se estabelecesse, de forma ambígua, a prostituição. Numa sociedade que valorizava o sexo procriativo vinculado à família, necessitava-se de mulheres que pudessem oferecer prazer sexual aos jovens solteiros e aos casados insatisfeitos.

"Porque não tem função procriadora, a prostituição (como as relações sexuais fora do casamento) é socialmente condenada. Ao mesmo tempo, porém, é tolerada e até mesmo estimulada nas sociedades que defendem a virgindade das meninas púberes solteiras, de um lado, mas que, de outro lado, precisam resolver as frustrações sexuais dos jovens solteiros e dos homens que se consideram mal casados ou que foram educados para jamais confundirem suas honestas esposas com amantes voluptuosas e desavergonhadas" (Chauí, M, 1984, p. 80).

Freud, em 1910, trouxe uma interessante contribuição para que se pudesse entender um pouco mais a respeito das escolhas de objeto que fazem os homens, notadamente no que diz respeito ao que chamou o *amor à prostituta*. Sabemos que, conscientemente, os adultos pensam em suas mães como pessoas de conduta ilibada, de moral inatacável. Em consequência disso, uma das mais desagradáveis ofensas é ser chamado por outrem de *filho da puta*. No homem, o seu mundo interno também por vezes o ataca, ao colocar em sua fantasia algum aspecto luxurioso de sua mãe. Contudo, Freud irá investigar o desenvolvimento desses dois complexos, a relação inconsciente que está presente, de forma constante, na fantasia do homem: o da mãe e o da prostituta, que estão em oposição inclusiva. Desde a pré-adolescência, quando começa a receber informações sexuais, se bem que da forma

mais crua e desordenada, um menino se rebela contra a idéia de que seus pais fazem sexo. Este é um tema muitas vezes insuportável, já que o lança de forma muito incômoda em seu próprio desejo incestuoso – e sabemos que nada é mais terrível que este tipo de desejo. A solução dada por Sófocles a seu personagem é a daquele que se inflinge um castigo, se cegar, em virtude da prática incestuosa, algo tão hediondo! Ao ser iniciado nas conversas e piadas de cunho sexual, o menino toma conhecimento de que existem mulheres que vivem do sexo, o que lhe permite direcionar todo o seu mundo sexual fantasioso para este tipo de possibilidade, fazendo com que, em oposição ao discurso adulto corrente, ele as veja como desejadas e perigosas, ou, como disse Freud:

“... tão logo aprende que ele também pode ser iniciado por essas infelizes (...) as considera com um misto de desejo e horror. Quando, depois disto, já não pode mais nutrir qualquer dúvida que tomem seus pais uma exceção às normas universais e odiosas da atividade sexual, diz-se a si próprio, com lógica cínica, que a diferença entre sua mãe e uma prostituta não tão grande, visto que, em essência, fazem a mesma coisa” (1910, p. 154).

Machado de Assis, havia percebido, de forma inconsciente, o que Freud (1912) afirmava a respeito, de que a proibição da vida erótica das mulheres é comparável à necessidade que tem os homens de depreciarem seu objeto de escolha sexual: “...um corpo esbelto, ondulante, um desgarre, alguma coisa que nunca se acha nas mulheres puras” (p. 433). Já que os desejos pela mãe ao esbarrarem na lei da interdição o fazem, conscientemente e inconscientemente, estabelecer uma separação entre a mãe e a prostituta – lembremo-nos que a mãe de Brás Cubas era “uma senhora fraca, de pouco cérebro e muito coração, assaz crédula, sinceramente piedosa” (MPBC, p. 428), nada denotando sensualidade – é para ser amada sem ser desejada.

No curso da vida erótica, o ser humano, em virtude do interdito incestuoso, deverá modificar seus desejos sexuais em relação aos pais, transformando-os em sentimentos afetuosos. Na puberdade poderá surgir um deleite por mulheres a quem respeita, no caso dos homens, mas que não o excitam, mostrando-se sequioso de

sexo com as que não ama. Na esfera do amor, verifica-se uma conjugação das correntes sensuais com as afetuosas, podendo-se medir a seriedade do amor pelo exame das partes das pulsões sexuais, inibidas em seu objetivo. Nas questões de amor, a idealização do objeto estará sempre presente – livre de toda crítica o objeto é puro, é desejado pelos valores espirituais que possui; a sensualidade fica, em muitos casos, francamente escamoteada. A idealização do objeto aponta para uma conjugação do ego com o objeto.

Sabemos que o objeto materno é cindido exatamente porque está impregnado de um insuportável desejo. Pode-se então dizer que o discurso machadiano, através de Brás Cubas, nada mais é do que uma denegação da sensualidade materna. Dividindo o objeto do desejo, fazendo com que a imago materna fique preservada do inaceitável desejo, e ele possa deslocá-lo para mulheres, por vezes mais velhas, com isso pode desejá-las de forma ardorosa e sem limites.

Não podemos ser ingênuos e pensar que a prostituição é apenas uma invenção masculina. Ela é uma oportunidade a mais que o homem encontra para purgar as suas fantasias edípicas. A prostituição está a serviço, de forma totalmente inconsciente, do horror ao incesto. Uma situação resolutive na medida em que produz, como afirma Freud (1910), um “contraste agudo entre a *mãe* e a *prostituta* (p. 153).

4.3 – SOFIA, metade gente, metade cobra

“Era daquela casta de mulheres que o tempo, como um escultor vagaroso, não acaba logo, e vai polindo ao passar dos longos dias. Essas esculturas lentas são miraculosas; Sofia rastejava os vinte e oito anos;

estava mais bela que aos vinte e sete; era de supor que só aos trinta desse o escultor os últimos retoques, se não quisesse prolongar ainda o trabalho, por dous ou três anos. (...) Os olhos... Agora, parecem mais negros, e já não sublinham nada; compõem logo as cousas, por si mesmos, em letra vistosa 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..." (QB, p. 581).

Conforme havíamos dito anteriormente, Machado, no prólogo da terceira edição, afirmara que lhe sugeriram que fizesse uma trilogia – *Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Sofia*, ao que ele teria retorquido que não via necessidade, já que, em seu ponto de vista, toda a *Sofia* estava no texto de *Quincas Borba*. "Continuá-la seria repeti-la, e acaso repetir o mesmo seria pecado" (QB, p. 553).

Segundo conta Augusto Meyer (1958), houve um considerável salto entre a edição apresentada através da revista *A Estação* em 1886 e a primeira edição, em livro, em 1891. Machado fez várias modificações em períodos, páginas e capítulos inteiros. Como em *Brás Cubas*, o tema do adultério volta a cena, porém é um adultério não realizado, diríamos que o que fica em jogo é a sedução histórica de uma mulher casada por conveniência, onde o amor entra apenas acidentalmente. Não só *Sofia* e *Palha*, como os outros casais do romance, apresentam a mesma ideologia do casamento como meta da mulher. D. Fernanda, como representante dessa ideologia dominante na época, dirá: "A questão principal é casar; – não podendo ser com esse, será com outro. (...) um marido, ainda sendo mau, sempre é melhor que o melhor dos sonhos" (QB, p. 662). D. Tonica, solteira desde há muito, ainda esperançosa, não fazia por menos: "Alguma coisa lhe dizia que esse mineiro rico era destinado pelo céu para resolver o problema do matrimônio. Rico era mais do que ela pedia; não pedia riquezas, pedia um esposo" (QB, p. 583).

O mundo das históricas sempre intrigou Freud, e foi através do seu encontro com elas que surgiu a psicanálise. A questão sexual encontrava-se no centro da

questão desde 1893, quando apresentou suas primeiras teorias. Como assinalamos anteriormente, em *A história do movimento psicanalítico* (1914), afirma que foram os relatos de Breuer, Charcot e Chrobak, que o levaram a perceber como o problema sexual estava sempre presente nas pacientes queixosas dos seus incômodos sintomas:

Breuer – Estas coisas são sempre “secrets d’alcôve”!²⁹

Charcot – Mais, dans des cas pareils, c’est toujours la chose génitale, toujours... toujours... toujours.³⁰

Chrobak – Penis normalis dosim repetatur!³¹ (p. 23-24).

A sedução implica em se utilizar todos os meios para fazer com que o admirador se encante cada vez mais, que se entregue a uma admiração sem quartel, que fique avassalado ao outro. Para tal empreitada, o jogo deve ser ora sutil, ora mais audacioso, deve por vezes deixar de lado as reticências, não em demasia, mas deixá-las *naturalmente*, como se estivesse também *seduzida pelo seduzido*.

O prazer de submeter o homem apaixonado, extorquir a declaração de amor, para depois dizer-se surpresa é o gozo que impera em Sofia. Rubião vai ser colocado no lugar do mestre, do poder, contudo as respostas que dá as demandas que lhe fará a sedutora serão sempre invalidadas, mantendo-o em um estado de eterno desejo, numa corrida sem fim em que a promessa de um gozo futuro fica sempre subentendida.

“Às vezes, como já sabemos, iam os três; porque há cousas, dizia graciosamente Sofia, que só uma senhora escolhe bem. Rubião aceitava agradecido, e demorava o mais que podia nas compras, consultando sem propósito, inventando necessidades, tudo para ter mais tempo a moça ao pé de si. Esta deixava-se estar, falando, explicando, demonstrando” (QB, p. 573).

²⁹ Segredos de alcôva.

³⁰ Mas, em tais casos, é sempre a coisa genital, sempre... sempre... sempre.

³¹ Pênis normal em doses repetidas.

Rubião era o discípulo, sem idéias, do filósofo Quincas Borba, e a herança que recebera, aliada aos amores prometidos de Sofia o foram paulatinamente levando aos delírios de grandeza e a psicose. A vida de ricaço na corte, os encontros com as baronesas, os ideais de poder e nomeada, o fizeram sofrer as agruras do assédio do amigo de ocasião Cristiano Palha, sempre pronto a pedir um empréstimo, como a sugerir negócios de alta rentabilidade. O mundo de Rubião foi inclusive objeto de um texto de Eugênio Gomes (1958). Machado conhecia bem esses meandros da loucura, soube fazê-la aparecer aos poucos, ia preparando o leitor para a eclosão final do delírio – a glória através da loucura transmutado em Luís Napoleão. A cena em que, no *coupé*, nos paroxismos da paixão, Rubião declara a Sofia seu amor demonstra, como disse Eugênio Gomes, a presença de “um legítimo herói machadiano o moderado insano que, com a maior delicadeza, assegura à mulher de seu enlevo, procurando defendê-la de qualquer ultraje do tempo ou da atmosfera” (p. 145).

Pedro Rubião de Alvarenga vivia numa cidade da província, era um professor de uma escola de meninos em Barbacena, um homem de poucos estudos, até certo ponto ingênuo e com um grãozinho de sandice herdado do amigo filósofo e criador do Humanitismo. Quincas Borba, delirante de primeira hora, já julgava-se em alta conta: “Crê-me, o Humanitismo é o remate das cousas; e eu, que o formulei, sou o maior homem do mundo” (QB, p. 559). A grandeza desmedida e esse grãozinho de sandice, que a princípio foi atribuído a Quincas Borba, evoluiu, ganhou corpo, chegando pronta e acabada à sandice de uma psicose, com delírios megalomaniacos. Quincas Borba servira como modelo de identificação para Rubião, e este identificou-se com as aspirações de grandeza, já que ele não chegava a compreender bem a filosofia do mestre. Machado vai fazer traçar o percurso da psicotização de Rubião paralela às ações do casal de perversos, que se aproveitam do seu narcisismo, da sua necessidade de ser aceito nos salões elegantes de uma aristocracia decadente – a princípio *um exterminado, uma bolha*³², posteriormente *um vencedor – ao vencedor as batatas!* Enquanto vivera com suas calças de brim e o rodaque cerzido, aceitara as imposições do destino sem muitas queixas, sem

³² Exterminado e bolha são referências à concepção do Humanitismo (QB, p. 560).

disposição para interferir e mudar o rumo da vida. Contudo esse mesmo destino, apresenta-lhe não mais que, a possibilidade de poder gastar a larga. Tornou-se plácido, satisfeito, e com ganas de ir a Europa: "... regalava-se em falar da herança; confessou que não sabia ainda a soma total, mas podia calcular por longe..." (QB, p. 572).

O ser humano tem em si o germe da competição, gosta de ser admirado, de produzir inveja, pois assim se sente superior ao outro. Assim estava Rubião, no trem, descendo de Minas com o casal Palha, Rubião exibindo-se; e nada melhor para este duelo psicológico do que a possibilidade de um troféu representado por uma bela dama. *Não desejar a mulher do próximo* é uma lei que sempre dá para ser driblada se for a dama quem deseja – e não se deve deixar de atender ao pedido de uma dama. O exibicionismo narcísico de Rubião ganhava um colorido especial diante de Sofia, a qual, sabendo dos efeitos que os seus encantos produziam nos homens, deleitava-se exibindo-os – um convite à fantasia pecaminosa. "... foi ali que achou aquele par de olhos viçosos, que pareciam repetir a exortação do profeta: Todos vós que tendes sede, vinde às águas" (QB, p. 556).

Palha queria o novo amigo pela vertente econômica e financeira, não se acanhava de passar à ação dirigindo-lhe convites diários, procurando fazer-se próximo, oferecer-lhe, de forma velada, a casa e a mulher, que aos poucos foi cedendo a esses exibicionismos do marido. Como disse Machado, não era nem mais, nem menos santa, gostava de ser admirada, de produzir o desejo no outro, ou seja, um merecia o outro. A questão era delimitar o campo, um mostrava o que tinha conquistado, a outra convidava, só convidava a ser conquistada.

"la muita vez ao teatro sem gostar dele, e a bailes, em que se divertia um pouco, – mas ia menos por si que para aparecer com os olhos da mulher, os olhos e os seios. Tinha essa vaidade singular; decotava a mulher sempre que podia, e até onde não podia, para mostrar aos outros as suas venturas particulares" (QB, p. 582).

Tudo isso encantava o nosso herói Rubião, nessa impregnação de importância. O recato e a timidez, a dificuldade com as mulheres, tudo vai cedendo o

passo ao direito e ao poder. A fantasia, de começo titubeante, será no futuro um direito de conquista. Não será como um rapto de uma sabina, terá o gosto da entrega, uma mulher que cai nos braços do homem por não poder mais resistir aos seus encantos. “É tão bonita! e parece querer-me tanto! Se aquilo não é gostar, não sei o que seria gostar. Aperta-me a mão com tanto agrado, com tanto calor... Não posso afastar-me; ainda que eles me deixem, eu é que não resisto” (QB, p. 574). Esta será a fantasia do seduzido, que à princípio não sabe que não é caçador, é caça! Rubião não se dava conta disso. E assim foi até o final, o seu discurso no *coupé* o prova, quando totalmente imerso em seu delírio, sentindo-se imperador, dizia que, por já ser casado, não podia nomear Sofia imperatriz.

Ao nosso Machado não escapa, em todo o percurso do romance, as questões referentes às disputas narcísicas entre os homens. Parece estar sempre atento a este *protesto masculino*³³, não no sentido que lhe dá Adler, mas no sentido de que os homens, nas suas disputas pelos objetos sexuais disponíveis sempre encontram fórmulas para se pavonearem uns diante dos outros. Nessa permanente competição fálica, onde o valor de cada um é dado pelo número de mulheres aos quais tem acesso sexual. “Morangos adúlteros... estava satisfeito com a primeira suposição dos dous convivas: a de um amor adúltero” (QB,p. 579). Nas suas disputas fálicas, os homens tem um prazer incomensurável, um segundo gozo, que é o de poder despertar a inveja do outro pelas mulheres que desfruta. Nem sempre é possível seguir a máxima sugerida por Machado: “O maior pecado, depois do pecado, é a publicação do pecado” (QB, p. 579). Por vezes é necessário ir mais longe, chegar até a confissão, nomear a mulher, fazer o outro imaginar a cena, deliciar-se com a inveja do outro, como fazia Cristiano Palha ao decotar e apresentar a mulher Sofia.

“... tais homens com freqüência demonstram uma atitude masoquista – um estado que equivale a servidão – para com as mulheres. O que eles rejeitam não é a passividade em geral, mas a passividade para

³³ A teoria do protesto masculino de Adler, da forma que ele a expôs, não encontra respaldo, segundo Freud, na psicanálise. Freud (1937) em *Análise terminável e interminável* apresentou a questão pela vertente do temor do homem de ser submetido por outro homem.

com um homem. Em outras palavras, o 'protesto masculino', de fato, nada mais é do que ansiedade de castração" (Freud, 1937, p. 287).

Cristiano podia até submeter-se aos arroubos de sedução da mulher, aceitar as facilidades que ela oferecia aos outros homens, desde que, frente a eles sua posição de *dono da mulher* fosse mantida.

Apesar de estarmos acostumados, em virtude da clínica psicanalítica, a que as histéricas apresentem sintomas conversivos, fóbicos, associados a quadros de angústia, no caso da bela Sofia esse quadro não é muito claro, ou melhor, é de intensidade baixa. A histérica é um sujeito que se julga privado do falo³⁴, enquanto objeto do desejo edípico, só podendo interrogar o seu desejo junto a um outro, que é sempre alguém que se supõe poder dizer alguma coisa sobre o enigma da origem e do processo desse desejo. A histérica deverá instituir um outro que porte determinadas insígnias narcísicas, ou símbolos de poder, como um mestre ou senhor, bem como deverá reconhecer em si mesmo a possibilidade de atender ao que o outro espera dela. Esse é um lugar privilegiado, um lugar de poder instituído por ela, na medida em que ela tenta de todas as formas, dizer que este mestre pode saber alguma coisa sobre o desejo dela, sobre o qual ela não quer, verdadeiramente, saber. Claro está que aquele que é colocado neste lugar de poder, quando não desempenha as tarefas a contento tende a ser destituído.

No caso de Sofia, podemos imaginar a possibilidade de se apresentar como objeto de desejo incondicional de Rubião, de *trabalhar* no sentido de ser o objeto ideal de Rubião no lugar de um objeto materno que, talvez, não tenha atendido a suas demandas. Sabemos, desde Freud, que o sujeito histérico quer manter o seu desejo insatisfeito, não dando-lhe efetivamente um objeto substituto possível. Ele se oferece ao olhar do outro como encarnação do objeto ideal de seu desejo. Um objeto que pretende fascinar o outro, fazer-se extremamente desejável. "A boca parece mais fresca. Ombros, mãos, braços, são melhores, e ela ainda os faz ótimos por meio de atitudes e gestos escolhidos" (QB, p. 581). É nessa chamada lógica fálica, que a histérica faz-se desejada. Todos sabemos o quanto elas são mestres

em manter o admirador em permanente suspensão, e caso ele se atreva a ir um pouco mais longe, é repudiado como alguém que não *entende* o que ela quer!

“Chamou os olhos de Sofia as estrelas da terra, e às estrelas os olhos do céu. ... As estrelas... Loquaz, destemido, Rubião parecia totalmente outro. Não parou ali; falou ainda muito.... Sofia é que não sabia o que fizesse. Trouxera ao colo um pombinho, manso e quieto, e saia-lhe um gavião, – um gavião adunco e faminto.

Era preciso responder, fazê-lo parar, dizer que ia por onde ela não queria ir, e tudo isso, sem que ele se zangasse, sem que fosse embora... Sofia procurava alguma coisa; não achava, porque esbarrava na questão, para ela insolúvel, se era melhor mostrar que entendia, ou que não entendia. Aqui lembram-lhe os próprios gestos dela, as palavrinhas doces, as atenções particulares; concluía que, em tal situação, não podia ignorar o sentido das finezas do homem. Mas confessar que entendia, e não despedi-lo de casa, eis aí o ponto melindroso” (p. 584-5).

A histérica quer obter, por todos os meios, as mais belas exaltações amorosas, as mais belas promessas, os mais belos poemas que a encarnem como o mais desejável dos objetos sobre a terra. No entanto, se o seduzido aquiesce, se entrega, se diz vencido neste desejo de submissão por parte da sedutora, esta não tem outra saída senão abandonar sua presa – não tem mais utilidade para ela. Antecipadamente, ela goza da futura derrota do outro, sabe que essa derrota mais cedo ou mais tarde virá, derrota que ela prepara. É assim que vai derogando, um a um – vítimas do seu desejo sempre insatisfeito, de onde tira sua própria certeza de existir. Rubião estava totalmente seduzido e havia perdido a possibilidade de fazer alguma crítica sobre o que ocorria. “Rubião estava resoluto. Nunca a alma de Sofia pareceu convidar a dele com tamanha insistência, a voarem juntas até às terras clandestinas, donde elas tornam, em geral, velhas e cansadas” (QB, p. 584).

A histérica se apresenta como alguém que pode oferecer um amor *nunca vivido* pelo outro, marcado por uma inocência que, fazendo parte do jogo sedutor,

³⁴ Freud, em *A organização genital infantil* (1923), dizia que não existe um primado genital, mas um primado do falo.

aumenta o desejo. No entanto, o seduzido não se dá conta da teia que é tramada a sua volta, e o objeto do seu amor vai, paulatinamente, sendo cada vez mais idealizado. A mulher nesse teatro, do qual ela também não tem uma percepção completa, busca uma vitória através do avassalamento do outro. Esse outro, como todo aquele que está sob o domínio da paixão, só vê as qualidades do objeto amado, perdendo grande parte de sua capacidade crítica.

“Com relação a essa questão de estar amando, sempre ficamos impressionados pelo fenômeno da supervalorização sexual; o fato de o objeto amado desfrutar de certa liberdade quanto à crítica, e o de todas as suas características serem mais altamente valorizadas do que as das pessoas que não são amadas... (...) produz-se a ilusão de que o objeto veio a ser sensualmente amado devido a seus méritos espirituais... (...) A tendência que falsifica o julgamento nesse respeito é a da *idealização*” (Freud, 1921, p. 142).

Ele passa a buscar, nas situações do dia-a-dia, evidências que confirmem o quanto é amado: “Mas podem ter dado pela nossa ausência... Rubião estremeceu diante deste possessivo: nossa ausência. Achou-lhe um princípio de *cumplicidade*” (QB, p. 585-6).

A histérica é uma mulher que enfatiza o jogo da sedução através da exibição do seus atributos físicos. Colada no corpo ela aspira a um ideal de perfeição na qual está incluída, de forma preponderante, a conjugação do feminino com a beleza. Ela faz a fantasia de que, para seduzir mais plenamente o outro, tem que se aproximar de um ideal de beleza, alimentando por um lado o seu narcisismo, ao mesmo tempo em que está sempre pronta a sofrer abalos, na medida em que este corpo a ser exibido sofre as agruras do acaso de um acidente e da corrosão pelo tempo. Nada poderá ser belo o suficiente para neutralizar as marcas das imperfeições e para apagar os vestígios dos defeitos.

É sempre no nível da escolha do parceiro amoroso que vai aparecer a questão da hesitação histérica, já que, como em tudo na vida, somente a garantia da morte pode ser assegurada, a do parceiro estará sempre em suspenso. É nesse encontro que ela sempre irá fazer presente a sua estrutura, pois ela logo percebe

que o outro não é, nem garante o oferecimento do falo. O desejo do falo, na histérica, é um desejo denegado, bem como a sustentação de uma posição fálica, nesse oferecimento ao outro, é um jogo de sedução que tende ao fracasso. Ela vai hesitar em escolher somente um, manter-se-á na *eterna insatisfação*, algo, como disse Freud, característico da economia do desejo histórico. Assim, sem se definir, ela pode ir passando, ou se apresentando como falo aos mais diversos candidatos.

Sofia oscila sem o saber entre Cristiano, Carlos Maria e Rubião. Carlos Maria também não lhe passara despercebido: "Nisso passou um rapaz alto, que a cortejou sorrindo e vagarosamente. Sofia cortejou-o também, um pouco espantada da pessoa e da ação" (QB, p. 599). Todavia, Rubião é o que mais se oferece a esse jogo da sedução onde Sofia pode oscilar entre uma fantasia de ser perfeita para o outro, encobrindo, temporariamente, a sua certeza, apesar de constantemente negada, da imperfeição. Freudianamente falando, ela não suporta a castração.

"Sofia parecia tê-lo animado ao que fez; os olhos freqüentes, depois fixos, os modos, os requebros, a distinção de o mandar sentar ao pé de si, à mesa de jantar, de só cuidar dele, de lhe dizer melodiosamente cousas afáveis, que era tudo isso mais que exortações e solicitações? E a boa alma explicava a contradição da moça, depois no jardim; era a primeira vez que ouvia tais palavras, fora do grêmio conjugal, e ali perto de todos devia tremer naturalmente; demais, ele se expandira muito, e precipitou tudo. (...) – Não posso, não devo, ia dizendo a si mesmo, não é bonito ir adiante. Também é na verdade que, a rigor, não sou autor de nada; ela é que, desde muito, me anda desafiando. Pois que desafie agora! Sim, é preciso resistir-lhe... Emprestei o dinheiro quase sem pedido... (...) Sei que é honrado, que trabalha muito; o diabo da mulher é que fez mal em meter-se de permeio, com os lindos olhos e a figura... Que admirável figura, meu pai do céu! Hoje então estava divina. Quando o braço dela roçava no meu, à mesa, apesar da minha manga..." (QB, p. 590).

A histérica vai *trabalhar* mais em cima daquele que ela percebe que irá, sem restrições, responder a todas as suas demandas. Mesmo ao marido, Cristiano Palha, ela tem que fazer esse jogo do *dá e toma*, tem que acenar com a possibilidade da

existência de um outro que pode ocupar o lugar daquele que está. Qualquer um pode ser destituído de seu lugar, na medida em que outro possa se apresentar como possibilidade de ocupar o lugar. *Rei morto, rei posto*. O interesse de Rubião por ela tem que ser declamado, não pode ficar escondido – tem que ser mostrado, mascarando assim as imperfeições que não aceita como inerentes a qualquer ser. O seu discurso visa, ao dar conhecimento ao marido do namoro com o outro, a torná-la mais atraente, apesar de afirmar com a mais cândida das inocências o seu espanto frente aos arroubos do outro. Diz-se envergonhada, passando de sedutora a seduzida, de sujeito a objeto. Finge não saber o que sempre soube. “A moral é uma, os pecados são diferentes” (QB, p. 602). Palha, um personagem com laivos perversos, espanta-se com a audácia da mulher, talvez com a percepção de que ela levara as coisas muito mais longe do que ele. Se a usava para atrair Rubião e se postava como o *senhor*, corria o risco de ser destronado. Para alguém que não quer perder nada, não se sentia confortável na posição, a qual Sofia *mui sabiamente* o colocava – decidir entre a mulher e o dinheiro.

O texto abaixo é quase todo o capítulo cinquenta, o qual poderíamos denominar de *confissão histérica*. Apesar de ser uma citação longa ela é importante como exemplo das nuances do discurso histérico. É o fenômeno da histeria ao vivo e a cores, uma obra-prima da literatura, no qual o autor confirma o que disse Freud sobre procurar os poetas para se saber sobre as mulheres:

“Sofia, reclinada no canapé, ria das graças do marido. Criticaram ainda alguns episódios da tarde e da noite; depois, Sofia, acariciando os cabelos do marido, disse-lhe de repente:

- E você ainda não sabe do melhor episódio da noite.

- Que foi?

- Adivinhe.

Palha ficou algum tempo calado, olhando para a mulher, a ver se adivinhava qual tinha sido o melhor episódio da noite. Não podia acertar; acudia lhe isto ou aquilo, nada; Sofia abanava a cabeça.

- Mas então que foi?

- Não sei; adivinha.

- Não posso. Dize logo.

- Com uma condição, acudiu ela; não quero zangas nem barulhos.

Palha foi ficando sério. Zangas? barulhos? Que diabo podia ser? pensava ele. Já se não ria; tinha só um resto de sorriso forçado e resignado. Olhou bem para ela, e perguntou-lhe o que era.

- Você promete o que lhe disse?

- Vá lá. Que foi?

- Pois saiba que ouvi nada menos que uma declaração de amor.

Palha empalideceu. Não prometera deixar de empalidecer. Gostava da mulher, como sabemos, até o ponto singular de publicá-la; não podia ouvir a frio a notícia. Sofia viu a palidez, e gostou da má impressão causada; para saboreá-la mais, inclinou o busto, soltou o cabelo atrás, que a incomodava um pouco, recolheu os grampos em um lenço, depois sacudiu a cabeça, respirou largo, e pegou nas mãos do marido, que ficara de pé.

- É verdade, meu velho, namoraram-te a mulher.

- Mas quem foi o patife? disse ele impaciente.

- Mau, se vamos assim, não digo nada. Quem foi? Quer saber quem foi? Há de ouvir sossegado. Foi o Rubião.

- O Rubião?

- Nunca imaginei tanto. Parecia-me acanhado e respeitoso; fica sabendo que não é o hábito que faz o monge. De tantos homens que aqui vêm não ouvi nunca o menor dito. Olham para mim; naturalmente, porque não sou feia... Para que estás andando assim de um lado para o outro? Pára que não quero levantar a voz... Bem assim... Vamos ao caso. Não me fez declaração positiva...

- Ah! não? Acudiu vivamente o marido.

- Não, mas vem dar na mesma.

E depois de contar o que se passara no jardim, desde que ali chegaram os dous, até que o major apareceu:

- Foi só isso, concluiu; mas é bastante para ver que se ele não disse amor é porque não lhe chegou a língua, mas chegou-lhe a mão, que me apertou os dedos... Só isso, e é demais. Ainda bem que te não zangas; mas é preciso trancar-lhe a porta, – ou de uma vez ou aos poucos; eu preferia logo, mas estou por tudo. Como achas melhor?

Mordendo o beijo inferior, Palha ficou a olhar para ela a modo de estúpido. Sentou-se no canapé calado. Considerava o negócio. Achava natural que as gentilezas da esposa chegassem a cativar um homem, – e Rubião podia ser esse homem; mas confiava tanto em Rubião, que o bilhete que Sofia mandara a este, acompanhando os morangos, foi redigido por ele mesmo; a mulher limitou-se a copiá-lo, assiná-lo e mandá-lo. Nunca, entretanto, lhe passou pela cabeça que o amigo chegasse a declarar amor a alguém, menos ainda a Sofia, se é que era amor de veras; podia ser gracejo de intimidade. Rubião olhava para ela muita vez, é certo; parece também que Sofia, em algumas ocasiões, pagava os olhares com outros... Concessões de moça bonita! Mas, enfim, contanto que lhe ficassem os olhos, podiam ir alguns raios deles. Não havia de ter ciúmes do nervo óptico, ia pensando o marido. Sofia levantou-se, foi pôr o lenço com os grampos em cima do piano, e deu uma olhada ao espelho para ver-se com a trança caída. Quando voltou ao canapé, o marido pegou-lhe na mão, rindo:

- Parece que te amofinaste mais do que o caso merecia. Comparar os olhos de uma moça às estrelas, e as estrelas aos olhos, afinal de contas é cousa que até se pode fazer à vista de todos, em família, e em prosa ou verso para o público. A culpa é de quem tem olhos bonitos. Demais, apesar do que me contas, sabes que ele é ainda matuto...

- Então o diabo também é matuto, porque ele pareceu-me nada menos que o diabo. E pedir-me que a certa hora olhasse para o Cruzeiro, a fim de que as nossas almas se encontrassem?

- Isso, sim, isso já cheira a namoro, concordou Palha; mas bem vêes que é um pedido de alma cândida. É assim que as moças falam aos quinze anos; é assim que falam os tolos em todos os tempos, e os poetas também; mas ele nem é moça nem poeta.

- Creio que não; mas segurar-me nas mãos para reter-me no jardim?

Palha teve um calafrio; a idéia do contacto das mãos e da força empregada para reter a mulher é que o mortificava mais. Francamente, se pudesse, era capaz de ir ter com ele e deitar-lhe as mãos ao gasnate. Outras idéias, porém, acudiram e dissiparam o efeito da primeira; de modo que, cuidando Sofia havê-lo irritado, viu-o dar de ombros com desprezo, responder-lhe que efetivamente era um ato de grosseria.

- E depois, Sofia, que lembrança foi essa de convidá-lo a ir ver a lua, não me dirás?

- Chamei D. Tonica para ir conosco.

- Mas uma vez D. Tonica recusou, devias ter achado meios e modos de não ir ao jardim. São cousas que acodem logo. Tu é que deste ocasião...

Sofia olhou para ele, contraindo as grossas sobranceiras; ia responder, mas calou-se. Palha continuou a mesma ordem de considerações; a culpa era dela, não devia ter dado ocasião...

- Mas você mesmo não me tem dito que devemos tratá-lo com atenções particulares? Seguramente, que eu não iria ao jardim, se pudesse imaginar o que se passou. Mas nunca esperei que um homem tão pacato, tão não sei como, se tirasse dos seus cuidados para vir dizer-me cousas esquisitas...

- Pois daqui em diante evita a lua e o jardim, disse o marido, procurando sorrir..." (QB, p. 595-8).

A histórica muitas vezes não consegue encontrar nenhum homem a sua altura, nada verdadeiramente lhe serve, todo homem ao final será decepcionante,

não poderá lhe dar garantias de uma mulher completa, até porque se completa fosse não o necessitaria. O homem que interessa é o impossível de ter, contudo ela sempre poderá se queixar do que não tem, do que não lhe dão, podendo assim na sua prática de vida ir passando de um para o outro numa eterna busca cuja finalidade é comprovar que nenhum lhe pode dar o falo tão desejado. Muitas vezes o homem é convocado a dar mostras de sua potência.

Joel Dor (1991) comenta que existe uma relação entre o homem importante e o pai da histérica. Ela busca, não uma pura reprodução do pai, ela busca um pai completo, não castrado, impossível de existir. O escolhido, mesmo que transitoriamente, deve ou deveria preencher as lacunas encontradas no pai. "Ela está disposta a emprestar-lhe tudo o que faltava ao pai: ser forte, mais bonito, mais potente etc., do que foi o pai" (p. 84). Este é o tipo de homem que a histérica busca, este poderá ser seu senhor. Entretanto, qualquer senhor será, mais adiante, sempre um senhor decepcionante, daí a busca incessante da histérica.

"- Pode ser que a doença tenha antecedentes na família. Mande ver um especialista. Mas não quer saber a minha interessante descoberta?"

Qual é?

- Talvez tenha parte na moléstia uma pessoa sua conhecida, respondeu ele sorrindo.

Quem?

D. Sofia.

Como assim?

- Ele falou-me dela com entusiasmo, disse-me que era a mais esplêndida mulher do mundo, e que a nomeara duquesa, por não poder nomeá-la imperatriz..." (QB, p. 699-700).

Machado apresentou Sofia como uma representante de um tão intenso narcisismo que o outro está sempre como um *outro sem nome*, seria a representante da mulher perigosa, com muito pouca crítica sobre seus atos – não vê nada além

dos seus interesses. No capítulo sessenta e sete, Machado mostra que Sofia tinha uma certa percepção de que ela era a causadora da loucura de Rubião. Quando essa loucura fazia-se visível, através da atividade delirante, Sofia não o ridicularizava. Percebia a situação constrangedora a que Rubião se expunha, contudo, a ironia do autor faz com que se possa inferir que, mesmo nesses momentos, se por um lado Sofia tinha alguma piedade, por outro sentia-se especial: "Crendo-se autora do mal, perdoava-lho; a idéia de ter sido amada até a loucura sagrava-lhe o homem" (QB, p. 692). Compadecia-se por um lado e exultava narcisicamente por outro; não é qualquer mulher que pode, por suas graças, deixar um homem louco de paixão. Parece que Machado queria deixar claro que a sedução da mulher é uma abordagem impiedosa ao homem, um narcisismo desmesurado, sem crítica e, conseqüentemente, sem culpa, nem remorsos: "Se me perguntares por algum remorso de Sofia, não sei que vos diga" (QB, p. 696). Para Machado, o ser humano e talvez, a mulher principalmente, passam "da novidade ao costume, e do temor à indiferença" (QB, p. 696), ou seja com o tempo acostumam-se às suas ações, o agente crítico do ego torna-se condescendente com elas. Uma ação, à principio pecaminosa e estranha, torna-se, com o passar do tempo, indiferente para o seu autor. Talvez essa tenha sido a intenção do nosso romancista; uma mulher sedutora, sem crítica e sem culpa.

Sofia representa a Medusa que petrifica, que enlouquece, uma mulher sem sensibilidade alteritária, na medida em que Rubião nada mais é que uma marionete com que brinca. Não poderíamos deixar de considerar a negação da personagem, que pode-se dizer está isenta de qualquer reprovação moral, pois, cindindo amor e sexo, produz-se uma ausência de pecado. Poderíamos dizer numa rima: se não dormiu, não traiu, ou como disse Machado há sempre "um refúgio moral (...), o corpo sem mácula" (QB, p. 697). A crítica é pertinente, visto que, no microrealismo psicológico de Machado, a culpa estava vinculada ao decoro, ou seja amor e sexo estavam na maioria das vezes em campos opostos.

Sofia é colocada como uma mulher ardilosa, diferentemente de Virgília, a qual mesmo que não tenha amado Brás perdidamente, de qualquer forma o amou. Sofia, como personagem, encampa a dissimulação feminina (já iniciada em Virgília)

que vai preparar o adultério sugerido em *Dom Casmurro*, onde Machado vai levar o personagem ao paroxismo da mulher perigosa – trai, concebe um filho de outro e diz que é do marido.

4.4 – CAPITOLINA, a que ama no lugar do outro

“Capitu quis que lhe repetisse as respostas todas do agregado, as alterações do gesto e até a pirueta, que apenas lhe contara. Pedia o som das palavras. Era minuciosa e atenta; a narração e o diálogo, tudo parecia remoer consigo. Também se pode dizer que conferia, rotulava e pregava na memória a minha exposição. Esta imagem é porventura melhor que a outra, mas a ótima delas é nenhuma. Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem” (DC, p. 761).

Dom Casmurro foi editado duas vezes quando Machado ainda era vivo; a primeira edição é de outubro de 1899 e a segunda de abril de 1900. É neste livro que aparece uma das mais polêmicas personagens do mestre – Capitolina Pádua, apelido Capitu. É curioso notar que Freud publicou *A interpretação de sonhos* na mesma época.

O romance é narrado por Bento Santiago, o qual tenta, através de uma argumentação apoiada no que se chamou de *verossimilhança*, mostrar que a esposa dissimulava sua infidelidade. A questão da verossimilhança foi apresentada por Silviano Santiago em 1968, quando discorreu de forma clara sobre a centralidade da questão dos ciúmes, não sobre o adultério, afirmando que a questão

não é saber se Capitu traiu ou não traiu Bentinho, pois, segundo Santiago, a única intenção de Machado é “despertar para a pessoa moral de Dom Casmurro” (p. 30). A questão da verossimilhança, na verdade já havia sido aludida por Machado em *Ressurreição*, onde a trama de amor e ciúmes se passa entre Lívia e Félix. É nesta obra que o autor fala das aparências, da verossimilhança dos fatos como regente das ações, não o conhecimento da verdade.

Conforme afirmava a biógrafa de Machado, Lúcia Miguel Pereira (1937), ele tentou, na trama de amor e ciúme que é *Dom Casmurro*, manter a ironia impávida de *Brás Cubas*, não tendo contudo conseguido. As idéias de Brás se agitam num trapézio, enquanto em Bentinho as fantasias cavam profundos sulcos em sua alma. “Brás Cubas pensou, Bentinho viveu” (p. 238). Afirma ainda a biógrafa que neste romance surge uma “sedução pecaminosa” (p. 239) que não se encontra, nem mesmo na Sofia de *Quincas Borba*. Alguns autores já acentuaram a sensualidade marcante em certos personagens de Machado. Augusto Meyer (1958) dedicou-lhe um artigo inteiro denominado *Capitu*. Segundo Meyer, Machado descende da mesma raça que La Rochefoucault³⁵, que La Bruyère³⁶, – cujo esporte é jogar com palavras, provocando paixões tão violentas, quanto as produzidas pelos esportes de ação ao sol. Machado quer: “atingir, além da máscara superficial, gestos, palavras, a essência turva do homem, não pode haver, para o *grande lascivo*, volúpia mais mordente” (p. 129). A sensualidade aparece em vários personagens, nos romances, notadamente, em Virgília e Sofia. No entanto, ninguém escreveu tão poeticamente, tão apaixonadamente sobre a irrupção do amor na adolescência, quanto ele nos capítulos XXXIII (*O penteado*) e XXXVII (*A alma é cheia de mistérios*) de *Dom Casmurro*. A leitura desses capítulos faz com que o leitor, identificado ao personagem, desfrute de um enorme prazer, o qual só os grandes romancistas são capazes de proporcionar. Sabemos que, de acordo com os costumes da época, as mulheres não se mostravam em público com muitas partes do corpo nuas; Machado valorizava o que se podia mostrar e ver, e eram braços, colos decotados, espáduas; creio que os braços eram sempre o que mais lhe alimentava a libido. Virgília, com

³⁵ François, prince de Marsillac, Duc de La Rochefoucauld (1613 – 1680). Escritor francês autor de *Maximes*.

³⁶ Jean de La Bruyère (1645-1696). Pensador e escritor francês, autor de *Les caractères*.

seus magníficos braços, Sofia com os braços nus e cheios e Capitu com os mais belos braços da cidade. Machado dedica aos braços de Capitu um capítulo: – Os braços. Entre seus contos, há dois marcantes: *Uns braços* e *Missa do galo*.

Como se sabe, Machado preparou, com o Félix de *Ressureição*, o Bentinho de *Dom Casmurro*. Do médico – Félix, passamos a um advogado – Bento. Isso facilitando toda a linha argumentativa que se produz, onde um Machado totalmente perelmiano³⁷, procura trazer o leitor para suas teses. O romance se torna mais ambíguo, mais denso, através do relato de um Bentinho, de início amoroso e ao final um casmurro francamente delirante. Este tipo de argumentação levou, no passado, a que vários autores se propusessem a decifrar o enigma de Capitu. A genialidade de Machado foi a de criar uma dúvida, o que levaria toda uma gama de leitores e comentadores a, não suportando o imperativo desconhecimento, se propusessem a estabelecer os autos do processo de Capitolina. Contudo, o personagem não constitui nenhum advogado de defesa, só se pode fazer uma interpretação do delirante Bento Santiago. Contudo, Capitu não é Desdêmona. Em *Otelo*, Desdêmona pode ser vista como uma sedutora, no entanto, ao final, todos sabem da sua inocência. De Capitu, rigorosamente, não se sabe nada. O adultério de Desdêmona com Cassio, vai paulatinamente sendo incutido em Otelo, por Iago. Bento tem o seu próprio Iago, bem junto a si, na cabeça e no nome – Bento Sant [Iago]. É um santo (Sant) benzido (Bento) que, tanto joga de Otelo, como de Iago, sendo dois personagens num só. A parte Iago acusa Capitu, enquanto a parte Otelo sofre as agruras do traído. Nada se pode dizer ou afirmar sobre Escobar, enquanto em Shakespeare sabe-se que Cassio não se relaciona sexualmente com a heroína.

Num delírio, não há nenhum enigma a ser decifrado fora do mundo interno do paranóide, pois o personagem machadiano tem certezas, não uma dúvida sobre a mulher. Se a dúvida, por vezes, aparece, é como uma estratégia argumentativa. Da mesma forma que faz em *Ressureição*, Machado, como disse Silviano Santiago (1978), faz ambos: Bento e Félix, tomarem suas decisões não baseados no conhecimento da verdade, mas apoiados no crédito de que “os acontecimentos se encaixam e podem ser explicados pelo verossímil” (p. 33). Procurar, através das

entrelinhas do texto, a culpabilidade ou a inocência de Capitu é tarefa inútil, pois Bento é vítima, réu e juiz. Ele, na promotoria, acusa a mulher; na defensoria, argumenta a favor do réu e enquanto juiz se absolve. Ou seja, como juiz das ações imputadas à Capitu, a condena, como um hipotético réu de suas próprias ações, se absolve. Não há enigma porque o discurso é de Bento – Capitu não tem discurso próprio. Como juiz decide ser verdadeira a tese de que a trajetória da Capitu adolescente já era prenúncio de uma mulher perigosamente dissimulada – “se te lembras bem da Capitu menina há de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca” (DC, p. 942). É dentro da linha da verossimilhança que Machado vai propor a dúvida sobre Capitu. Desde o início, no capítulo X – *Aceito a teoria*, este tema está claramente presente: “Eu, leitor amigo, *aceito a teoria* do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição” (DC, p. 738).

A vida fez o casal de adolescentes ir passo a passo tateando nas emaranhadas teias do encontro amoroso:

“Capitu chamava-me às vezes bonito, mocetão, uma flor; outras pegava-me nas mãos para contar-me os dedos. E comecei a recordar esses e outros gestos e palavras, o prazer que sentia quando ela me passava a mão pelos cabelos, dizendo que os achava lindíssimos. Eu, sem fazer o mesmo aos dela, dizia que os dela eram muito mais lindos que os meus” (DC, p. 740).

Machado de Assis estabelece um primeiro perseguidor para Bentinho, o agregado José Dias. Bentinho tem quinze anos e Capitu quatorze, são dois adolescentes e, como tal, com todas as possibilidades da vida pela frente. Aberastury (1970) chamou à atenção para um duplo luto que ocorre na adolescência, ou seja, não só o adolescente tem que efetuar os lutos referentes ao corpo infantil, pela identidade infantil e pela relação com os pais da infância, como estes têm que viver os lutos pelos filhos que já não são pequenos, que os contestam, que dizem não precisar deles. Ao lado disso, não podemos desconsiderar a inveja que todo filho adolescente desperta nos pais, não só pela sua

³⁷ Refere-se a Chaim Perelman, criador da Nova Retórica.

pujança erótica, como pelas possibilidades de realizações futuras. Sabemos que José Dias cumpria, muitas vezes, uma função paterna em relação ao adolescente Bentinho, daí, nada mais natural que inconscientemente invejasse o rapaz. É em virtude desse luto, que Dias não pode elaborar, que ele *atua* junto a D. Glória.

"- Há algum tempo estou para lhe dizer isto, mas não me atrevia. Não me parece bonito que o nosso Bentinho ande metido nos cantos com a filha do *Tartaruga*, e esta é a dificuldade, porque se eles pegam de namoro, a senhora terá muito que lutar para separá-los.

- Não acho. Metidos nos cantos?

- É um modo de falar. Em segredinhos, sempre juntos" (DC, p. 731).

A denúncia de José Dias é a resultante da insuportável incapacidade do agregado em ver o romance se instalando, o amor se espalhando com a candura das almas enamoradas. José Dias não tem amores, só favores, é um simulacro de homem, tem os deveres de, mas não os direitos de pai. A sugestão de enviar Bento para o seminário, torná-lo um eunuco da igreja, funcionava como uma forma de interromper, de negar um luto que não conseguia fazer, em virtude de uma vida desbotada e sem mulher. A perspicácia de Machado quanto ao processo adolescente vai fazer com que, como todo e qualquer adolescente, a luta entre a dependência e a independência seja uma tarefa árdua, devido, não só, à insurgência da pulsão sexual, como à necessidade de contestar as ordens estabelecidas como forma de encontrar seu lugar no grupo social. "Aos quinze anos, há certa graça em ameaçar muito e não executar nada" (DC, p. 748). Esta é uma reflexão machadiana sobre o vai-e-vem dos movimentos adolescentes, de uma certa onipotência de idéias, comum nessa época da vida. As ameaças muitas vezes, não são cumpridas em virtude da imposição da realidade e da ambivalência de sentimentos em relação a figuras parentais e aos seus substitutos.

Capitu representa bem esta disposição de lutar pelo que se quer, de contestar o estabelecido, de não se dobrar.

“Com os olhos em mim Capitu queria saber que notícia era a que me afligia tanto. Quando lhe disse o que era, fez-se cor de cera.

- Mas eu não quero, acudi logo, não quero entrar em seminários; não entro, é escusado teimarem comigo, não entro.

Capitu, a princípio não disse nada. Recolheu os olhos, meteu-os em si e deixou-se estar com as pupilas vagas e surdas, a boca entreaberta, toda parada (...) Enfim, tornou a si, mas tinha a cara lívida, e rompeu nestas palavras furiosas:

- Beata! carola! Papa-missas!

Fiquei aturdido, Capitu gostava tanto de minha mãe, e minha mãe dela, eu não podia entender tamanha explosão” (DC, p. 747).

Capitu já era apresentada como uma moça decidida, disposta a lutar pelo que queria, reflexiva. “Aos quatorze anos já tinha idéias atrevidas (...); mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos” (DC, p. 749). Assim a determinação de Capitu aparecia em evidente contraste com a atitude titubeante de Bento. Se bem que, se pôde falar com José Dias sobre o seu desejo de não ir para o seminário, não o pôde diretamente com a mãe. Capitu lhe havia recomendado que, se era para falar com o agregado, que não lhe falasse acanhado, que não tivesse medo, que lhe mostrasse que não pedia um favor, pois no futuro seria o dono da casa e José Dias iria depender do seu favor. Bento pediu, como depois foi pedir a tia Justina, porém, sem a determinação que a namorada sugerira. Alguns dias após, estava a dizer à mãe: “- Vida de padre é muito bonita (...). – Eu gosto do que a mamãe quiser” (DC, p. 751). Machado põe em evidência um adolescente submisso, claudicante, medroso e uma mulher que planejava a melhor estratégia para o combate. Surge através de José Dias a famosa frase que resume a alma de Capitu através os olhos que são “assim de cigana oblíqua e dissimulada” (DC, p.754). Está lançada a pedra fundamental da mulher dissimulada que irá arditamente enredar o marido numa trama dramática, que faz com que com Capitu feche o ciclo das mulheres pecadoras

de Machado de Assis. Um paranóico sempre constrói o seu delírio apoiado em algum dado da realidade próxima.

Contudo, nosso escritor preparou o campo, oferecendo-lhe uma mulher não só sensual como denodada. "Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem" (DC, p. 761). Machado seguiu construindo uma mulher, agora com aspirações às coisas de homem: Além de uma curiosidade sem fim, queria pintar, informar-se sobre literatura, história; e fica a impressão de que se encantara com Júlio César: "Um homem que podia tudo! que fazia tudo! Um homem que dava a uma senhora uma pérola no valor de seis milhões de sestércios!" (DC, p. 762). Se o homem desejado era um homem forte, positivamente este não era o caso de Bentinho. Fica claro que entre o oferecido e o desejado vai uma grande distância. Prepara-se aos poucos o espaço para a traição. Escobar, no futuro, terá os braços fortes – sutilezas machadianas...

A determinação de Machado em fazer contrapor a decisão e obstinação de Capitu à tibieza de Bentinho surge de forma clara e poética no não menos famoso capítulo *Olhos de ressaca*. Estamos numa discussão em que Capitu solicita que Bentinho insista com José Dias, que lhe mostre definitivamente que não quer ir para o seminário, para que a argumentação do agregado seja mais eficaz junto a D. Glória. Nesta discussão o rapaz lembra-se de examinar os olhos de Capitu para ver se eram mesmo de cigana oblíqua e dissimulada.

"Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá idéia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e energético, uma força que arrastava para dentro, como uma vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me" (DC, p. 763).

São esses olhos de ressaca que vão aprisionando o titubeante Bentinho, homem sem iniciativa, a quem a mulher comanda, para horror dos machos, que nesses momentos se lembram do tempo em que viviam, gostavam e temiam o jugo materno. A castração é universal, como disse Freud, e o sexo do homem, em exposição permanente, produz fantasias aterradoras de sucumbir ante estas medusas insaciáveis. Capitu sempre comanda a ação, está sempre na posição masculina no sentido freudiano da atividade, em oposição à passividade, posição feminina.

“Em vez de ir ao espelho, que pensais que fez Capitu? Não vos esqueçais que estava sentada, de costas para mim. Capitu derreou a cabeça, a tal ponto que me foi preciso acudir com as mãos e ampará-la; o espaldar da cadeira era baixo. Inclinei-me depois sobre ela, rosto a rosto, mas trocados, os olhos de um na linha da boca do outro. Pedi-lhe que levantasse a cabeça, podia ficar tonta, machucar o pescoço. Cheguei a dizer-lhe que estava feia; mas nem esta razão a moveu.

- Levanta, Capitu!

Não quis, não levantou a cabeça, e ficamos assim a olhar um para o outro, até que ela abrochou os lábios, eu descí os meus, e...” (DC, p. 765).

Bento não é um homem de iniciativa, está sempre esperando o passo do outro. A sensação do beijo, os prazeres da sensualidade o levam a um sentimento de orgulho – “sou homem!” (DC, p. 766). Entretanto o ser homem é mais do que um sentir-se desejar uma mulher. Freud já dizia que a saída no Édipo implicava uma renúncia ao desejo incestuoso e a identificação ao progenitor do mesmo sexo, e, conseqüentemente, a aceitação da diferença sexual e a assunção de uma posição masculina ou feminina. Os modelos identificatórios que se ofereceram à Bento na sua infância, como aqueles que poderiam reforçá-los, são de certa fragilidade. Sobre o pai pouco se sabe, e, quando morreu, o rapaz estava com sete anos, José Dias já lá estava, chegara como médico homeopata, depois confessara o embuste – um charlatão auto declarado, sem trabalho. Tio Cosme, irmão de D. Glória, um advogado viúvo e sem fortuna, veio morar na casa, após a morte do cunhado.

A casa, como na maioria dos romances de Machado é governada pela mãe, que é, claramente, superprotetora: “Mamãe! Mamãe! Ela acudiu pálida e trêmula, cuidou que me estivessem matando, apeou-me, afagou-me, enquanto o irmão perguntava: “– Mana glória, pois um tamanhão destes tem medo de besta mansa?” (DC, p. 735). Seu destino começou a ser traçado sem a interferência paterna, quando sua mãe fez uma promessa de que, caso vivesse, ele seria padre! “Tendo-lhe nascido morto o primeiro filho, minha mãe pegou-se com Deus para que o segundo vingasse, prometendo, se fosse varão, metê-lo na Igreja” (DC, p. 739). A idéia de fazê-lo padre, em si já denota um futuro problema, pois implica uma cassação da liberdade, dentro da linha muito conhecida – *mamãe sabe o que é melhor para você*. Antes de ser sujeito, já era padre.

Ele é cativo de dois desejos maternos, pois não podemos esquecer que ele também vem em *lugar* de outro, pois nasce como um substituto do irmão natimorto. Isso nos faz lembrar das colocações da psicanalista de crianças Arminda Aberastury, que sempre chamava a atenção para as dificuldades que terão em seu desenvolvimento psicológico os filhos que vêm *predestinados* – vêm em lugar de outro – o irmão, por exemplo. Vêm também com um caminho traçado para atender à um outro – à mãe. Entretanto, como disse Machado, “homens não são padres” (DC, p. 766). Claro está que Bento já está marcado pelo pai, enquanto organizador da subjetividade. Contudo, Machado faz com que se possa inferir que a presença paterna fica um pouco obscurecida pelo domínio materno, o qual pode-se também imaginar o quanto a situação deve ter se complicado, na medida em que as outras possibilidades de identificação do ser homem, não estavam decididamente numa posição masculina³⁸. Assumir-se como homem, não é a mesma coisa que estar na posição masculina, Bento foi criado para ser padre, o que significava, em tese, uma

³⁸ A antítese ativo-passivo não deve ser confundida com a antítese sujeito do ego-objeto do mundo externo. A relação do ego com o mundo externo é passiva na medida em que o primeiro recebe estímulos do segundo, e ativa quando reage a eles. Ela é forçada por seus instintos a um grau bem especial de atividade para com o mundo externo, de modo que talvez pudéssemos ressaltar o ponto essencial se disséssemos que o sujeito do ego é passivo no tocante aos estímulos externos, mas ativo através de seus próprios instintos. A antítese ativo-passivo funde-se depois com a antítese masculino-feminino, a qual, até que isso tenha ocorrido, não possui qualquer significado psicológico. A junção da atividade com a masculinidade e da passividade com a feminilidade nos defronta, na realidade, com um fato biológico, mas não é de forma alguma tão invariavelmente completa e exclusiva como tendemos a presumir (Freud, S., 1915, p. 155-6).

sugestão para não ter mulher, ou seja a única mulher da sua vida seria D. Glória. “Quando te ordenares padre vem morar comigo” (DC, p. 773). O desejo da sua mãe era que Bentinho não se desprendesse dela – “filho do seminário e de minha mãe” (DC, p. 842). É aí que entra Capitu como um objeto de desejo, que o força a uma identificação ao pai edípico – agente da castração pela via da proibição. Ele é convidado a uma escolha exogâmica, contrariando as pretensões endogâmicas de sua mãe.

“Com que então eu amava Capitu, e Capitu a mim? Realmente eu andava cosido às saias dela, mas não me ocorria nada entre nós que fosse deveras secreto. (...) Eu amava Capitu! Capitu! amava-me! E as minhas pernas andavam desandavam, estancavam, trêmulas e carentes de abarcar o mundo. Esse primeiro palpitar da seiva, essa revelação da consciência a si própria, nunca mais me esqueceu, nem achei que lhe fosse comparável a qualquer outra sensação da mesma espécie. Naturalmente por ser minha. Naturalmente também por ser a primeira” (DC, p. 740-1).

Aos poucos a imagem de Capitu vai dominando o pensamento de Bentinho. Essa mulher erotizada lhe descortina o sexo e os prazeres daí advindos, fazendo com que a questão sexual passe, como em qualquer adolescente, a ser um pensamento fixo. Machado conhecia bem o assunto, tanto que a queda de uma mulher na rua, e a exposição das suas pernas provoca uma imagem sensual e um desejo de ver mais mulheres e pernas. “Dali em diante, até o seminário, não vi mulher na rua, a quem não desejasse uma queda; (...) As batinas tinham ar de saias, e lembravam-me a queda da senhora” (DC, p. 791). O exame do texto nos mostra como essas pulsões sexuais, se provocavam um desejo incontido no rapaz, por outro lado encontravam a repressão, que cumpria seu papel. O instância superegóica o açoitava, fazendo-o rezar para livrar-se do mal, do *vício*.

Podemos recorrer à teóloga da Universidade de Heidelberg Uta Ranke-Heinemann (1988)³⁹ que afirmava, em sua densa obra, que a Igreja católica sempre

³⁹ “... não pode haver prazer sexual sem pecado. (...) Jesus era aquela espécie de Redentor sexualmente ‘apático’ que odiava a luxúria – como os teólogos celibatários sempre o viram” (Ranke-Heinemann, Uta, 1988, p.16).

procurou afastar o homem do prazer. Bento fez, como disse, um acordo entre a consciência e a imaginação. Não afastava o prazer, ao manter-se na fantasia erótica, mas, ao mesmo tempo, condenava-se, era o “melhor modo de temperar o caráter e aguerrir-lo para os combates ásperos da vida” (DC, p. 791). Bento, após ter experimentado as sensações voluptuosas, não conseguia organizar-se psiquicamente. Todo seu ser revoltava-se com esta proposta de ser padre, viver sem mulher, em suma, de ser um eunucóide. O erotismo preside a vida do rapaz, contudo, as repressões da mãe e da Igreja vão forjando um quadro neurótico de certa gravidade. Um seminário é uma escola para eunucos – e Bento passou a viver como vivia um eunuco num harém, cercado de mulheres e proibido de desfrutá-las. Os seminários são organizações onde pretende-se suprimir toda a atividade sexual. Todavia, sabemos que a tarefa é da ordem do impossível e em muitas dessas organizações surgem verdadeiras paixões homossexuais. Foi lá que Bentinho conheceu um *outro* amor – Escobar. “[Capitu] Viu as nossas despedidas tão rasgadas e afetuosas, e quis saber quem era que merecia tanto. – É o Escobar...” (DC, p. 805). Curiosa é a alusão de Machado à possibilidade de, segundo prima Justina, Escobar casar-se com D. Glória. Mesmo a escolha homossexual de Bentinho, também cederia ao controle da mãe. Escobar, muitas vezes poderá apresentar-se numa função paterna, orientando, recomendando. Uma percepção machadiana da falta de uma referência identificatória paterna, a qual fez alusão na passagem do hipotético casamento entre Escobar e D. Glória.

De início, Bento seguiu imprensado entre dois amores, contudo estes seus dois amores eram mulheres fálicas que o submetiam: “[Capitu] Novamente me intimou que ficasse” (DC, p. 772) e “eu me tornei o filho submisso que era” (DC, p. 774). Um adolescente que vai, no seu conflito psicológico, ouvindo e obedecendo, sem a possibilidade de experienciar a contestação. Ele não tem grupo, que será apenas o do seminário, onde estarão outros submissos como ele. Uma das características essenciais da adolescência é a vida grupal, pois o grupo natural de pares é um lugar privilegiado e protegido para se experimentar a realidade. Machado vai construindo um personagem conflituado, não só na sua relação com as mulheres, mas na sua relação com o outro, como o chamou Capitu – “medroso” (p. 776) e “mentiroso” (DC, p. 777). Medroso por não ter possibilidades de contestar as

ordens maternas, e mentiroso por dizer que entre Capitu e D. Glória escolheria Capitu. Para Bentinho a liberdade não se conquista, ela só pode ser oferecida pelo acaso – “Mamãe defunta acaba o seminário” (DC, p. 801). A passividade do rapaz o leva, muita vez, não ser sujeito de sua própria vida, ele não interfere no destino, apenas sofre a sua ação aleatória. É assim que ele vai montando um percurso que desembocará num adulto frágil, melancólico e delirante: “– Você há de ser sempre uma criança” (DC, p. 832) lhe dizia Capitu: um homem que não cresceu...

Durante todo o romance Machado faz com que Bento Santiago apresente-se sem iniciativa. Toda a ação é comandada por Capitu – “diria que as negociações partiram de mim; mas não, foi ela quem as iniciou” (DC, p. 779); todavia, ao final, ele vai tomar iniciativas premido pela construção delirante do adultério. Mas, na verdade, a iniciativa visa, no caso, a uma falsa liberdade, já que, premido por um superego sádico, gozará na posição do desamado, do rejeitado, dando vazão ao seu masoquismo. É nessa posição masoquista, feminina, que ele vai se encontrar, no futuro, como resultado de todo um processo de castração, do qual foi vítima.

“*Dom Casmurro* é o livro de Capitu, embora seu perfil apareça aos olhos do leitor indiretamente, coado e transfigurado pelo ângulo visual retrospectivo de Bentinho. Quem está sempre em cena é o memorialista e, através do suposto eu que centraliza a perspectiva, transparece o sorriso do autor, meio divertido, meio entediado com as carambolas da fantasia” (Meyer, A., 1958, p. 142).

É o mesmo Augusto Meyer que, já em 1958, percebia essa posição masculina de Capitu ao apontar como uma das mais interessantes características da *cigana*, a sua ascendência sobre Bentinho, devido a sua posição forte, decidida, envolvente. Afirma ainda que Capitu era “profundamente viril pela energia intorcível, pela audácia pertinaz, pelo senso de ação (...) ‘conquistador’ e não a ‘conquistada’. A posição feminina é a de Bentinho – ‘o polo feminino’” (Meyer, A., p. 143). Machado apresenta-a, aos quatorze anos, já uma mulher com idéias arrojadas para a época. Uma mulher que vai lutar, com as armas da dissimulação e da astúcia, contra os desígnios de D. Glória de fazer o filho padre. Machado apresenta, em vários momentos, a heroína como alguém que não aceita a adversidade, que, muitas

vezes, maquiavelicamente, vai procurar, através da sedução, atingir o seu propósito. Identificada a Júlio Cesar – *sedutor e conquistador*, Capitu não esmorece, aproxima-se da mãe do amado para, de forma sedutora, conquistá-la. Uma conquista assaz eficiente, pois D. Glória passa a querê-la ao pé de si, quiçá uma ótima esposa para o filho. Capitu podia tudo...

Capitu amava Bentinho, mas, com o passar do tempo vai percebendo a fragilidade desse homem, impossibilitado de fazer a escolha de uma mulher diferente da sua mãe. É a falência dessa escolha exogâmica, que Machado vai mostrar, através da tentativa de culpabilização de Capitu pela ótica de Bento, e da traição, em virtude de um casamento infeliz, pela ótica de Capitu. Sabemos que Freud, conforme comentamos anteriormente, já preconizava a infidelidade como uma saída *não neurótica* para a infelicidade matrimonial no século XIX.

Bento Santiago casa-se com Capitolina Pádua. A princípio, não surge o desejado filho, contudo, depois de nascido, vai Bentinho, apoiado no ciúme, afastando-se da função paterna. Uma função para o qual efetivamente não estava preparado. Se, como disse Capitu, – ele seria sempre uma criança, - não é a paternidade que vai convocá-lo ao desempenho das tarefas legislativas e pedagógicas para com o filho. Ele, na verdade, vai aos poucos recusando-as, até dizer: “não é meu filho” (DC, p. 862). Um pai tem que funcionar como um organizador da subjetividade, a Bento lhe faltava a experiência, o pai é no texto um tanto desaparecido, morreu cedo. Ficou o filho único da mamãe, da qual nunca pôde efetivamente, no sentido psíquico, se afastar. Esta é a hipótese para as suas dificuldades matrimoniais e a escolha homossexual inconsciente que vai provocar o ciúme projetivo.

Em *Alguns mecanismos neuróticos no ciúme, na paranóia e no homossexualismo* (1922), Freud dizia que existiriam três graus de ciúme: o competitivo ou normal, o projetado e o delirante. Sobre o ciúme normal pouco há para se dizer, ou seja, é uma sensação de perda do objeto amado. Uma ferida narcísica é fomentada em virtude de fantasias com o rival bem sucedido, e sua intensidade vai depender do maior ou menor senso crítico do ciumento. Quanto ao ciúme projetado, deriva da própria infidelidade dos homens ou mulheres, que, não

aceitando a própria infidelidade, de forma inconsciente, projetam-a no outro, absolvendo assim sua consciência. Conforme assinalava Freud: “É fato da experiência cotidiana que a fidelidade, especialmente aquele seu grau exigido pelo matrimônio, só se mantém em face de tentações contínuas” (Freud, 1922, p. 272). Em face disso, a sociedade permite que as pessoas possam seduzir-se mutuamente, no entanto um não pode acusar o outro de traição, em virtude dessas

“pequenas excursões na direção da infidelidade e elas geralmente resultam no desejo despertado pelo novo objeto encontrando satisfação em certo tipo de retorno à fidelidade ao objeto original. Uma pessoa ciumenta, contudo, não reconhece essa convenção da tolerância; não acredita existirem coisas como interrupção e retorno, uma vez o caminho tenha sido trilhado, nem crê que um flerte possa ser uma salvaguarda contra a infidelidade real” (Freud, 1922, p. 272).

Capitu apresentava-se coquete em vários momentos, não só nas fantasias do companheiro, como no episódio do *peralta da vizinhança* ou do *dandy*, bem como logo após o casamento queria ir à rua mostrar-se invejada e desejada. “Não lhe bastava ser casada entre quatro paredes e algumas árvores; precisava do resto do mundo também” (DC, p. 832). O capítulo *Os braços*, que denota mais uma vez o *fetichismo Machadiano*, é a fenomenologia da sedução e do desvanecimento, lembrando o casal Palha – Sofia e Cristiano. Bento, a princípio, goza como produtor de inveja, mas, interrompe os bailes e passa a chave na mulher. Restam Sancha e Escobar. Bento flertará com Sancha: “Dali mesmo busquei os olhos de Sancha, ao pé do piano; encontrei-os em caminho. Pararam os quatro e ficaram diante uns dos outros...” (DC, p. 848). A infidelidade de Bento começa a ser projetada em Capitu. O mar está associado às preferências de Escobar; Bento terá ciúmes do mar.

Neste capítulo Machado vai, ao final, dizer que ele, Bento, havia ficado mais amigo de Capitu. Para se dizer que um homem, cada vez mais próximo da mulher, possa estar cada vez mais desconfiado dela é necessário recorrer novamente a Freud. Este afirmava que, em determinados casos de paranóicos, surgia um delírio de ciúmes após o paciente ter tido relações sexuais satisfatórias com a esposa, inferindo que “após cada saciação da libido heterossexual, o componente

homossexual, igualmente estimulado pelo ato, forçava um escoadouro para si na crise de ciúmes" (Freud, 1922, p. 273-4). Não se pode desconsiderar a paixão homossexual de Bento por Escobar:

"Fiquei tão entusiasmado com a facilidade mental do meu amigo, que não pude deixar de abraçá-lo. Era no pátio; outros seminaristas notaram a nossa efusão; um padre que estava com eles não gostou" (DC, p. 824).

A vertente homossexual vai ganhar corpo no livro. Apesar de ser uma homossexualidade encoberta, Machado não alude a ela claramente. Todavia, a teoria freudiana da bissexualidade não descarta o desejo sexual de objetivo inibido. O fato de Bento negar o seu desejo homossexual, não admitir essa pulsão inconsciente, não percebê-la conscientemente, fez o quadro agravar-se. O perseguido vai buscar algum apoio na realidade para a construção do seu delírio. Bento usa os *olhos de ressaca* para apoiar sua certeza delirante: "Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas" (DC, p. 851). Ele não encontra a via da sublimação do seu desejo homossexual, fica perseguido pela vertente inconsciente da sua instância crítica, ou melhor, do seu superego, vai então recorrer a dois mecanismos de defesa: a negação e a projeção. É Capitu quem ama!

"A posição é pior com referência ao ciúme pertencente à terceira camada, o tipo delirante verdadeiro. Este também tem sua origem em impulsos reprimidos no sentido da infidelidade, mas o objeto, nestes casos, é do mesmo sexo do sujeito. O ciúme delirante é o sobranço de um homossexualismo que cumpriu seu curso e corretamente toma sua posição entre as formas clássicas da paranóia. Como tentativa de defesa contra um forte impulso homossexual indevido, ele pode, no homem, ser descrito pela fórmula: "Eu não amo; é ela que o ama!" Num caso delirante deve-se estar preparado para encontrar ciúmes pertinentes a todas as três camadas, nunca apenas à terceira" (Freud, 1922, p. 273).

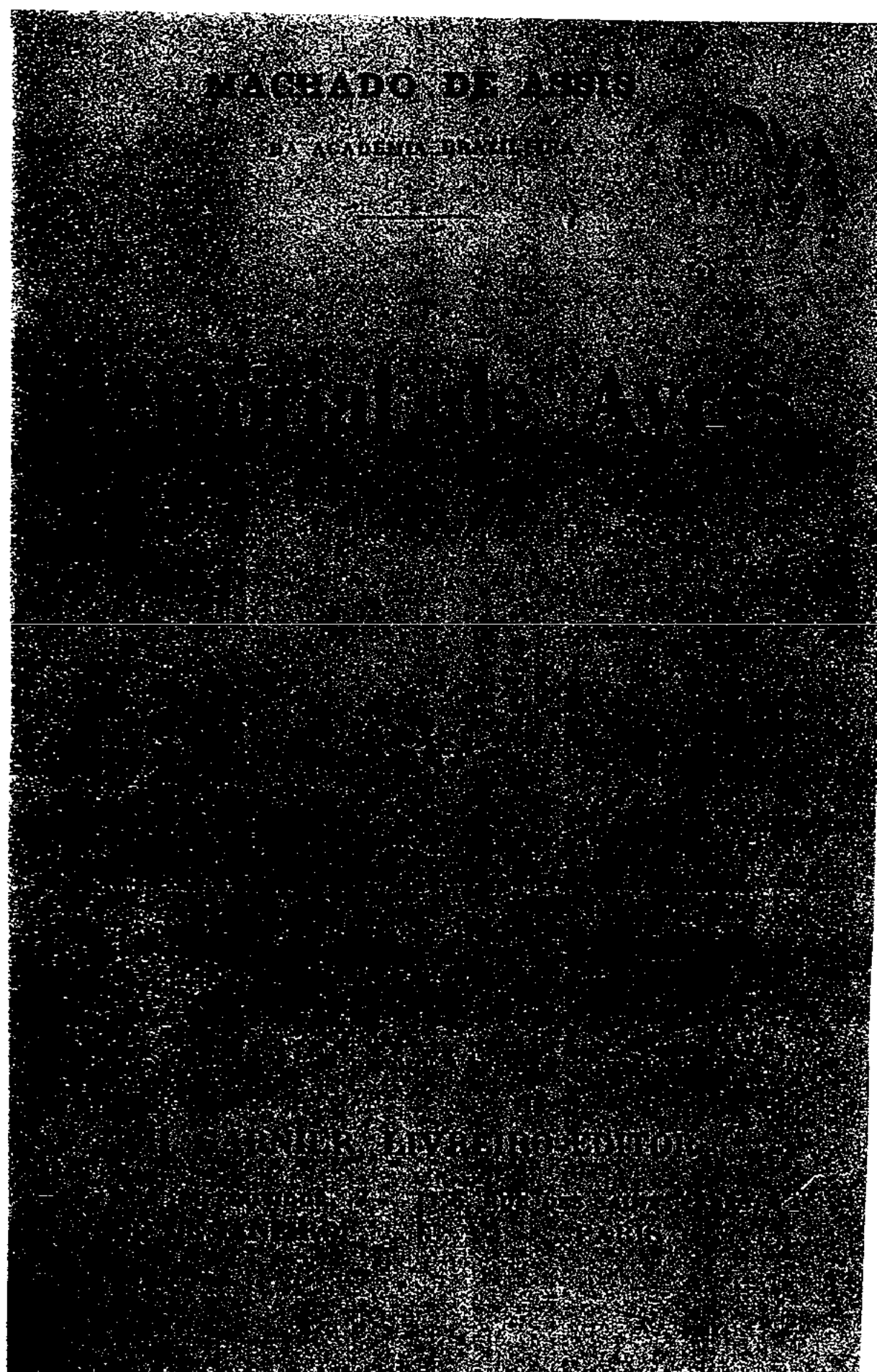
Bentinho vai apresentando o seu quadro de ciúmes, de início controlado, apesar deste ir ganhando uma certa amplitude: "Cheguei a ter ciúmes de tudo e de

todos" (DC, p. 842). Aos poucos, vai o ciúme aliando-se a uma dependência total – "Capitu era tudo; não vivia nem trabalhava que não fosse pensando nela" (DC, p. 842). Há um aforisma popular que diz: *Para se viver com Maria é preciso que se possa dizer que se vive sem Maria*. Ou seja, se não se pode viver sem o outro, não se pode viver com o outro. Começa a expansão da impossibilidade de separar os objetos Capitu e D. Glória no mundo fantasmático de Bentinho.

A vida interior de Capitu, conforme atesta Augusto Meyer, "se desenvolve num plano oculto, não tem comunicação direta com as manifestações exteriores, gestos, atitudes, palavras" (Meyer, 1958 p. 147). A imagem superficial de Capitu impede elucubrações mais ousadas, contudo pode-se inferir que a moça, se traiu, é porque não suportou a posição de dependência exacerbada, o ciúme desmedido. Bento não era um homem, tomara-se uma criança carente, demandante de atenção e amor. O filho Ezequiel torna-se também um rival na disputa pelas atenções maternas. Morto Escobar, Ezequiel toma o seu lugar enquanto representante do adultério materno.

Machado fez de Capitolina uma mulher forte e decidida: "Capitu era mulher por dentro e por fora, mulher à direita e à esquerda, mulher por todos os lados, e desde os pés até à cabeça" (DC, p. 814). Uma tal mulher não poderia manter-se amando um tíbio como o marido. Se a separação não era cogitada, a saída era o adultério. O homem que está próximo é Escobar, que encarna o homem que desafia as forças da natureza, que ombreia a vida e a morte, não é medroso como o filho de D. Glória: "Você não imagina o que é bom mar em hora bravia. É preciso nadar bem, como eu, e ter estes pulmões -, disse ele batendo no peito, e estes braços; apalpa" (DC, p. 848). Machado criou suspeitas, para o pró e contra o adultério. No entanto, a saída de Capitu era a traição, pois sua audácia não permitiria a separação – a traição, desde que não houvesse divulgação era menos grave que a separação. Contudo, esta é a beleza do texto – não se pode afirmá-lo, até porque o tropismo de Machado por *Otelo* faz com que em alguns capítulos use os personagens shakespereanos de forma direta: *Uma ponta de lago, Otelo etc.* Alusões a uma tragédia na qual o personagem principal, Desdêmona, é morta por Otelo, no entanto,

quanto ao adultério, ela é inocente. Machado deixou ao leitor as possibilidades interpretativas..



O CONTRAPONTO: A SANTA CARMO E A VIÚVA FIDÉLIA

5- O CONTRAPONTO: A SANTA CARMO E A VIÚVA FIDÉLIA

Não há como a paixão do amor para fazer original o que é comum, e novo o que morre de velho. Tais são os dois noivos, a quem não me canso de ouvir por serem interessantes. Aquele drama de amor, que parece haver nascido da perfídia da serpente e da desobediência do homem, ainda não deixou de dar enchentes a este mundo. Uma vez ou outra algum poeta empresta-lhe a sua língua, entre lágrimas dos espectadores; só isso. O drama é de todos os dias e de todas as formas, e novo como o sol, que também é velho (MA, p. 1118).

“A dona da casa, afável, meiga, deliciosa com todos, parecia realmente feliz naquela data: não menos o marido. Talvez ele fosse ainda mais feliz que ela, mas não saberia mostrá-lo tanto. D. Carmo possui o dom de falar e viver por todas as feições, e um poder de atrair as pessoas, como terei visto em poucas mulheres, ou raras. Os seus cabelos brancos, colhidos com arte e gosto, dão à velhice um relevo particular, e fazem casar nela todas as idades” (MA, p. 1035).

“Tudo poderia existir na mesma pessoa, sem hipocrisia da viúva nem infidelidade da próxima esposa. Era o acordo ou o contraste do indivíduo e da espécie. A recordação do finado vive nela, sem embargo da ação do pretendente; vive com todas as doçuras e melancolias antigas, com o segredo das estréias de um coração que aprendeu na escola do morto. Mas o gênio da espécie faz reviver o extinto em outra forma, e aqui lho dá, aqui lho entrega e recomenda. Enquanto pôde fugir, fugiu-lhe...” (MA, p. 1108).

O último romance de Machado de Assis – *Memorial de Aires* (1908) – foi escrito após a morte de Carolina Augusta Xavier de Novais Machado de Assis e teve como *memorialista* o Conselheiro José da Costa Marcondes Aires. Este diário

contém um trecho que tem a ver com a vida na velhice. Aires, diplomata aposentado, vai dia-a-dia dialogando com o papel, numa vida rica em fantasia, em que passado, presente e futuro constantemente se entrelaçam.

Carolina morreu em 20 de outubro de 1904, aos 70 anos de idade, e 35 de casada, um mês após o romance *Esaú e Jacó* ter sido lançado pela Garnier. A princípio, um grande abatimento tomou conta do velho mestre – como disse ao amigo José de Alencar sobre sua visão das coisas: “ainda estou muito perto de uma grande injustiça para descrever do mal” (Miguel Pereira, L., 1936, p. 265). Apenas conseguia alívio para seu estado depressivo na vida literária e acadêmica, embora, ao retornar, no fim do dia, ao casarão do Cosme Velho, a memória e a saudade de Carolina fossem intensamente reativadas.

“E, na vida solitária que seria de ora em diante a sua, procurou conservar a ilusão da presença da mulher.

Na cama de casal, na cama onde morrera Carolina, o seu travesseiro continuava a lhe marcar o lugar, assim como, à mesa, o seu talher.

Os objetos particulares, de ‘toilette’, eram, como se fosse utilizar, dispostos sobre a penteadeira. E a cestinha de costura, com o último bordado que começara, ficou onde ela deixara. O derradeiro livro que tentou ler, o ‘Esaú e Jacó’, foi para o móvel onde Machado guardava as relíquias do seu amor.

Carolina continuou a viver com ele, dentro dele, até fixar-se no poema de amor conjugal que é o ‘Memorial de Aires’” (Miguel Pereira, L., 1936, p. 259).

O estado de luto é uma reação à perda de um ente querido, da liberdade, do país etc. Ao perder um objeto amoroso, uma pessoa normalmente tem uma reação de luto, um período necessário em que o objeto perdido ocupa quase inteiramente a vida do enlutado. Tudo e todo o pensamento se concentra em torno do desaparecido – desânimo, desinteresse pelo mundo externo, impossibilidade de novo investimento amoroso... Quando enlutada, uma pessoa tem sempre a sensação muito dolorosa,

pois a prova da realidade, apontando para a impossibilidade do objeto, exige a retirada da libido colocada nesse objeto. Porém, não se abandona de bom grado uma posição libidinal, até mesmo quando há um substituto. O eu provoca uma alucinação carregada de desejo – mantém o morto vivo, negando assim a realidade. Tal fez Machado, ao manter o travesseiro, os talheres, tudo, como se Carolina a qualquer momento pudesse surgir. Se o quadro não se desenvolve para a morbidez, a realidade se impõe, como se impôs ao acadêmico. Todavia, o trabalho do luto é lento, e só com muito vagar pôde ir sendo elaborado através da pena e do papel.

“Há um penoso trabalho de desligamento da libido investida no objeto, que tem que ser feito em relação às lembranças, às expectativas, enfim, a toda uma constelação de situações que podem evocar o objeto perdido” (Freitas, L. A., 1997a, p. 101).

Como afirmou Viana Filho (1965), após a morte da esposa, Machado fechou-se solitário no Cosme Velho, ligado a tudo que era dela, evocando a cada momento essa presença que marcara de forma indelével sua existência. Uma tentativa desesperada de agarrar-se ao passado, de manter-se numa ilusão da qual a vida tentava retirá-lo. Como disse em uma carta a Joaquim Nabuco: “a solidão não me é enfadonha, antes me é grata, porque é um modo de viver com ela” (p. 241). Todavia, não mudou seus hábitos de trabalho. Levantava-se antes das seis horas, passeava pelo jardim, tomava café e começava a escrever. Após o banho lia seus autores preferidos, passeando pelo gabinete. Os jornais lia-os antes, durante e depois do almoço, e no bonde. Possivelmente Machado sofria com as recordações de Carolina...

“à vista daquela cadeira de balanço dupla, em que duas pessoas se sentavam, uma para cada lado, e se podiam balançar ao mesmo impulso, olhando-se de frente? Ficava na sala de jantar. E por muitos anos, após o almoço, na hora da sesta, ele e Carolina ali haviam repousado, de mãos dadas, por vezes num silêncio mais temo do que as palavras” (p. 232).

Nos meses subseqüentes à morte de Carolina suas crises de grande mal recrudesceram. Crises e ausências que, contudo, não o abateram completamente.

Pudico ao extremo quanto ao seu sofrimento, não confiava a ninguém, senão ao papel, seus dissabores. No ano seguinte, já tem alguns contos escritos, aos quais juntou outros mais recentes. Assim, contratou com a Garnier *Relíquias de casa velha* (1906), primeira obra confeccionada após a morte da esposa. Neste texto, o autor ainda muito preso a Carolina e à casa onde viveu, apresenta, de forma clara nas linhas com que inaugura o livro, uma *advertência* ao leitor: "Uma casa tem muita vez as suas relíquias, lembranças de um dia ou de outro, da tristeza que passou, da felicidade que se perdeu..." (RCV, p. 635).

Entretanto, é neste volume que Machado presta uma das maiores homenagens literárias à mulher companheira de todos os momentos, contrariando o que dissera anteriormente: *não darei mais versos*. Esta homenagem póstuma que o fez renascer como poeta e apresentar o que é considerado um dos mais belos sonetos em língua portuguesa. Representa de forma pungente os sentimentos por uma perda irreparável, como o disse José Veríssimo – *formoso e sentidíssimo soneto*.

"A Carolina

Querida, ao pé do leito derradeiro
Em que descansas dessa longa vida,
Aqui venho e virei, pobre querida,
Trazer-te o coração do companheiro.

Pulsa-lhe aquele afeto verdadeiro
Que, a despeito de toda a humana lida,
Fez a nossa existência apetejada
E num recanto pôs o mundo inteiro

Trago-te flores – restos arrancados
Da terra que nos viu passar unidos
E ora mortos nos deixa e separados

Que eu, se tenho nos olhos malferidos
Pensamentos de vida formulados,
São pensamentos idos e vividos" (p. 637).

Em julho de 1907, Machado contratou com a Garnier a publicação do *Memorial*. Entretanto, pediu aos amigos Alencar, Veríssimo, Azevedo e Graça Aranha que, caso morresse, fizessem a revisão das provas tipográficas, que naquela época eram realizadas em Paris. Contudo, as provas chegaram em dezembro e Machado confiou-as a José de Alencar. Este classificou o *Memorial* como: *delicioso, fino, superior, perfeito*.

“E, havendo percebido que, sob a personagem de D. Carmo, fizera Machado o retrato de Carolina, dizia adiante: ‘O mundo poderá admirá-la (D. Carmo) e há de admirá-la como criação de arte; eu que adivinhei o modelo, li-o comovido, cheio de respeito pela doce evocação... Beijo-lhe as mãos, meu amigo, pela confiança com que me honrou; devolvo-lhe o entendimento da parte íntima desse livro e do que ainda não conhecia da nobreza e elevação da sua alma. Ela achou o meio de não entregar à indiferença do mundo a expressão da saudade da companheira querida: depois daquele soneto, fez-lhe este retrato que é imortal” (Viana Filho, L., 1965, p. 267).

Como disse Freud (1907-08), o romance psicológico é aquele em que o escritor divide o seu ego em vários egos parciais, visando a personificar as correntes conflitantes de sua vida mental em diversos personagens. Machado de Assis privilegiou o Conselheiro Aires e Aguiar, marido de Carmo. Conforme Pereira da Silva (1960), o Conselheiro Aires ressuscita o velho mestre cada vez que se abre o *Memorial*: “ambos se comportam, raciocinam e agem da mesma maneira” (p. 11). Aguiar é o marido totalmente devoto à mulher, D. Carmo. Formam um casal de velhos sem filhos, apegados ao afilhado Tristão e à viúva Fidélia Noronha, revivendo assim seus amores de juventudes há muito passadas.

O início do romance apresenta Aires e sua irmã Rita, já viúvos, a conversarem frente ao jazigo da família, no São João Batista. Aliás, o cemitério será um cenário recorrente no *Memorial*. São freqüentes as visitas aos túmulos já que temos três viúvos: Aires, sua *mana* Rita e Fidélia. Machado poderia ter dito, como Freud, que em 1926, aos 70 anos, em sua entrevista a Viereck afirmava: “A velhice, com suas agruras, chega para todos. Eu não me rebelo contra a ordem universal” (p.

2). Machado também sente a aproximação do fim, e sua sensibilidade sabe captar estes momentos da vida do ser humano, o mistério da morte, o sentido da vida, a solidariedade conjugal e uma bela tolerância voltairiana em relação a si e aos outros. O romancista volta à vida através de seus personagens; a ilusão do amor retorna através da sensualidade da bela Fidélia. São as emoções vividas no passado com Carolina e atualizadas em Fidélia – o passado com Carmo é vivido numa fantasia de futuro – daquilo que poderia ser com Fidélia, nada mais do que evocações do romance com Carolina.

O *Memorial de Aires* será um romance no qual os personagens vão ser apresentados por Machado de forma diferente do que sempre fez. Há ainda o micro-realismo psicológico dominando a cena, porém a maioria dos personagens não apresentará as ambigüidades e contradições tão marcantes na obra machadiana. Até o próprio memorialista, Aires, será um sexagenário com *madura* crítica quanto a seus desejos atuais. Uma crítica que sempre se apresenta sob a forma de uma denegação: "... encantadora Fidélia! Não escrevo isto porque a deseje, mas porque é assim mesmo: encantadora!" (MA, p. 1083). Podemos perceber que os outros personagens principais, Fidélia, Carmo, Aguiar e Tristão, são *peças de bem*: Fidélia "vale mais do que me parecia a princípio" (MA, p. 1061). O casal Tristão e Fidélia "não tem ciúmes um do outro" (MA, p. 1076). Tristão, "um coração bom" (MA, p. 1070). A santa Carmo "não conhece a língua do próprio louvor" (MA, p. 1059), bem como "a alegria do casal Aguiar é coisa manifesta" (MA, p. 1072). Se Fidélia vai ser a jovem que Aires deseja, mas que não se atreve a conquistar em virtude de seus 62 anos, o casal Aguiar será apresentado, como a maioria dos personagens principais do *Memorial*, como pessoas com sentimentos puros e verdadeiros – não há lugar para vilanias e perversões.

No *Memorial* não há pessoas *más*, todos são personagens que representam seres humanos idealizados. Apenas D. Cesária é uma mulher que se pode considerar como destoante do clima geral dos *quase perfeitos* seres humanos machadianos, pois dizia "muitas coisas de mel e de fel" (MA, p. 1118). Todavia, D. Carmo é levada por Machado aos píncaros da mulher ideal: uma mulher que "possuía todas as espécies de ternura: a conjugal, a filial, a maternal" (MA, p. 1039);

é muito feliz no casamento, tanto que, na festa de suas bodas de prata, Aires diz sobre o casal: “as duas pessoas eram, ao cabo, uma só e única” (MA, p. 1034).

Contudo, sabemos que este tipo de simbiose não facilita a vida conjugal, pelo contrário, ela faz com que as relações entre um homem e uma mulher tornem-se extremamente conflitivas. A convivência humana, comumente, apresenta intolerâncias e todo o tipo de dificuldades, o que faz as diferenças individuais aparecerem de forma freqüente. Aversão e hostilidade são a base das relações íntimas, e não aparecem diretamente aos olhos do observador em virtude apenas da repressão. O círculo familiar é um lugar privilegiado para esse tipo de ocorrências. Freud (1921) apresentou a *teoria dos porcos-espinhos*, retirada do texto de Schopenhauer, em que no inverno os porcos-espinhos, para se aquecerem, têm que encontrar a exata distância para não se congelarem, se muito afastados, e para não se espetarem, se muito próximos. Assim estaria também o ser humano, tentando encontrar a justa medida da convivência com o outro – muito perto, sem liberdade, sufocado, ou muito longe, rejeitado.

Ao final de sua vida, Machado cria um casal de personagens em que, apesar da ascendência, se bem que muito matizada, da mulher sobre o marido, não se fala de mal-entendidos, de rivalidades, como se pudesse haver um ser humano fora da relação *paranóide* com o outro. As rivalidades narcísicas são descartadas pelo autor. “Para a boa Carmo, bordar, coser, trabalhar, enfim, é um modo de amar que ela tem. Tece com o coração” (MA, p.1062). Carmo, como todas as mulheres do seu tempo, não era mais que uma simples dona de casa. No colégio em que estudara foi a primeira aluna, não produzia invejas, mas todas a admiravam e amavam. Não era, segundo Machado, nenhum prodígio de talento, mas tinha uma inteligência fina e superior à das outras. Fidélia também não é muito letrada, conhece um pouco de música, mas “não vai a teatro, qualquer que seja, nada sabe de dramas nem de óperas” (MA, p. 1053). A seu favor há que casou com um homem que seu pai desaprovava de forma peremptória – é uma mulher que não se submete facilmente. Porém, o que vai ser enfatizado e valorizado em ambas é a índole afetiva. No romance, curiosamente, tanto Fidélia como Carmo não têm filhos. Entretanto, em Carmo a situação é apresentada sob o ângulo da tristeza.

“De quando em quando, ela e o marido trocavam as suas impressões com os olhos, e pode ser que também com a fala. Uma só vez a impressão visual foi melancólica. Mais tarde ouvi a explicação a mana Rita. Um dos convivas, – sempre há indiscretos, – no brinde que lhes fez aludiu à falta de filhos, dizendo ‘que Deus lhes negara para que eles se amassem melhor entre si’” (MA, p. 1035).

Segue Machado tecendo elogios ao casal Aguiar, algo muito pouco comum em seu percurso como escritor. Parece que perde todo o senso crítico a respeito da convivência humana. Faz de Carmo e seu marido modelos perfeitos de uma vida conjugal “até hoje sem bulha nem matinada” (MA, p. 1038).

Como em muitos dos romances de Machado, a mulher é o elemento forte, traz o homem dependente de si, bem como é o esteio, a solda da relação. Em seus trabalhos há matriarcas que dominam e comandam propriedades, em que dá-se a perceber que a figura masculina é, por vezes, desnecessária. Era comum no romance machadiano, que retrata a sociedade de seu tempo, mulheres viúvas que não casavam novamente. Eram mulheres fortes, como em *Iaiá Garcia*, *Dom Casmurro*, *Casa velha* etc. D. Carmo segue a linha da mulher totalmente dedicada à família, e que firmemente controla não só o espaço doméstico, como, e principalmente, o marido. Daí a famosa frase: “Aguiar sem Carmo é nada” (MA, p. 1087). Machado chega a reduzir o homem a um *nada* – sem a mulher, nada vale.

“Ora, a alma dele era de pedras soltas; a fortaleza da noiva foi o cimento e a cal que as uniram naqueles dias de crise. (...) Cal e cimento valeram-lhe logo em todos os casos de pedras desconjuntadas. Ele via as coisas com seus próprios olhos, mas se estes eram ruins ou doentes, quem lhe dava remédio ao mal físico ou moral era ela” (MA, p. 1038).

Os Aguiar não chegam ao completo domínio da mulher sobre o homem, porque Carmo tem, segundo Aires, um certo aspecto masoquista: “Do que ela me disse acerca do ‘gosto de sofrer pelo marido’, concluo que a senhora do Aguiar é daquelas pessoas para quem a dor é coisa divina” (MA, p. 1054). Como disse Freud (1921):

“Traços de humildade, de limitação do narcisismo e de danos causados a si próprio ocorrem em todos os casos de estar amando; no caso extremo, são simplesmente intensificados e, como resultado da retirada das reivindicações sexuais, permanecem em solitária supremacia” (p. 143).

A sexualidade não aparece em D. Carmo; ela é uma mulher que apenas borda, cose e trabalha. Aguiar também não prima pela sensualidade, fazendo assim contraponto com Aires e Fidélia, para quem a corrente sensual está muito presente.

A questão da finitude é outra das preocupações que aparecem no *Memorial de Aires*. Como disse Freud (1926): “Ainda prefiro a existência à extinção. Talvez os deuses sejam gentis conosco tornando a vida mais desagradável à medida que envelhecemos. Por fim, a morte nos parece menos intolerável do que os fardos que carregamos” (p. 2). Ou, na versão machadiana: “Já acho mais quem me aborreça do que quem me agrada, e creio que esta proporção não é obra dos outros, e só minha exclusivamente. Velhice esfalfa” (MA, p. 1050).

A morte se impõe como uma realidade dolorosa, obriga o ser humano a se dobrar ante os desígnios do aleatório. Estas imposições de Tanatus fazem com que muitas vezes o homem tenha que *calçar as sandálias da humildade*, ao perceber-se impotente quanto a saber sobre os mistérios da vida e da morte. É interessante anotar o que disse Freud em sua *entrevista* de 1926:

“A vida tem que completar o seu ciclo de existência. Em todo ser normal, a pulsão de vida é forte o bastante para contrabalançar a pulsão de morte, embora no final esta resulte mais forte. Podemos entreter a fantasia de que a morte nos vem por nossa própria vontade. Seria mais possível que pudéssemos vencer a morte, não fosse por seu aliado dentro de nós (p. 4).

É uma questão com a qual o homem tem que defrontar, todavia, o seu mundo interno, ou seja, a parte da pulsão erótica desligada de Tanatus, faz com que a fantasia amorosa surja de forma abrupta. A *apetitosa* Fidélia, em sua provocante juventude, induz o conselheiro a comparações entre o seu desejo por ela, alheio à

cronologia do tempo, e o percurso em direção à finitude. Ao ver Carmo, não pode negar: está muito mais próximo dela do que de Fidélia.

“Eu deixei-me estar na sala, a mirar aquela porção de homens alegres e mulheres verdes e maduras, dominando a todas pelo aspecto particular da velhice de D. Carmo, e pela graça apetitosa da mocidade de Fidélia; mas a graça desta trazia a nota da viuvez recente, aliás de dois anos. Shelley continuava a murmurar ao meu ouvido para que eu repetisse a mim mesmo: ‘I can’t give not what men call love’” (MA, p. 1036).

Este conflito, amar a uma mulher, embora velho, faz com que Aires, em todo o trecho, denegue; tanto que utiliza inúmeras vezes os versos de Shelley⁴⁰. Este trabalho permanente para *fazer de conta* que não deseja a viúva Noronha é muito bem apresentado através da fala: “a vida, mormente nos velhos, é um ofício cansativo” (MA, p. 1036). Porém a pulsão sexual continua a manter seu trabalho de ligação, fazendo com que o velho Aires, a cada momento do romance, permaneça no seu árduo esforço de denegação, de recusa do que pulsa dentro de si.

“Fidélia chegou, Tristão e a madrinha chegaram, tudo chegou; eu mesmo cheguei a mim mesmo – por outras palavras, estou reconciliado com as minhas cãs. Os olhos que pus na viúva Noronha foram de admiração pura, sem a mínima intenção de outra espécie, como nos primeiros dias deste ano. Verdade é que já então citava eu o verso de Shelley, mas uma coisa é citar versos, outra coisa é crer neles” (MA, p. 1069).

Se para Freud o sonho era uma realização disfarçada de desejo, para Machado era a própria realização do desejo. Aires recebe a visita de Fidélia, que lhe pergunta se deve casar-se ou ficar viúva, e ele diz: “Viúva não lhe convém, assim tão verde; casada, sim, mas com quem, a não ser comigo” (MA, p. 1052). Fidélia afirma que havia pensado justamente nele, então continua Aires:

“Peguei-lhe nas mãos, e enfiámos os olhos um no outro, os meus a tal ponto que lhe rasgaram a testa, a nuca, o dorso do canapé, a parede

⁴⁰ Percy Bysshe Shelley (1792-1822). Poeta romântico inglês. Autor de: *Defesa da poesia*, *Ode ao vento do oeste*, *A cotovia*, entre outros textos.

e foram pousar no rosto do meu criado, única pessoa existente no quarto, onde eu estava na cama. (...) Compreendi que era sonho e achei-lhe graça" (MA, p. 1052).

O sonho de Aires é a prova do seu inaceitável desejo por Fidélia, no entanto, como toda e qualquer linguagem do desejo inconsciente, ela insiste.

A questão do adultério também se manteve presente no *Memorial de Aires*, apesar da forma bizarra em que a colocou. Porque, para ele, até um morto pode ser traído pela sua viúva. Sobre a viúva Noronha, Machado, através de Aires, logo no início do romance, faz alusão a respeito da fidelidade. Ao saber por sua irmã que o nome dela era Fidélia, disse: "O nome não basta para não casar" (MA, p. 1032). Entretanto, Machado faz uma descrição da viúva, em que ao lado da elegância da forma, surge uma sensualidade, e a volúpia e o desejo, presentes, falam, de forma suave, da desejada e do desejante. Aires vai colocá-la, a princípio, apenas pelo ângulo dos contornos, posteriormente, irá para o lado da beleza interior.

"Ao vê-la agora, não a achei menos saborosa que no cemitério, e há tempos em casa de mana Rita, nem menos vistosa também. Parece feita ao tomo, sem que este vocábulo dê nenhuma idéia de rigidez; ao contrário, é flexível. Quero aludir somente à correção das linhas, – falo das linhas vistas; as restantes advinham-se e juram-se. Tem a pele macia e clara, com uns tons rubros nas faces, que não lhe ficam mal à viuvez. Foi o que vi logo à chegada, e mais os olhos e os cabelos pretos; o resto veio vindo pela noite adiante, até que ela se foi embora. Não era preciso mais para completar uma figura interessante no gesto e na conversação. Eu, depois de alguns instantes de exame, eis o que pensei da pessoa. Não pensei logo em prosa, mas em verso, e um verso justamente de Shelley, que relera dias antes, em casa, como lá ficou dito atrás, e tirado de uma das suas estâncias de 1821:

I can't give not what men call love" (MA, p. 1034-35).

Como em quase todos os romances da segunda fase, Machado mantém o tema da infidelidade amorosa. Sua capacidade criativa fez com que este tema

aparecesse novamente, mas agora em relação a um morto. A questão é se uma mulher viúva, quando se casa com outro homem, está cometendo um ato de traição.

“Vindo para casa acudiu-me em caminho uma idéia, indiscreta, decerto, mas felizmente não a disse a ninguém, e mal a deixo nesta folha de papel. A idéia é saber se Fidélia terá voltado ao cemitério depois de casada. Possivelmente sim; possivelmente não” (MA, p. 1127).

Machado, como sempre, nada garante, apenas cria a dúvida, põe o leitor a pensar, a considerar a possibilidade de que “Fidélia pode muito bem casar sem esquecer o primeiro marido, nem desmentir a afeição que lhe teve” (MA, p. 1053). Conforme comentamos anteriormente, “o luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido” (Freud, 1915-17, p. 275); o trabalho que o luto vai realizar é o de, comandado pela prova de realidade, retirar a libido colocada no objeto perdido. Ou seja, fazer com que a libido objetual transforme-se, temporariamente, em libido narcísica, para que possa, mais à frente, investir em um novo objeto, ser libido de objeto. Porém, este trabalho de desligamento é feito de forma lenta, com o sofrimento da constante presença do objeto perdido nas lembranças do dia-a-dia. Para a elaboração do luto é necessário, antes de tudo, tempo. É ele que vai mostrar que na vida tudo é transitório. Machado alude a esta situação criando uma metáfora para a elaboração do luto de Fidélia ao preparar-se para casar com Tristão: “Agora que a viúva está prestes a enterrá-lo de novo...” (MA, p. 1116).

Machado, como se sabe, nada conhecia de psicanálise, porém em muitas passagens percebe-se o quanto ela apreendia o movimento do mundo interno dos homens. Ele percebeu, sem o notar, a questão do deslocamento amoroso. Se usarmos as concepções freudianas a respeito da sexualidade feminina, Fidélia, identificada à sua mãe, vai desejar um outro homem diferente de seu pai. Contudo, o outro é sempre um substituto, um deslocamento do desejo edípico: “... eu imaginei encontrá-la diante da pessoa extinta, como se fosse a pessoa futura, fazendo de ambas uma e só criatura presente” (MA, p. 1116). Ou, em outra passagem bastante sugestiva: “Creio nas afeições de Fidélia; chego a crer que as duas formam uma só continuada” (MA, p. 1121). Noronha ou Tristão, apenas substitutos.

Se Fidélia pode amar Tristão é porque, como apresenta Machado, pode elaborar a perda de Noronha, e isto não quer dizer que não ame o antigo marido, mas que ele apenas passou a fazer parte da série de objetos que, através do processo identificatório, compõem nosso ego – “o caráter do ego é um precipitado de catexias de objetos abandonados” (Freud, 1923, p. 43). Todo objeto descateixado retorna ao ego sob a forma de identificação, ou, como disse Freud (1915-17):

“A catexia objetal provou ter pouco poder de resistência e foi liquidada. Mas a libido livre não foi deslocada para outro objeto; foi retirada para o ego. Ali, contudo, não foi empregada de maneira não especificada, mas serviu para estabelecer uma identificação do ego com o objeto abandonado. Assim a sombra do objeto caiu sobre o ego...” (p. 281).

Assim permaneceu Fidélia, de luto por dois anos, até que “ouviu à porta do coração aquele outro coração que lhe bate” (MA, p. 1105): A princípio resistiu, tentou trancar a porta, mas já era tarde. Machado mostra, de forma poética, como a transformação de libido narcísica em libido de objeto é feita de forma inconsciente.

As considerações do conselheiro Aires são tecidas em torno da fala sobre a nova escolha amorosa de Fidélia, da possibilidade que tem todo ser humano de, ao fazer o luto pelo objeto anterior perdido, investir libidinalmente em um novo objeto de amor. E, no texto, podemos ver que esta possibilidade estava aberta não só para a viúva, como para o conselheiro, que, também viúvo e sexagenário, se apaixona pela própria Fidélia. Aires luta contra seu mundo interno, tentando negar os desejos que sente. O inconsciente é acrônico e incognoscível, por isso não há como manter a fantasia desejante sob controle total – muitas vezes ela irrompe, mesmo contra a cronologia do tempo. Os desejos, os ciúmes, surgem avassaladoramente e Aires tenta mantê-los sob o domínio da consciência. Machado é um mestre nestas coisas:

“Quem sabe se não iríamos dar com a viúva Noronha ao pé da sepultura do marido, as mãos cruzadas, rezando, como há um ano? Se eu tivesse ainda agora a impressão que me levou a apostar com Rita o casamento da moça, poderia crer que tal presença e tal atitude me dariam gosto. Acharia nelas o sinal de que não ama a Tristão, e, não podendo eu desposá-la, preferia que amasse o defunto” (MA, p. 1107).

O *Memorial de Aires* é, na literatura problematizante machadiana, um ensaio sobre a velhice, no qual um viúvo discorre sobre a vida de dois casais: um em plena juventude e outro já mais para o fim da vida. Como disse Ivan Teixeira (1987): "O sarcasmo da *Memórias Póstumas* transforma-se, nesse romance, em resignação filosófica. Lá, um morto olha para a vida; aqui, um vivo olha para a morte" (p. 151). Ao final do romance, encontramos o casal Aguiar em pleno sofrimento em virtude da ida para Portugal de seus filhos adotivos, Tristão e Fidélia. Aguiar e Carmo recusam o convite dos jovens: "Olhe, conselheiro, Fidélia e eu fizemos tudo para que a velha e o velho vão conosco; não podem, ela diz que está cansada, ele que não se separa dela, e ambos esperam que voltemos" (MA, p. 1128). A partida do jovem casal lançará, ainda mais, os velhos no quadro depressivo. O quadro que Machado pinta em relação, principalmente, a D. Carmo é de uma vida vazia, em que só os seus investimentos amorosos trazem alguma felicidade. Sem Tristão e Fidélia um quadro de profunda tristeza se instala, pois a impossibilidade da fantasia prospectiva sempre provoca, no homem, grave alteração no seu estado psíquico, acirra um quadro depressivo, já que o fim da vida, ao aproximar-se, o deixa *num compasso de espera da morte*. Freud (1926) fala de forma bastante clara deste momento de vida:

"É possível que a morte em si não seja uma necessidade biológica. Talvez morramos porque desejamos morrer. Assim como amor e ódio por uma pessoa habitam em nosso peito ao mesmo tempo, assim também toda a vida conjuga o desejo de manter-se e o desejo da própria destruição. Do mesmo modo como um pequeno elástico esticado tende a assumir a forma original, assim também toda a matéria viva, consciente ou inconscientemente, busca readquirir a completa, a absoluta inércia da existência inorgânica. O impulso de vida e o impulso de morte habitam lado a lado dentro de nós. A morte é a companheira do amor. Juntos eles regem o mundo. Isto é o que diz o meu livro: *Além do princípio do prazer*. No começo, a psicanálise supôs que o amor tinha toda a importância. Agora sabemos que a morte é igualmente importante. Biologicamente, todo ser vivo, não importa quão intensamente a vida queime dentro dele, anseia pelo Nirvana, pela cessação da "febre chamada viver", anseia pelo seio de Abraão. O desejo pode ser encoberto por digressões. Não obstante, o objetivo derradeiro da vida é sua própria extinção" (p. 4).

Machado completa seu ciclo vital de escritor com o *Memorial*, e embora saibamos que a pulsão de vida tem força suficiente para fazer frente à pulsão de morte, todavia, ao fim do combate, a última será sempre vitoriosa. No entanto, a febre do viver é sempre intensa, e Eros combate até o fim, um fim que sabe existir, mas que, negando a finitude, mantém o combate. Aguiar e Carmo têm que enfrentar as limitações impostas por Cronos, contudo Aires, ao vê-los, filosofa: "Queriam ser risonhos e mal se podiam consolar. Consolava-os a saudade de si mesmos" (MA. p. 1131). O futuro como possibilidade parece que se fechava sobre o casal, o viver de reminiscências é um viver pobre e doloroso. Somente a "elaboração dessas perdas dolorosas tem o poder de aumentar suas possibilidades desejantes, na medida em que o sujeito pode reavaliar o que pode e o que não pode mais..." (Birman, J., p. 203). Conforme afirma Novaes (1996), existem várias formas de se envelhecer, contudo, o *bom envelhecimento* implica a manutenção de uma vida ativa, "substituindo por novos projetos e novos relacionamentos aquilo que a idade lhes tenha tirado" (p. 23). Ao que parece, Machado não apresenta nenhuma possibilidade de futuro para o casal Aguiar, é esperar a morte chegar, resignadamente...

No *Memorial de Aires* percebem-se vários aspectos do jogo identificatório de Machado. Apesar de cético, reservado e velho, surge nele uma enorme capacidade amorosa. A linguagem do desejo inconsciente não obedece a nenhum registro de tempo. Identificado à juventude de Tristão, deseja Fidélia, identificado à velhice de Aires ama em segredo a mulher mais jovem, e identificado a Aguiar revive o casamento prazeroso e sereno que teve com Carolina. Fantasias transitórias, fugazes, entretanto não menos intensas e agradáveis. É o prazer dividido entre a homenagem póstuma através de D. Carmo, e o amor juvenil na velhice, por Fidélia.

Como afirma Lúcia Miguel Pereira (1936), Machado tinha enorme capacidade de reação. Reagiu contra o destino adverso que o fizera nascer pobre, lutou toda a vida contra o *morbus sacer*, contra a burocracia enrijecedora, contra os românticos etc. E reagiu, por fim, à solidão, já aos sessenta anos. Passado o primeiro momento de dor profunda, retomou as lides literárias produzindo uma obra referida à velhice. Nela o entrelhecho baseia-se na elaboração das perdas ocasionadas pela aproximação do fim, pela aproximação da ida para o *derradeiro aposento*, como

disse Machado. *Memorial de Aires* (1908) segue a linha da literatura psicológica, com seus heróis e heroínas sem grandes coloridos, com seus eternos conflitos, complexos, dúvidas e hesitações – material ordinário e comum da burguesia carioca e fluminense. São os funcionários, os professores, os escravos, os barões, os estudantes, as donas de casa, as viúvas, os bacharéis e um sem fim de gente que se move como tantas outras do dia-a-dia comum de qualquer mortal. Contudo, a riqueza é extraída da vitalidade com que o autor traça o percurso de vida dos seus personagens. O mundo interno do autor se desdobra a cada personagem, a cada ação, em que a análise rigorosa e fria de Machado deixa a nu, de forma *calculadamente espontânea*, as cruzeiras e mazelas do ser humano. Entretanto, o texto é o que serve para que Machado mantenha, como diria Mira Y Lopez, E. (1961), “o arco da ilusão tenso (...)”, fazendo “(...) o futuro atrativo, enquanto nos permite aguardar algum bom êxito” (p. 129). Assim o fez, escrevendo uma obra-prima poética, sublimando através da sua criatividade o desejo do encontro amoroso, reconciliando-se com o mundo, bem como superando, ainda que parcialmente, a perda de Carolina.

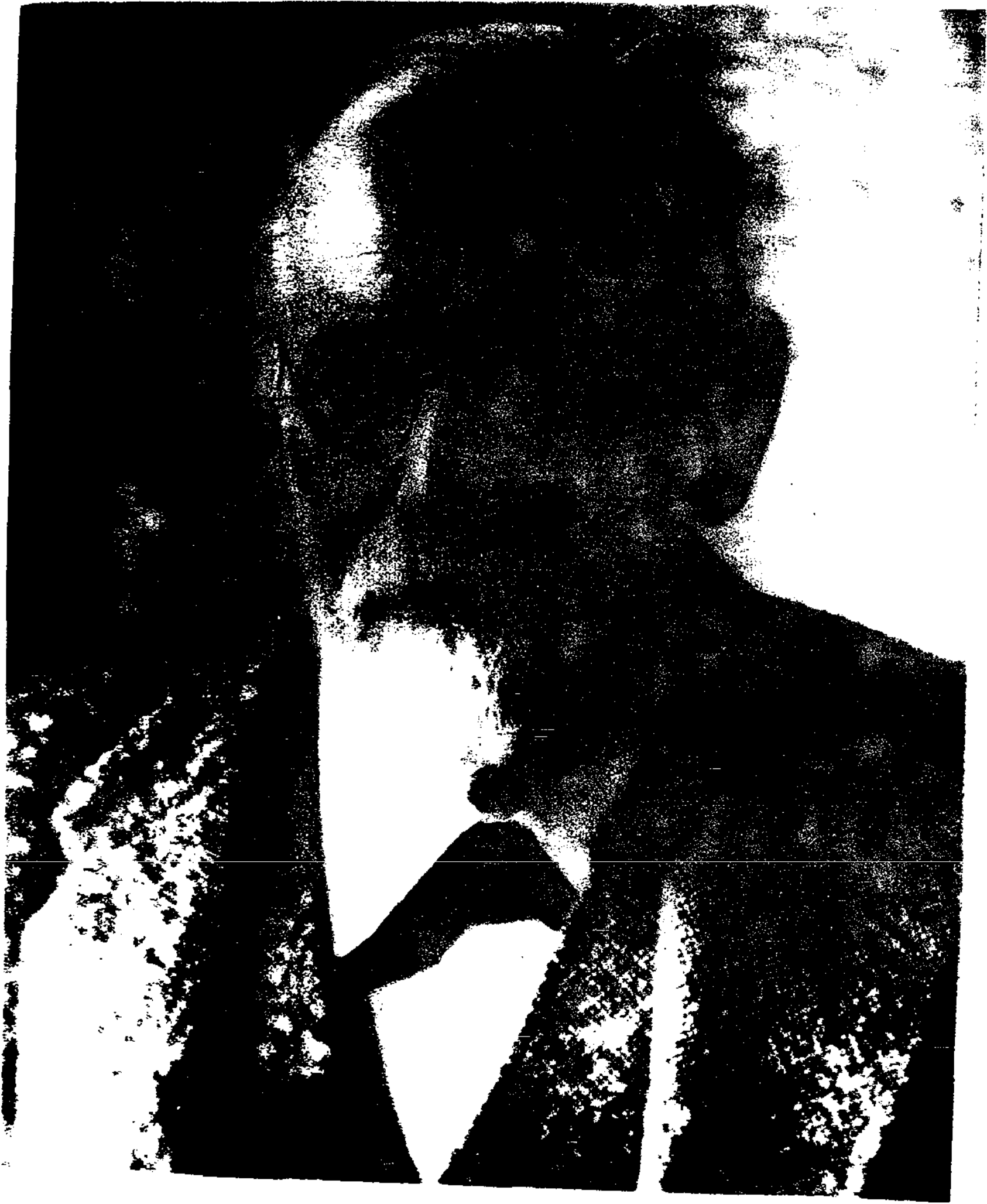
O *Memorial de Aires* é um texto em que por mais que se queira desconsiderar, para efeito de interpretação, os aspectos psicológicos do escritor, estes se impõem. Não há como afastar-se da vida com Carolina, e isto fica claro quando Lúcia Miguel Pereira (1936) diz que Machado, em carta a Mário de Alencar, afirma que D. Carmo estava modelada por Carolina, e curiosamente, no manuscrito do *Memorial*, em 393 páginas existem 167 trocas de nomes entre Carmo e Fidélia. O inconsciente surge nos atos falhos de Machado pondo a descoberto suas paixões – passado e presente tecem no íntimo do poeta a ilusão do amor. Os atos falhos, entretanto, e curiosamente, cessam (são elaborados?) após o noivado de Tristão e Fidélia.

Machado fez um romance sobre a elaboração do luto, bem como sobre a idealização da mulher. Se considerarmos a questão dos atos falhos do mestre, não podemos deixar de reconhecer que Fidélia e D. Carmo são aspectos de uma mesma mulher. Podemos considerar que o autor separou, através destas duas mulheres, as correntes terna e sensual, não as juntou numa só e única mulher.

"É destino do amor sensual extinguir-se quando se satisfaz; para que possa durar, desde o início tem que estar mesclado com componentes puramente afetuosos – isto é, que se acham inibidos em seus objetivos – ou deve, ele próprio, sofrer uma transformação desse tipo" (Freud, 1921, p. 146).

A esta dissociação já aludia Freud, em 1910, quando tratou da escolha de objeto feita pelos homens. Se pudermos supor que mulheres como Marcela, Virgília, Sofia, eram ameaçadoras, vemos que Fidélia e Carmo não o são. Pode dizer-se sobre o problema, um tanto bizarro, da traição de Fidélia, que se trata de um resto da ameaça que o fantasma do protótipo infantil faz ao homem. Um resto da ameaça materna – uma mulher idealizada e temida.

A questão do luto também engloba o problema do objeto perdido idealizado. A perda de Carolina talvez o tenha levado, como no início de todo processo de luto, à idealização da mulher. Os personagens femininos, no *Memorial*, não mais acossam o homem com suas seduições e perfídias, porém são ternas, afetuosas, companheiras – o que todo homem gostaria de ter.



em homenagem ao dia - campo -
legislativo - 1954
vamos trabalhar juntos
1954

CONCLUSÃO

6- CONCLUSÃO

Os escritores estão submetidos à necessidade de criar prazer intelectual e estético, bem como certos efeitos emocionais. Por essa razão, eles não podem reproduzir a essência da realidade tal como é, senão que devem isolar partes da mesma, suprimir associações perturbadoras, reduzir o todo e completar o que falta. Esses são os privilégios do que se convencionou chamar "licença poética". Além disso, eles podem demonstrar apenas ligeiro interesse pela origem e pelo desenvolvimento dos estados psíquicos que descrevem em sua forma completa. Torna-se, pois, inevitável que a ciência deva, também, se preocupar com as mesmas matérias, cujo tratamento, pelos artistas há milhares de anos vem deleitando tanto a humanidade, muito embora seu trato seja mais tosco e proporcione menos prazer. Essas observações, esperamos, servirão para nos justificar, de modo amplo, o tratamento estritamente científico que damos ao campo do amor humano. A ciência, é, afinal, a renúncia mais completa ao princípio de prazer de que é capaz nossa atividade mental (Freud, 1910, p. 149).

Este trabalho só pode ser considerado inédito na medida em que nos utilizamos do campo da literatura brasileira para apresentar um escritor que, em quase todas as suas obras, dedicou-se a esmiuçar o mundo psicológico dos homens, através de seus personagens. O que foi feito, em relação aos personagens de Machado de Assis, nada difere, em substância, do que fez Freud em relação a, por exemplo, Hamlet e Édipo. Estes dois personagens estão inscritos na grande temporalidade, em virtude de, ao longo dos milênios, terem sido lidos, criticados, comentados e utilizados como modelo de identificação para milhares de pessoas. Os personagens machadianos, quase todos novecentistas e pouco divulgados no cenário da literatura universal, não poderiam ainda ter atingido a mesma evidência que o grego ou o inglês – apesar de, alguns deles, terem estatura para tal.

Freud disse que não havia sido por acaso que três obras-primas da literatura universal, *Édipo Rei*, de Sófocles, *Hamlet*, de Shakespeare e *Os irmãos Karamazov*, de Dostoiévski, tratavam de um mesmo assunto, o parricídio. E, em todas elas, a motivação para o assassinato teria sido a rivalidade sexual por uma mulher. Contudo, foi necessário que o poeta, ao escrever o texto, suavizasse e disfarçasse os desejos socialmente condenáveis. Somente através de uma análise cuidadosa é que podemos revelar e aceitar que o desejo assassino exista no herói e, por extensão, em nós mesmos. Os atos do herói tem que ser apresentados de uma maneira tal que pareçam ser causados pelas circunstâncias externas, quase que alheios a sua vontade – uma forma indireta e inconsciente que usa o escritor para tornar o tema mais digerível. Podemos afirmar que Machado de Assis conseguiu, no cenário brasileiro, despertar paixões e produzir críticas. Ele pôde mobilizar toda uma gama de pessoas em torno de seus escritos, justamente por ter conseguido de forma atenuada apresentar temas delicados para as mentes de seus leitores.

Machado pode e deve ser colocado na galeria dos grandes escritores, pois o escritor criativo é aquele que faz com que o leitor não se desprenda da peça. Desprender-se pode ser entendido tanto o não poder se afastar do livro, como, ao se afastar, ter que, assim que puder, retomar o texto. Esses escritores promovem uma tal intensidade identificatória que fazem com que, de forma inconsciente, o leitor *cosido ao herói* viva fantasiosamente as mesmas peripécias e, como lembrava Freud, sem correr nenhum perigo. Machado foi um desses escritores, sabendo manter, através do seu estilo irônico e de um humor pessimista, uma multidão de leitores aferrados aos seus personagens.

Apesar de teórico, o presente trabalho é, fundamentalmente, um trabalho de pesquisa. Uma pesquisa que foi realizada em todos os romances de Machado de Assis, tanto os ditos da primeira fase – *Ressurreição*, *A mão e a luva*, *Helena*, *Iaiá Garcia* e *Casa Velha* – como os da segunda, ou, como também é citada, da fase da maturidade: *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *Dom Casmurro*, *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*. Contudo, para este trabalho, priorizamos a chamada literatura da maturidade, da qual foram retirados os seus principais personagens: Virgília, Marcela, Sofia, Capitu, D. Carmo e Fidélia. O recorte feito na

obra valorizou os personagens femininos, que ganham importância por serem os mais representativos da obra machadiana. Ao nos aproximarmos dos textos, uma das maiores dificuldades na pesquisa, foi a de fazer a escolha das passagens a serem apresentadas. Em virtude de um sem-número de possibilidades, a decisão foi sempre difícil. Por vezes, tivemos que cortar parte do material, evitando, assim, produzir um trabalho longo e de desagradável leitura.

Como dissemos, Machado escreve para mulheres e sobre mulheres, porém, mais verdadeiro seria que escreve *para e sobre* mulheres e homens. Homens e mulheres estão em oposição inclusiva, não se pode separá-los sob pena de extinção da espécie. Não se pode pensar em Marcela e Virgília sem Brás Cubas, em Sofia sem Rubião e Cristiano, em Capitu sem Bentinho, em Carmo e Fidélia sem Aguiar e Aires. Há uma permanente interação, em que os aspectos da subjetividade do ser humano estão sempre presentes. Os personagens que dão permanência a certas histórias representam o que acontece a todos os homens sob o signo da repetição, e, de forma condensada, mostram as idiossincrasias, os conflitos internos e os mal-entendidos que surgem nas relações com os outros. Foi possível assinalar as questões do ciúme, da competição, da inveja, da loucura, que nada mais são do que subprodutos da oposição inclusiva amor / ódio. É nesse jogo das pulsões que se pôde dizer por que esses personagens, apesar de brasileiros, podem ser considerados permanentes por serem representativos de aspectos da subjetividade.

Cada ser humano é uma história que caminha. Todavia, o percurso que faz, apesar de ser singular, pessoal e intransferível, não descarta certas matrizes, sobre as quais ele pode, com mais ou menos graça, contar sua história – uma história na verdade singular, mas que está apoiada em matrizes que são plurais, já que é sempre a mesma para todos. Cada um, através de sua história individual, dará maior ou menor colorido ao seu percurso existencial. Cada subjetividade é uma e indivisível, cada ser humano é um único ser, não há um clone psíquico, contudo as matrizes se oferecem como um campo onde cada um, como quiser, ou talvez como puder, construirá sua história. A linguagem do desejo inconsciente não escapa, inclui a matriz principal – o Édipo, ou o desejo, a castração e a finitude. Talvez as outras ditas matrizes nada mais sejam do que um desdobramento desta.

Um escritor tem uma imperiosa necessidade de escrever, primeiramente, em virtude de um narcisismo que busca reconhecimento, e, em segundo lugar, para oferecer, generosamente, a possibilidade de proporcionar um novo campo de prazer estético e intelectual ao outro. Um autor movimenta, ao escrever uma obra literária, dois aspectos do psiquismo humano. Nele mesmo, o de onipotência, no outro o de identificação. Em si, trata-se de onipotência na medida em que, como Criador, pode dar qualquer rumo ao percurso e destino dos personagens pois tudo pode – torna-se onisciente, onipresente, em suma, onipotente. É um prazer narcísico que, ao ser apresentado através de um certo estilo, produzirá enaltecimento e admiração. Por outro lado, essa aceitação do grande escritor existe em função do quanto permitiu ao outro identificar-se com seus personagens, na verdade suas criaturas. Ou seja, qual um ser divino, o Criador é admirado pelas suas criaturas, pois a identificação narcísica é consequência do investimento amoroso.

Essa possibilidade de produzir efeitos identificatórios será maior ou menor, dependendo do estilo e da capacidade descritiva dada pelo autor aos personagens e situações. Um grande escritor é aquele que tem, não se sabe por quê, a qualidade de apresentar, de forma bela e sutil, questões que tocam mais de perto a sensibilidade do leitor. O texto não pode apresentar associações claramente perturbadoras, porque vai produzir um efeito contrário, que é o afastamento da leitura. Ele tem que ser apresentado de uma forma que produza prazer intelectual e estético. Os personagens que passam a condição de *permanentes* são aqueles que mais tocam a sensibilidade do leitor, que mais produzem efeitos identificatórios nos seres humanos. Segundo Freud, a identificação é uma forma de sublimação e como tal vai produzir não só prazer intelectual e estético mas, também, como se dizia do teatro grego, *purga as emoções*. É isto que encontramos no texto machadiano, em que os personagens, que condensam sentimentos, falam de uma realidade comum a todos os seres humanos.

A atividade do personagem, como no sonho, é pequena se comparada com a riqueza dos pensamentos que suas ações propiciam. Um texto tem páginas, é condensado, limitado, incompleto, fragmentado. A análise de um texto, da mesma forma que a análise de um sonho, se fosse transcrito, possivelmente ocuparia um

número muito maior, indefinido mesmo, de páginas. O texto é sempre finito, enquanto texto escrito, no entanto, as possibilidades associativas e interpretativas estão permanentemente abertas. Sempre se pode agregar mais um sentido, sempre há um *a mais* a se associar, aumentando assim, indefinidamente, o número de interpretações possíveis. As narrativas ficcionais de Machado, principalmente as da segunda fase, se oferecem a este tipo de exercício na medida em que são, freqüentemente, textos inconclusos.

Como psicanalistas, e como, por vezes, fez Freud, é sempre interessante saber sobre a vida pessoal, afetiva, intelectual de um autor – aliás a escolha, dentre as inúmeras possibilidades na galeria de escritores universais é já por si uma escolha baseada na idealização. Contudo, como havia assinalado Foucault (1986), deveria ser proibido atribuir duas vezes o nome do autor a uma obra. O livro deve ser *lido por si mesmo*, desligado do autor – “que importa quem fala” (p. 34). Uma pessoa só pode ser considerada autor da própria peça que escreveu, pois todos os que vierem a lê-la, em seguida, também podem ser considerados autores, na medida em que vão sempre dar uma outra interpretação ao texto. Podemos chegar ao ponto de dizermos que ninguém é autor de nada, pois quando vem ao mundo a língua já lhe é anterior. Existem três enganos em que o homem incorre com freqüência: o engano da fé, explorado pelas religiões quando dizem que *existe um outro a quem se pode recorrer*, o engano da certeza, muito utilizado pelas ciências cartesianas quando se arrogam, através das provas apodíticas e de uma pretensa neutralidade, *chegar à verdade absoluta*; e finalmente o engano da autoria, em que pode-se perceber que ninguém é autor de nada, pois tudo, num texto, seja qual ele for, já existe *a priori*. Poder-se-ia considerar o estilo de um autor como algo muito particular; contudo, ao utilizar o recurso da língua, já perdeu seu ineditismo. Esse tipo de abordagem valoriza o leitor como intérprete, como um novo autor e como alguém que pode dar novas contribuições à compreensão do texto já apresentado. É por este recurso que podemos engrandecer qualquer leitor como um autor, desligando-o do autor original, mas não do texto ou de seus personagens.

Examinar e discutir personagens é tirá-los de seu *habitat* natural, sendo muitas vezes, como disse Freud, algo tosco e que não proporciona o mesmo prazer;

contudo, há um certo interesse em fazê-lo, se bem que utilizando uma ótica diferente da usada pelo escritor ao narrar a vida. O exame e a discussão dos personagens machadianos mostram como é possível fazer psicanálise em extensão, através de uma interseção entre literatura e psicanálise. Recorrendo à literatura, através da obra de Machado de Assis, demonstramos a importância das formulações psicanalíticas, conseguindo, no exame crítico dos seus escritos, novas possibilidades de sentido, ampliando assim o valor da obra de arte e contribuindo para o enriquecimento da cultura.

Qualquer personagem, para se inscrever na galeria de personagens permanentes, tem que ter um criador com uma tal capacidade e com um tal estilo que faça com que a própria criatura ultrapasse o criador. Por exemplo, sabemos que os personagens de uma peça, na maioria das vezes, são muito mais conhecidos que seus próprios autores. Com a música ocorre a mesma coisa, se conhece a melodia, o intérprete, mas, muitas vezes, não se conhece o autor. No teatro ou na literatura, o personagem é sempre o mais conhecido. Édipo é mais conhecido que Sófocles, Dom Quixote do que Cervantes, Narciso do que Ovídio etc. A resposta a esta questão é bastante simples: o leitor ou espectador não se identifica com o autor e sim com o personagem. Na trama, para quem assiste ou lê, quem fala é o personagem. Cervantes, por exemplo, não fala, quem fala é o *cavaleiro da triste figura*. A obra que tinha o direito de conferir imortalidade ao herói também passou a ter o direito de matar, de assassinar o seu autor.

Em toda sua obra, Machado enfatizou o personagem feminino. Podemos ver que na sua chamada primeira fase, ou o ciclo da ambição, Lívia, Guiomar, Helena, Iaiá Garcia e Lalau já dominavam a cena. Em seu segundo momento, em que estão as melhores obras, as mulheres surgem como personagens de grande densidade psicológica como: Marcela, Virgília, Capitu, Fidélia e Carmo, alimentando de forma rica e sugestiva a temática preferida do mestre brasileiro: a traição.

Marcela representa na subjetividade dos homens a condensação da mulher que seduz e explora, a cortesã ou a prostituta. Há uma certa discussão se Machado apresentou Marcela como prostituta, ou não. No entanto, pode-se entender que, apesar de não ter sido utilizado o significante prostituta, imagino que

propositalmente, o fato de ganhar presentes e dinheiro, de mais de um homem, em troca de amor e sexo, implica em um comportamento dito socialmente prostituído. É um comportamento característico do homem na adolescência, já que no texto machadiano Brás está em plena juventude, dependente, econômica e financeiramente, do pai, ainda não tendo completado seus estudos – estava em plena adolescência. Eram comuns, nesta etapa da vida, ainda mais no século XIX, paixões por prostitutas. Devido, principalmente, à incrementação do Édipo nesta fase da vida, fica favorecida a busca por esta solução para a pulsão sexual, e bem longe da mãe. O real do sexo se impõe e exige outras escolhas.

Virgília aparece sob a pena de Machado como a mulher que trai decididamente o marido, que vai, apesar de *manter as aparências*, dar vazão ao seu amor, que, de inoportuno a princípio, torna-se oportuno mais adiante. Este é um tipo de mulher que, no imaginário masculino, é o mais aterrador. Sua conduta representa a máxima vilania, a perfídia levada às últimas conseqüências: tem uma casa na Gamboa para os encontros adúlteros, arrola-se a hipótese de ter um filho ilegítimo, bem como leva o amante para ceias *a três* com o marido. Virgília é por um lado uma mulher sem caráter, por outro um ser dividido entre o amor e as conveniências sociais. Todavia fica sempre um resto a interpretar sobre seu comportamento ético. Uma mulher que produz uma terrível ambigüidade, pois é forte por um lado para contestar a ordem social vigente, por outro é fraca por promover uma farsa de tais proporções.

Mostramos como o tema da traição era uma preocupação permanente em Machado, tanto que, conforme assinalamos, seu percurso como romancista iniciou-se em *Ressurreição*, com o problema de se a viúva Livia viria, ou não a trair Félix. Este é o mesmo enredo de *Dom Casmurro*, ciúmes e traição. O tema da traição feminina está sempre intimamente ligado aos desejos edípicos. A criança se sente traída pela mãe, como também deseja trair o pai tendo-a só para ela. Neste jogo conflitivo de desejos, o tema da traição e, na vida adulta, do adultério, aponta para uma das questões fundamentais da sexualidade humana – a ambivalência. Não há amor sem ódio, sem disputa, sem vencedores e vencidos. Livia, Virgília ou Sofia são condensações, sob nuances diferentes, do permanente conflito do homem frente à

mulher, provocando a suspeita de que o amor incondicional não existe – não há unanimidade amorosa em relação a determinado objeto. Virgília e Sofia são demonstrações do quanto se pode *enganar* um homem. Uma ao marido, outra de *forma disfarçada* ao próprio marido e de forma declarada ao *eterno futuro amante*. Elas nos mostram, como que numa repetição inconsciente, o quanto qualquer homem pode ficar submetido a uma mulher sedutora, representante de nossas primeiras sedutoras – nossas mães.

Virgília e Sofia possibilitam a identificação com a mulher que, premida pela ambição social, aceita um companheiro ao qual não pode amar inteiramente. Muitas vezes Machado deixa isso claro – é necessário ter um amante duradouro para se manter uma relação de casamento. Virgília é a exemplificação máxima da perfídia feminina, bem diferente de Marcela, que trai como forma de viver, de Capitu que não é garantido que traia e de Sofia que promete, mas rigorosamente não trai.

Capitu é o personagem de maior densidade psicológica. De todas as mulheres criadas por Machado, Capitolina é a que mais suscitou debates, reuniões, trabalhos etc. A trama da vida conjugal da família Santiago é composta visando manter uma dúvida permanente, não solucioná-la. Aliás a fidelidade absoluta não é passível de garantia, pois o mestre também colocou em dúvida a honestidade de Sancha. Se considerarmos o texto pela ótica da psicanálise, este é o romance que mais permite se pôr em prática a questão da dúvida, que pode sempre se apresentar como produtiva em oposição à certeza delirante, no trecho capitaneada por Bentinho. Capitu é o personagem que encarna a dúvida, a incerteza, a não garantia, algo com que o ser humano é convidado a conviver, mas que, no entanto, resiste e muitas vezes nega – a única garantia que se pode afiançar aos homens é que todos voltaremos ao inorgânico inanimado com a vitória final de Tanatus.

Ao final da vida, dizem os biógrafos de Machado, ele tentou reconciliar-se com os seres humanos: já que os tinha posto a nu com suas incertezas e vilanias, agora os apresentava de uma forma diferente. Personagens principais como D. Carmo, Fidélia, Aguiar e mesmo Aires são pessoas de bem e de bons sentimentos. Machado estava velho e sem Carolina. Produziu duas mulheres que nos fazem, ao arrepio do texto, trazer a questão da psicobiografia, que importa sempre menos do

que o personagem pode sugerir em termos de associações significantes. Contudo, temos que nos remeter à sua vida com Carolina Augusta. Esta incursão psicobiográfica é necessária, na medida em que foi ele, através de sua correspondência e dos inúmeros atos falhos cometidos no manuscrito do *Memorial*, quem juntou três mulheres numa só: D. Carmo, Fidélia e Carolina. Ao lado da magnificência da obra, os personagens são francamente idealizados – como estava Carolina depois da morte. Entretanto, um tema *insistia*, e essa insistência, mais uma vez, o levou, na narrativa referente à viúva Fidélia, a tecer considerações sobre o que poderíamos dizer como uma temática central em sua obra: a traição. Tema apresentado ao fim da vida de forma bizarra, mas ainda em voga no seu imaginário – uma viúva pode trair o marido morto?

Desta forma, consideramos que os personagens de um drama psicológico são os que mais possibilitam ao leitor, ou espectador, a identificação com o herói. Esta identificação tanto maior será quanto mais ambígua for a situação, ou seja, quanto maior o conflito. É nesta ambigüidade que o autor pode dar maior relevo à sua obra, através da retórica e da argumentação, provocando não só um efeito catártico, como uma acentuação do reprimido. Ele cria seus textos sem ter conhecimento do percurso e das forças que entram na sua criação; não nota a intencionalidade do ato determinativo, mesmo que conscientemente o explique, bem como não é um bom intérprete de si mesmo. A criação literária é uma tentativa do autor de negação e superação da sua incompletude, do sofrimento e da frustração, uma superação criativa da transitoriedade e da finitude. Nesta tentativa sublimatória, tenta compartilhar com o outro, através da onipotência das palavras e calcado no desejo, o prazer de transformar a vida, mesmo que de forma efêmera. O espectador identificado ao herói vive um conflito indescritível, que o remete ao que não pode dizer e ao que está interdito, em ressonância com a realidade da linguagem do desejo inconsciente.

Utilizamos a noção freudiana de construção – uma seqüência de atos interpretativos que reconstrói um percurso histórico a partir de associações – para mostrar como é possível perceber a existência de personagens permanentes, condensações realizadas com a finalidade de tornar a história inteligível, mas aberta

a múltiplas interpretações. Esta abertura permite a interpretação psicanalítica, interpretação que podemos dizer como uma a mais dentre as possíveis, e que não se esgota em si mesma. Pressupondo-se a centralidade da estrutura edipiana como constituinte do sujeito, um sujeito sempre interpretante, vinculado permanentemente à dúvida e à impossibilidade da certeza, é que podemos nos abrir a novas leituras de uma peça literária. Assim, atribui-se um outro sentido que não só enriquece o patrimônio cultural, como permite demonstrar que a psicanálise, desligando-se do autor criativo, pode revelar os valores permanentes da cultura, revelar esses personagens exemplares da humanidade trágica.

Ao pretendermos fazer psicanálise em extensão, valorizamos a ligação que se evidencia entre o personagem mítico e o contexto histórico social em que ele foi criado, com vistas a encontrar possibilidades interpretativas que demonstrem seu valor como referido a uma forma de ser num determinado contexto e passível de uma ampliação com pretensões de universalidade. Segundo Vital Brazil (1992), é através dessas figuras emblemáticas que podemos descobrir, no texto de uma obra literária, as matrizes subjetivas que as determinam, apontar, como o fez Freud, que o personagem de ficção, além de ser uma interpretação já apresentada pela cultura, pode também oferecer a possibilidade da percepção de personagens permanentes, indicadores de uma matriz de origem da própria cultura.

Em virtude disso, pode-se associar a literatura (que se utiliza da retórica e da argumentação, que mantém a ambigüidade, o conflito e a contradição) à psicanálise, produzindo um conhecimento que vem dar facticidade a este semidizer, a esta semiverdade. A identificação do leitor com o herói possibilita o estabelecimento de uma dúvida produtiva, ampliando, assim, o alcance da sublimação. Esta interseção entre psicanálise e literatura enriquece a compreensão do personagem e valoriza a obra literária, colocando seu autor como um ser que contribui para diminuir o descontentamento dos homens frente ao seu destino, enriquecendo e ampliando, desse modo, o patrimônio cultural.

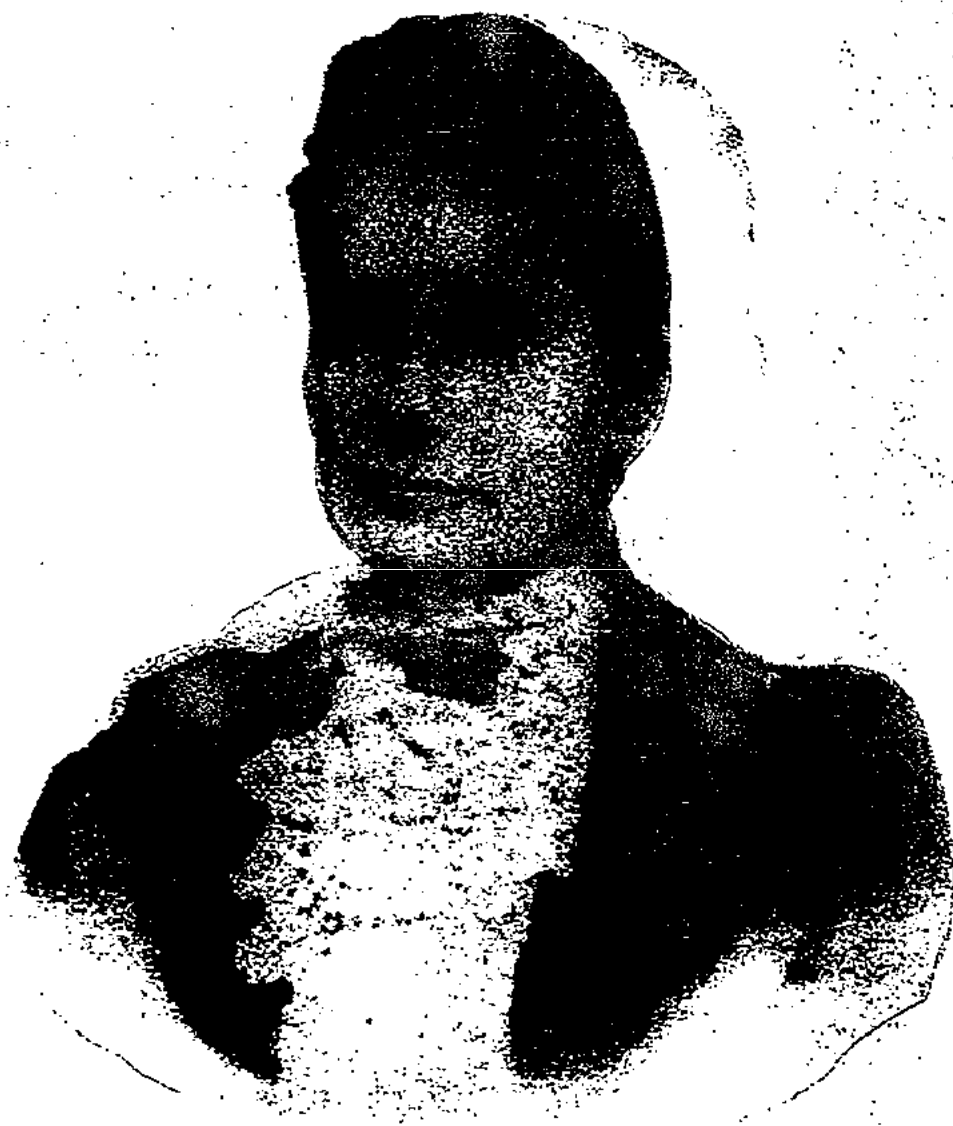
Freud foi o primeiro a mostrar, utilizando-se do recurso da psicanálise, como num texto de literatura o personagem representava aspectos da subjetividade, apontando para certas matrizes que indicam a forma de ser dos homens na cultura.

Quando um escritor, através da sua criatividade, dá voz aos personagens, eles podem ser elevados à categoria de personagens permanentes, desde que persistam como exemplares do que acontece no psiquismo humano. Esses personagens ditos permanentes são aqueles aos quais sempre retornamos, aos quais sempre nos identificamos, na medida em que podemos ter sensações semelhantes às deles, procurando não só um alívio para a angústia do viver, como um novo sentido para uma interpretação já oferecida anteriormente. A psicanálise vai, neste infindável processo interpretativo, construir novas interpretações, procurando a origem dos fatos que geraram novas significações e que sempre tem que considerar o sujeito interpretante em permanente associação a sua inefável existência.

O que foi feito, quando utilizamos as hipóteses da teoria psicanalítica para enriquecer as narrativas da vida, poderia ser resumido na poética frase de Freud: "um retorno proveitoso da cinzenta teoria para o verde perpétuo da experiência" (1923-24, p. 189). Ao terminar, valorizamos o poeta no qual Freud apoiou-se para fazer a referência acima, citando os versos originais e que dizem do quanto a psicanálise, que nunca se furtou a ser apresentada como uma prática teorizada, poderia utilizar-se de Goethe:

"Cinzenta, meu querido amigo, é toda teoria. E verde somente a árvore dourada da vida" (Mefistófeles em *Fausto*, Parte I, cena 4).

Argumentamos que serão necessários tempo e divulgação para que se possa inscrever o personagem machadiano na galeria dos grandes personagens da história da literatura universal, uma pretensão a que podemos, fantasiosamente ou não, aspirar, contudo só os que virão depois de nós é que poderão dizer se alguma das mulheres do *bruxo do Cosme Velho* foi, ou não, inscrita na grande temporalidade. Hoje só podemos divulgá-lo.



Carolina Machado de Assis, ao tempo da
fundação da Academia Brasileira

BIBLIOGRAFIA

7- BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Ângela (1992). O gosto do pecado. Rio de Janeiro, Rocco.
- ABERASTURY, Arminda y KNOBEL, Maurício (1970). Adolescência normal. Buenos Aires, Paidós, 1971.
- BALZAC, Honoré (1834). Mulher de trinta anos. São Paulo, Clube do Livro, 1947.
- BAKHTIN, Mikail. (1920-30). O autor e o herói na atividade estética. In Estética da criação verbal. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- _____ (1952-53). Os gêneros do discurso. In Estética da criação verbal. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- _____ (1959-61). O problema do texto. In Estética da criação verbal. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- _____ (1970). Os estudos literários hoje. In Estética da criação verbal. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- _____ (1970-71). Apontamentos 1970-1971. In Estética da criação verbal. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- _____ (1974). Observações sobre a epistemologia das ciências humanas. In Estética da criação verbal. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- _____ (1978). Prefácio. In Estética da criação verbal. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- BIRMAN, Joel (1987). Alquimia no Sexual. In Birman, J. e Nicéas, C. A ordem do sexual. Rio de Janeiro, Campus, 1988.
- BOONS, Marie Claire (1992). Mulheres – Homens. Ensaio psicanalítico sobre a diferença sexual. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1992.
- BOSI, Alfredo (1999) Machado de Assis – o enigma do olhar. São Paulo, Ática.

- BRAYNER, Sonia (1982). Mesa redonda. In BOSI, Alfredo et all. Machado de Assis. São Paulo, Ática.
- CALDWELL, Helen (1960). The Brazilian Othello of Machado de Assis: A study of Dom Casmurro. Berkeley, Univ. of California Press.
- CHAUÍ, Marilena (1984). Repressão sexual. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- COSTA LIMA, Luiz. O palimpsesto de Itaguaí. In Revista José, nº3. Rio de Janeiro, Fontana, 1976.
- DELLY, M (1931) Mitsi. Rio de Janeiro, Oscar Mano & Cia, 1938.
- DOR, Joel (1991). Estruturas e clínica psicanalítica. Rio de Janeiro, Taurus – Timbre.
- FEDERN, Ernest, NUMBERG, Herman (1962). Les premiers psychanalystes – minutes de la Société Psychanalytique de Vienne. Paris, Gallimard, 1976.
- FREITAS, Luiz Alberto (1997). O conceito de identificação na obra de Freud. Rio de Janeiro, SPID, 1997.
- FREUD, Sigmund (1900). A interpretação de sonhos. Ed. Standard Brasileira. Rio de Janeiro, Imago, 1980, v. IV.
- _____ (1905-42). Tipos psicopáticos no palco. Ed. Standard Brasileira. Rio de Janeiro, Imago, 1980, v. VII.
- _____ (1906). Resposta a um questionário sobre leitura. Ed. Standard. Rio de Janeiro, Imago, 1980, v. IX.
- _____ (1906-07). Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. Ed. Standard Brasileira. Rio de Janeiro, Imago, 1980, v. IX.
- _____ (1907-08). Escritores criativos e devaneio. Ed. Standard Brasileira. Rio de Janeiro, Imago, 1980, v. IX.
- _____ (1908). Moral sexual “civilizada” e doença nervosa moderna. Ed. Standard Brasileira. Rio de Janeiro, Imago, 1980, v. IX.

- _____ (1910). Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância. Ed. Standard Brasileira. Rio de Janeiro, Imago, 1980, v. XI.
- _____ (1910). Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens. Ed. Standard Brasileira. Rio de Janeiro, Imago, 1980, v. XI.
- _____ (1912). Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor. Ed. Standard Brasileira. Rio de Janeiro, Imago, 1980, v. XI.
- _____ (1913). O Interesse científico da psicanálise. Ed. Standard Brasileira. Rio de Janeiro, Imago, 1980, v. XIII.
- _____ (1914). A história do movimento psicanalítico. Ed. Standard Brasileira. Rio de Janeiro, Imago, 1980, v. XIV.
- _____ (1915). O instinto e suas vicissitudes. Ed. Standard Brasileira. Rio de Janeiro, Imago, 1980, v. XIV.
- _____ (1921). Psicologia de grupo e a análise do ego. Ed. Standard Brasileira. Rio de Janeiro, Imago, 1980, v. XVIII.
- _____ (1922). Alguns mecanismos neuróticos no ciúme, na paranóia e no homossexualismo. Ed. Standard Brasileira. Rio de Janeiro, Imago, 1980, v. XVIII.
- _____ (1923). A organização genital infantil: uma interpolação na teoria da sexualidade. Ed. Standard Brasileira. Rio de Janeiro, Imago, 1980, v. XIX.
- _____ (1923-24). Neurose e psicose. Ed. Standard Brasileira. Rio de Janeiro, Imago, 1980, v. XIX.
- _____ (1927-28). Dostoiévski e o parricídio. Ed. Standard Brasileira. Rio de Janeiro, Imago, 1980, v. XXI.
- _____ (1930). O prêmio Goethe. Ed. Standard Brasileira. Rio de Janeiro, Imago, 1980, v. XXI.
- _____ (1932). Conferência XXXIII – Feminilidade. Ed. Standard Brasileira. Rio de Janeiro, Imago, 1980, v. XXII.

- _____ (1937). Análise terminável e interminável. Ed Standard Brasileira. Rio de Janeiro, Imago, 1980, v. XXIII.
- FREUD, S. e VIERECK (1926). O valor da vida – Entrevista nos Alpes Austríacos. Apostila
- FOUCAULT, Michel (1975). Nietzsche, Freud e Marx – Theatrum Philosophicum. São Paulo, Princípio, 1987.
- _____ (1969). O que é um autor? Vega, Passagens, 1992.
- GAY, Peter (1984). A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud – A educação dos sentidos. São Paulo, Cia da Letras, 1989.
- _____ (1986). A paixão tema – A experiência burguesa, da rainha Vitória a Freud. Rio de Janeiro, Cia das Letras, 1990.
- _____ (1990). Freud. Investigações e entretenimentos. Rio de Janeiro, Imago, 1992.
- GLEDSON, John (1988). Machado de Assis, Contos – Uma antologia. São Paulo, Cia das Letras.
- GOETHE, J. Wolfrang (s/d). Escritos sobre literatura. Rio de Janeiro, Sette Letras, 1997.
- GOMES, Eugênio (1958). Machado de Assis. Rio de Janeiro, S. José, 1958.
- HUGO, Victor (1850). Funerais de Balzac. In Atos e palavras. Obras completas. São Paulo, Editora das Américas, 1959, v. XXVIII.
- KEHL, Maria Rita (1998). Deslocamentos do feminino. Rio de Janeiro, Imago.
- KOFMAN, Sara (1985). A infância da arte – Uma interpretação da estética freudiana. Relume Dumará.
- LARA, SILVIA H. Ordenações Filipinas. Livro V. Rio de Janeiro, Cia. das Letras, 1999.
- LOBO, Luiza. As metáforas do humor em Machado de Assis. In Crítica sem Juízo. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1993.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria (1872). Ressurreição. Rio de Janeiro, José Aguillar, 1959.

_____ (1873). Notícia da atual literatura brasileira, instinto de nacionalidade. Obra Completa. Rio de Janeiro, José Aguillar, 1959.

_____ (1874). A mão e a luva. Obra Completa. Rio de Janeiro, José Aguillar, 1959.

_____ (1876). Helena. Obra completa. Rio de Janeiro, José Aguillar, 1959.

_____ (1878). Iaiá Garcia. Obra completa. Rio de Janeiro, José Aguillar, 1959.

_____ (1881). Memórias póstumas de Brás Cubas. Obra completa. Rio de Janeiro, José Aguillar, 1959.

_____ (1885/86). Casa velha. Obra completa. Rio de Janeiro, José Aguillar, 1959.

_____ (1891). Quincas Borba. Obra completa. Rio de Janeiro, José Aguillar, 1959.

_____ (1892). A semana. Obra completa. Rio de Janeiro, José Aguillar, 1959.

_____ (1899). Dom Casmurro. Obra completa. Rio de Janeiro, José Aguillar, 1959.

_____ (1904). Esaú e Jacó. Obra completa. Rio de Janeiro, José Aguillar, 1959.

_____ (1906). Relíquias de casa velha. Obra completa. Rio de Janeiro, José Aguillar, 1959.

_____ (1908). Memorial de Aires. Obra completa. Rio de Janeiro, José Aguillar, 1959.

MASSON, Jeffrey. (1985). A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess – 1887-1904. Rio de Janeiro, Imago, 1986.

MEYER, Augusto (1958). Machado de Assis. Rio de Janeiro, São José, 1958.

- MERQUIOR, José Guilherme (1991). *O romance carnavalesco de Machado*. In Machado de Assis, Memórias póstumas de Brás Cubas. Rio de Janeiro, Ática, 1991.
- MIGUEL PEREIRA, Lúcia (1937). Machado de Assis. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1988.
- _____ (1950). História da literatura brasileira – prosa e ficção. São Paulo, José Olympio, v. XII., p. 17.
- NICKIE, Roberts (1992). As prostitutas na história. Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 1992.
- PASSOS, Cleusa Rios (1995). Confluências – crítica literária e psicanálise. São Paulo, Nova Alexandria.
- PESSANHA, José Américo (1992). *A vermelha flor azul – Prefácio*. In Vital Brazil, Horus. Dois ensaios entre psicanálise e literatura. Rio de Janeiro, Imago, 1992.
- PERELMAN, Chaim (1952). *Razão eterna, razão histórica*. In Actes du VI Congrès des Sociétés de Philosophie de Langue Française. Bruxelles, Ed. Université de Bruxelles, 1972.
- _____ (1993). O Império retórico, retórica e argumentação. Porto, ASA, 1993.
- RANKE-Heinemann, Uta. Eunucos pelo reino de Deus – mulheres, sexualidade e a Igreja Católica. Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos.
- ROUSSEAU, G. S. e PORTER, Roy (1987). Submundos do sexo no iluminismo. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
- SANTIAGO, Silviano (1978). *Retórica da verossimilhança*. In Uma literatura nos trópicos. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.
- SCHWARZ, Roberto (1977). Ao vencedor as batatas. São Paulo, Duas Cidades, 1992.
- _____ (1982). *Mesa redonda*. In BOSI, Alfredo et al. Machado de Assis. São Paulo, Ática, 1982.

- SHAKESPEARE, William. Otelo – O mouro de Veneza. Rio de Janeiro, Nova Aguillar, 1999.
- SÓFOCLES. A trilogia tebana – Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1989.
- STEIN, Ingrid (1984). Figuras femininas em Machado de Assis. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- TEIXEIRA, Ivan (1987). Apresentação de Machado de Assis. São Paulo, Martins Fontes, 1987.
- TODOROV, Tzvetan (1979). Prefácio In Estética da criação verbal. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- VERÍSSIMO, José (1915). História da literatura brasileira – de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). Brasília, E.U.B., 1963, p. 142.
- VITAL BRAZIL, Circe (1988). O jogo e a constituição do sujeito na dialética social. Rio de Janeiro, Forense, 1988.
- VITAL-BRAZIL, Horus (1988). As estruturas de sublimação em psicanálise. In Tempo Psicanalítico. Rio de Janeiro, SPID, 1989, n. 24, v. XII.
- _____ (1989). Psicanálise, cem anos depois. In Tempo Psicanalítico. Rio de Janeiro, SPID, 1990, n.º 24.
- _____ (1992). Dois ensaios entre psicanálise e literatura. Rio de Janeiro, Imago, 1992.
- _____ (1996). A relação conteúdo/forma na expressão literária – Uma leitura crítica da interpretação freudiana de uma obra literária. Apostila. Rio de Janeiro, SPID, 1996.
- _____ (1998). O sujeito da dúvida e a retórica do inconsciente. Rio de Janeiro, Imago, 1998.
- WATT, Ian (1995). Myths of modern individualism. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

XAVIER, Elódia As personagens femininas na narrativa machadiana.
Faculdade das Letras, 1994, nº 4.



*Dois anos antes de morrer, Machado
foi fotografado ao lado de importantes
personalidades de seu tempo.
O primeiro à direita
de Machado de Assis é Joaquim Nabuco.*

ANEXOS

8- ANEXOS

A fim de facilitar a compreensão do trabalho foram anexados os enredos, (apenas do significado das obras) organizados por Ivan Teixeira (1987), de: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*.

8.1- MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS

O romance começa pelos funerais de Brás Cubas, narrados por ele próprio. Conta, depois, sua morte, o nascimento, a infância e o primeiro amor aos 17, com a prostituta Marcela. Segue depois para Coimbra, onde se forma em direito. Retorna por ocasião da morte da mãe. Namora Eugênia, filha de d. Eusébia, amiga pobre de sua família. Mas o pai, de quem Brás herdara fatuidade, programa, por interesse político, casá-lo com Virgília, filha do conselheiro Dutra. Esta, no entanto, casa-se com Lobo Neves. Sobrevém a morte do pai de Brás. Instala-se litígio por herança entre Brás e sua irmã Sabina, casada com Cotrim. Virgília e Brás tornam-se amantes e passam a encontrar-se numa casa cuja direção é dada a d. Plácida. Brás reencontra Quincas Borba (Joaquim Borba dos Santos), seu amigo de infância. Este é um filósofo e apresenta ao amigo a doutrina do Humanitismo. Brás torna-se deputado. Lobo Neves é nomeado presidente de província e parte com Virgília para o Norte. Termina a aventura dos amantes. Brás namora, então, Nhã-loló, sobrinha de seu cunhado Cotrim, a qual morre aos 19. O solteirão tenta ser ministro de estado e não consegue. Funda um jornal de oposição. Começa a loucura de Quincas Borba. Virgília, já velha, solicita a Brás amparo à indigência de d. Plácida, que morre em seguida. Morrem também Lobo Neves, Marcela e Quincas Borba. Eugênia é

encontrada em um cortiço. Brás adoece, quando pensava inventar um emplasto. Virgília, acompanhada do filho, visita o ex-amante. Após longo delírio, Brás morre aos 64 e, depois de morto, começa a contar, de trás para frente, a estória de sua vida. Mas, antes de tudo, fez estampar, na abertura do livro, a seguinte dedicatória, diagramada em forma de epitáfio:

AO VERME
QUE
PRIMEIRO ROEU AS FRIAS CARNES
DO MEU CADÁVER
DEDICO
COM SAUDOSA LEMBRANÇA
ESTAS
MEMÓRIAS PÓSTUMAS

8.2- QUINCAS BORBA

Pedro Rubião de Alvarenga, ex-professor primário, torna-se, em Barbacena, enfermeiro e discípulo do filósofo Quincas Borba, que falece no Rio, em casa de Brás Cubas. Rubião é feito herdeiro universal do filósofo, sob condição de cuidar de seu cachorro, também chamado Quincas Borba. Rubião parte para o Rio de Janeiro. Na viagem, conhece o capitalista Cristiano de Almeida e Patha com sua esposa Sofia. Dominado por extrema ingenuidade, Rubião deixa-se guiar pelo casal. Instala-se num palacete e frequenta a casa de Cristiano. Apaixona-se por Sofia, que lhe

dispensava olhares e delicadezas insinuantes. Depois de muitos favores ao casal amigo, Rubião declara seu amor por Sofia, que apesar de ter provocado a declaração, o recusa e se queixa ao marido. Cristiano não rompe com Rubião, porque pretende subtrair-lhe o resto da fortuna. Sofia apenas intuía sua condição de chamariz, mas, daí por diante, tem de exercê-la conscientemente. Outros oportunistas, como o advogado e falso jornalista Camacho, contribuem para o empobrecimento absoluto de Rubião. E o amor de Sofia desperta-lhe, aos poucos, a loucura. Abandonado de todos que se aproveitaram dele, retorna para Barbacena com o cachorro Quincas Borba, despojo único da aventura no Rio. Depois de passar fome e frio, morre em casa de comadre Angélica, coroando-se Napoleão III e pronunciando a máxima do filósofo Quincas Borba, que só agora consegue entender: ao vencedor, as batatas.

8.3- DOM CASMURRO

Bento de Albuquerque Santiago mora na rua de Matacavalos, com sua mãe viúva D. Glória, a prima Justina, o tio Cosme e o agregado José Dias. Na casa ao lado, mora Capitulina, cujos pais são Pádua e Fortunata. Aquela família é rica, esta é pobre. Bentinho e Capitu criaram-se juntos. Quando o menino chega aos 15 e a menina aos 14, José Dias lembra D. Glória da promessa, que ela fizera, de enviar o filho para o seminário, alertando-a do perigo de envolvimento amoroso do menino com a vizinha. Mas Bentinho e Capitu já estão apaixonados. O seminário os separa. Lá, Bentinho torna-se amigo de Escobar, outro seminarista sem vocação. Com auxílio do mesmo José Dias e Escobar, Bentinho consegue demover a mãe da promessa de torná-lo padre. Vai para São Paulo e forma-se em Direito. Depois casa-se com Capitu. Escobar casa-se com Sancha, amiga desta. Os casais são felizes e estreitam amizade. Bentinho e Capitu, entretanto, contrariam-se por não terem filhos.


Dois anos depois, nasce um menino, que chamam de Ezequiel. A criança cresce e Bentinho, que sempre fora inseguro e ciumento, vê nela o retrato de Escobar. Formula claramente a dúvida quanto à conduta da esposa e do amigo. Este morre nadando no mar. As lágrimas de Capitu pelo morto levam o marido à idéia suicídio, homicídio e, por fim, a separação. Ela parte com o filho para Suíça e lá morre. O filho volta feito homem. Bento Santiago não consegue ver nele senão o retrato do amigo do seminário. Ezequiel, que era arqueólogo, viaja para o Egito e morre em Jerusalém. Bento, solitário e magoado, preocupa-se com o passado. Procura reinterpretá-lo, construindo no Engenho Novo uma casa idêntica à de Matacavalos. Em seguida, põe-se a escrever a história de sua vida para convencer-se da traição da esposa e demonstrar ao mundo que não agira mal ao recusar Ezequiel.

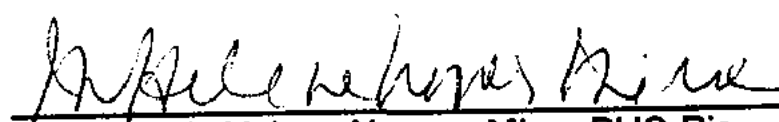
8.4- MEMORIAL DE AIRES

Aguiar e Carmo casaram-se pobres. Custou-lhes obter estabilidade. No princípio, ele era guarda-livros; depois, gerente de banco. Quando Carmo estava com vinte e tantos anos, uma amiga sua teve um filho, e essa criança, que se chamou Tristão, passou uns tempos com o casal. Esses tornaram-se padrinhos do menino e começaram a estimá-lo como um filho. Depois de crescido, o menino mudou-se para Portugal e esqueceu os padrinhos, que sofreram como tivessem perdido um filho verdadeiro. Passaram-se os anos, e o casal acha-se, por ocasião de suas bodas de prata envolvido novamente por outro filho adotivo: Fidélia, jovem viúva que rompera com a família por casar-se com um moço indesejado. O marido de Fidélia morreu logo após o casamento e o pai dela, Barão de Santa Pia, não o acompanhou na viuvez, Fidélia refugia-se, então, no amor de Aguiar e Carmo, amáveis velhos que, a essa altura, trazem da vida a única mágoa de não terem um filho de verdade, mas Fidélia consola-os dessa orfandade às avessas, tratando-os

como se fossem seus pais. Conselheiro Aires é tomado de interesses por Fidélia e aposta com sua irmã Rita que a viuvinha, por causa de sua juventude e beleza, em breve se casaria. Rita diz que não, alegando fidelidade ao marido. Aires diz que sim. O conselheiro estreita relações com Fidélia em encontros à casa de Aguiar. A mãe da viúva falece e o pai dela, à véspera também de morrer reconcilia-se com a filha. Tristão retorna da Europa. O casal de velhos sente-se feliz. Fidélia recusa casar-se com um jovem chamado Osório, mas apaixona-se por Tristão. Carmo e Aguiar pensam que o casamento deles é um jeito de segurar o moço no Brasil. Mas, casam-se e mudam-se para a Europa. Dona Carmo e Aguiar são, de novo, tragados pela velhice solitária.

Tese apresentada ao Departamento de Psicologia da PUC-Rio pelo aluno Luiz Alberto Pinheiro de Freitas intitulada, "Freud e Machado de Assis: Uma interseção entre psicanálise e literatura" e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:


Prof.^a Junia de Vilhena (Orientadora)
PUC-Rio

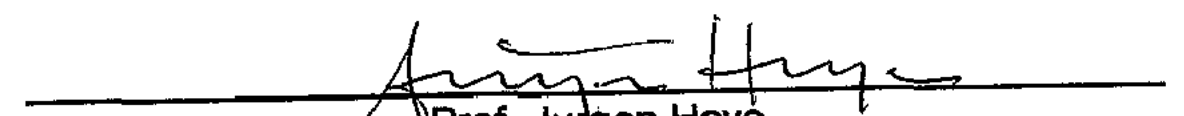

Prof.^a Maria Helena Novaes Mira - PUC-Rio


Prof.^a Luiza Leite Bruno Lobo- UFRJ


Prof.^a Sherinne Njaine Borges - ENSP / UFRJ


Prof. Octavio Almeida Souza - PUC-Rio

Visto e permitida a impressão
Rio de Janeiro, 28.10.2001.


Prof. Jurgen Heye
Coordenador dos Programas de Pós-Graduação do Centro de
Teologia e Ciências Humanas