

A ESCRITURA ERÓTICA EM MACHADO DE ASSIS

Norberto Perkoski¹

RESUMO

Neste artigo, analisam-se contos de Machado de Assis, com o enfoque no mistério das personagens femininas, que se constituem para as figuras masculinas como enigmáticas, incapazes que são de compreender-lhes as oscilações da alma. Aborda-se também o processo de criação textual de Machado, que se esconde através de ambigüidades e eufemismos, o que permite entendê-lo como uma escritura erótica transgressora em *hipo*, ou seja, os elementos da narrativa se subordinam à sugestão, priorizando a transgressão insinuada, em que o implícito engendra possibilidades interpretativas polissêmicas, de que “Missa do galo”, pela estrutura lacunar que permeia o conto, se institui como exemplo paradigmático.

Palavras-chave: Machado de Assis. Contos. Mistério feminino. Escritura erótica. “Missa do galo”.

O MISTÉRIO FEMININO

Em *À sombra da estante*, Augusto Meyer inicia o primeiro² dos três ensaios dedicados à obra de Machado de Assis afirmando que a sensualidade que interessava ao escritor brasileiro era a das idéias: “Atingir, além da máscara superficial, gestos e palavras, a essência turva do homem, o seu centro oculto, - não pode haver, para o ‘grande lascivo’, volúpia mais mordente” (p. 40, aspas do autor).

No entanto, o crítico está mais preocupado em revelar em Machado a sensualidade na sua acepção literal, ou seja, aquela que envolve os seus aspectos físicos. Contrastando o escritor brasileiro com Eça de Queirós, declara que este, "com seu realismo franco e honesto, não possui a subterraneidade sensual que pressentimos em Machado de Assis" (p. 39), para

mais adiante acrescentar que com o autor de *Dom Casmurro* "entramos no regime das reticências e dos recalcamientos" (p. 39). Augusto Meyer vai mais longe e enfatiza que:

a sensualidade machadiana, aparentemente tão discreta, começa na penumbra dos seus segundos planos e vai dar numa sombra insondável. Recalcada e por isso mesmo profunda, às vezes atinge os limites da morbidez. (p. 40)

De forma certa, o ensaísta atinge o ponto nodal da questão do erotismo no que concerne à obra de Machado de Assis. Não é por se utilizar de uma linguagem que se mantém dentro dos limites morais aceitáveis para a época (que Augusto Meyer também acertadamente denomina "o pudor da forma, reposteiro entreaberto", p. 40) que Machado de Assis é menos invasor dos meandros da sensualidade humana. É esse pudor que permite, segundo o crítico ao se referir a alguns capítulos específicos de *Dom Casmurro* ("O penteado", "Os braços", "A mão de Sancha"), fazer pensar numa "seminudez provocante", numa "sensualidade imaginativa policiada", que é primordialmente "uma curiosidade insaciável a desnudar todas as coisas, a despír as idéias e os corpos, revelando a nudez essencial sob a roupagem mentirosa" (p. 40).

Quanto aos tipos femininos criados por Machado, declara Augusto Meyer que:

o momento culminante em que a personalidade se revela é o da transformação da mulher em fêmea, quando vem à tona o animal astuto e lascivo, em plena posse da técnica de seduzir. A dissimulação em todas elas é um encanto a mais. (p. 45)

Aduz o crítico que, diante da mulher, Machado age como observador e perscrutador racional, e sua atitude é defensiva, restando "de toda a fecunda complexidade feminina" (p. 47) apenas "a cabra-cega dos instintos em luta, a comédia do amor no sentido mais triste do termo: como uma contradança de desejos" (p. 48).

É necessário, entretanto, salientar que predomina na obra machadiana o desejo velado, sub-reptício; e a clareza, a limpidez do estilo, esconde o homem subterrâneo de que fala Augusto Meyer.

Antonio Candido, por seu turno, esclarece que, enquanto "os naturalistas atiravam ao público assustado a descrição minuciosa da vida fisiológica", Machado de Assis "timbrava nos subentendidos, nas alusões, nos eufemismos, escrevendo contos e romances que não

chocavam as exigências da moral familiar",³ desdobrando-se tecnicamente ao sugerir "as coisas mais tremendas da maneira mais cândida".⁴

Ressalte-se que a obra de Machado cumpre o que Georges Bataille enfatiza acerca do erotismo: colocar o ser em questão, fazendo-o perder-se no processo sempre incapturável das oscilações entre o interdito e a transgressão.⁵

No que tange às figuras femininas, elas apresentam algo insondável que os homens que com elas se relacionam não logram compreender. Dito de outra forma: aos personagens masculinos resulta algo incognoscível da natureza da mulher que eles não atingem. Desconfiados, e sem alcançar esclarecimentos para as suas dúvidas, agitam-se nessa terra movediça agarrando-se a qualquer indício que reforce a sua racionalidade, incapazes que se mostram de capturar a essência dos sentimentos femininos.

Vários dos perfis femininos criados por Machado de Assis geram nas figuras masculinas uma espécie de perplexidade, porque as mulheres, mesmo sem enunciarem explicitamente o seu desejo, parecem de alguma forma realizá-lo. Se por um lado a mulher é enigmática, por outro o homem fracassa quando pretende decifrar o seu caráter esfíngico. A dúvida, ou a incapacidade de compreender, é predominantemente masculina. Brás Cubas sucumbe ao discreto jogo de infidelidade de Virgília, Bentinho amarga a perene incerteza acerca da traição de Capitu, Sofia enreda Rubião no premeditado, interesseiro e falso jogo ao se propor como passível e impossível objeto de conquista.

Também em vários contos o processo se repete. Veja-se, como exemplo do que acima se afirmou, "Maria Cora", narrativa que faz parte de *Relíquias de casa velha* (1906).⁶

Correa, o narrador, um solteirão de quarenta anos, relata em *flashback* sua paixão por Maria Cora, mulher separada do marido, um estancieiro gaúcho, por infidelidade deste último que, sob instância da amante, de nome Prazeres (!), havia se integrado às tropas da Revolução Federalista. A pretensão do narrador é alistar-se nas tropas legalistas e matar o marido, a fim de que ela, então viúva, casasse com ele. "Não creio que ninguém me ame com tal força" (p. 71), responde ela enigmaticamente, sem, no entanto, revelar de forma clara se o aceitaria ou não se o ato fosse concretizado. O narrador acaba matando o marido e, porque ela duvida do feito, entrega-lhe "o recibo de morte" (p. 76): um molho de cabelos deste, ao mesmo tempo que lhe relata a cena de desespero de Prazeres junto ao corpo do amado morto. A reação de Maria Cora é incompreensível para o narrador, pois desata a chorar, mais tarde

recusa-se a se casar com ele, mantém-se reclusa, mandando, inclusive, rezar missa na data da batalha em que morreu o marido.

O narrador demonstra ser incapaz de entender as oscilações da alma feminina. O silêncio textual no que se refere ao sentido predominante e mais profundo da atitude da mulher (outra marca machadiana) pode ser lido de várias formas. No início, lisonjeio à vaidade ferida, ciúme de Prazeres, uso da figura masculina como se precisasse de uma prova à sua feminilidade; ao final, reconhecimento de que ainda amava o marido, repulsa velada ao homem que o assassinara ("Compreende que eu não podia aceitar a mão do homem que, embora lealmente, matou meu marido", escreve ela numa carta no último parágrafo da narrativa, na página 91), ou, ainda, remorso porque o crime fora pessoal e não político, o que a tornava, de certa forma, cúmplice.

Independente de como se interprete o comportamento de Maria Cora, o que o narrador alcança depois de seus feitos é o fracasso. O vencedor é o Outro, detentor de algo que ultrapassa o gesto de violência e a pretensa vitória do narrador. A masculinidade buscada pela mulher nesse conto excede o mero exercício da agressividade, alcançando ao seu término o insondável da repetição em relação ao marido morto: mulher e amante acabam identificadas pelas reações semelhantes.

Em outro conto da mesma obra, "Um capitão de voluntários", o resultado do processo, ao seu término, é o mesmo. Também estruturado em *flashback*, o relato apresenta um narrador igualmente em primeira pessoa que, por curiosidade e por desafio de um companheiro, resolve se envolver com Maria, a amante de um amigo, até o final da narrativa nomeado, misteriosa e romanticamente, apenas como X... Maria percebe o interesse do narrador e a ele corresponde, contudo a paixão dela dura pouco tempo: "tinha em si o fogo e o gelo, e era mais quente e mais fria que ninguém" (p. 96). X... acaba descobrindo tudo ao ouvir uma conversa de Maria com uma amiga que insistia para que ela reatasse com o narrador. Não comenta nada e resolve se alistar como voluntário da pátria no posto de capitão; ele que, em passagem anterior da narrativa, havia afirmado categoricamente que jamais se alistaria. Maria, já totalmente desinteressada do narrador, vai para o Rio Grande do Sul esperar o amante voltar da guerra; ele acaba morrendo, e o fim dela fica em aberto, a morte ou a ida a Montevideú. O narrador, entre remorsos, saudades e admiração por X..., "uma admiração particular, que não é grande senão por me fazer sentir pequeno", acaba por nomeá-lo ao final da narração: "Emílio, o meigo, o forte, o simples Emílio" (p. 101).

O contraste entre o narrador e o amigo rival ressalta a força do último em oposição à fragilidade do primeiro:

Tudo em X... me dominava. A figura primeiro. Ele robusto, eu franzino; a minha graça feminina, débil, desaparecia ao pé do garbo varonil dele, dos seus ombros largos, cadeiras largas, jarrete forte e o pé sólido que, andando, batia rijo no chão.[...] Depois da figura, a idade; X... era homem de quarenta anos, eu não passava dos vinte e quatro. Depois da idade, a vida; ele vivera muito, em outro meio,[...] eu não vivera nada nem com pessoa alguma. Enfim, - e este rasgo é capital, - havia nele uma fibra castelhana, uma gota do sangue que circula nas páginas de Calderón, uma atitude moral que posso comparar, sem depressão nem riso, à do herói de Cervantes. (p. 90)

Também aqui a força moral, a virilidade e a experiência de vida são atributos do Outro, e o reconhecimento dessas qualidades acaba insinuando, num primeiro momento, uma velada atração pela figura masculina, que se desloca, posteriormente, para a feminina numa tentativa de auto-afirmação do narrador: "era mais velha que eu três anos, mas tinha a idade conveniente para ensinar-me a amar" (p. 91). Ainda de forma racional, em outra passagem o narrador declara:

Não suponhas que era nenhuma paixão. Não tinha paixão, mas curiosidade. Quando a via esbelta e fresca, toda calor e vida, sentia-me tomado de uma força nova e misteriosa; mas, por um lado, não amara nunca, e, por outro, Maria era a companheira de meu amigo. (p. 91)

Oscilando entre o desejo e a ética moral, o narrador enreda-se: "A idade das paixões é confusa, e naquela situação não posso discernir bem os sentimentos e suas causas" (p. 92).

Frente à insegurança do narrador, é Maria quem avança na seqüência do processo da sedução:

certo é que, um dia, ao apertar-lhe a mão, senti que os dedos dela se demoravam mais entre os meus. (p. 92)

Maria fez então um gesto que não sei como diga nem pinte. Ergueu as cartas à altura dos olhos para os tapar, voltou-os para mim que lhe ficava à esquerda, e arregalou-os tanto e com tal fogo e atração, que não sei como não entrei por eles. (p. 94)

Maria, à porta da sala, esperava que eu saísse e acompanhou-me até à cancela, para fechá-la. Antes que eu descesse, lançou-me um dos braços ao pescoço, chegou-me a si, colou-me os lábios nos lábios, onde eles me depositaram um beijo grande, rápido e surdo. Na mão senti alguma coisa. [...] Era um cartão de loja de fazendas, um

anúncio, com isto escrito nas costas, a lápis: "Espere-me amanhã, na ponte das barcas de Niterói, à uma hora da tarde". (p. 94-95)

A relação dura três meses e, alegando precaução, pois julgava estar sendo seguida, Maria decide pelo término dos encontros, e o narrador conclui avaliativa e posteriormente: "Não compreendi então que a principal verdade era ter cessado nela o ardor dos primeiros dias. Maria era outra, principalmente outra" (p. 96).

Frágeis e inexperientes, ambos os narradores desses dois contos de *Relíquias de casa velha* acabam por se constituírem nos grandes perdedores nos relacionamentos amorosos em que se vêem envolvidos. A traição da mulher concretizada em "Um capitão de voluntários", ou a sua negação em "Maria Cora", revelam-nas como hábeis em decidir acerca do seu desejo e, aspecto fundamental, capazes de optar no que concerne aos seus envoltimentos afetivos. Elas deliberam, determinam o seu objeto depois de compará-los. Por seu turno, os narradores mostram-se como inaptos em compreender a alma feminina e, num processo circular e paradoxal, reforçam a masculinidade e o poder dos Outros seus rivais.

O comportamento enigmático da figura feminina, como se sabe, ocorre em várias narrativas de Machado. Em *Histórias sem data* (1884),⁷ por exemplo, no conto "Singular ocorrência", atinge um cunho que ultrapassa uma interpretação psicológica redutora.

A narrativa inicia com um diálogo entre dois amigos. Um deles, ao ver uma mulher de preto entrar em uma igreja, reconhece-a e resolve contar a história dela ao outro.

Alguns anos atrás, ela era uma prostituta, conhecida pelo nome de Marocas. Um amigo do narrador, de nome Andrade, casado, por ela se apaixona e dela recebe "a força e a sinceridade da afeição" (p. 90), uma vez que Marocas acaba abandonando, inclusive, os seus antigos clientes. Andrade, numa festa de São João, ausenta-se por dois dias, acompanhado da família. Quando retorna, é assediado por um tal de Leandro que lhe pede dinheiro emprestado e conta-lhe ter tido na noite anterior uma aventura amorosa com uma mulher que, ao término, vinha a ser Marocas. A iniciativa do processo de sedução é feminina:

A dama vinha atrás dele, e mais depressa; ao passar rentezinha com ele, fitou-lhe muito os olhos, e foi andando devagar como quem espera. O pobre diabo imaginou que era engano de pessoa; confessou ao Andrade que, apesar da roupa simples, viu logo que não era cousa para os seus beijos. Foi andando; a mulher, parada, fitou-o outra vez, mas com tal instância, que ele chegou atrever-se um pouco; ela atreveu-se o resto... Ah! um anjo! E que casa, que sala rica! Cousa papafina. E depois o desinteresse... (p. 91)

Andrade propõe dar a Leandro uma quantia em dinheiro, desde que ele a desmascare. Vão à casa de Marocas, e Leandro confirma ser ela a mulher. Esta nada confessa, ameaça matar-se e, depois, desaparece. Andrade, então, angustia-se, procura-a por todos os lugares e acabam (o narrador também participa da busca) encontrando-a num hotel. Ocorre a reconciliação, o amante compra-lhe uma casa; no entanto, quando a rotina se estabelece, Andrade acaba morrendo no interior. Marocas "sentiu profundamente a morte, pôs luto e considerou-se viúva" (p. 94). Os dois amigos levantam hipóteses para o ato de Marocas, fechando o conto. Enquanto o amigo acena com a explicação da "nostalgia da lama" (p. 95), o narrador contrapõe a singularidade da ocorrência. O conto retrata o insondável de alguns comportamentos humanos em que se mesclam vários elementos, irreduzíveis a uma explicação única. Antonio Candido, com propriedade, esclarece: "Os atos e sentimentos estão cercados por um halo de absurdo, de gratuidade, que torna difíceis não apenas as avaliações morais, mas as interpretações psicológicas".⁸

Resta salientar, dentro da proposta que se vem apresentando, que, mais uma vez, a atitude de consecução do desejo parte da mulher, independente da interpretação que se lhe possa atribuir.

É também a figura feminina quem rompe um juramento de fidelidade em "Noite de almirante", outro dos contos de *Histórias sem data* que tematiza o relacionamento amoroso. Quando o marinheiro, que idealizara vários meses o reencontro e a retomada do envolvimento afetivo, questiona a mulher sobre o rompimento do pacto, uma vez que a encontra apaixonada por um mascate, ela não se omite: "Contou-lhe então tudo, as saudades que curtira, as propostas do mascate, as suas recusas, até que um dia, sem saber como, amanhecera gostando dele" (p. 173).

A mulher adverte que "o coração mudou" (p. 173), assume integralmente o seu novo amor, rejeitando o marinheiro, não sem antes aceitar os brincos que ele lhe trouxera como presente...

Ao marinheiro, resta tão-somente, quando perguntado pelos colegas acerca da "noite de almirante" que tivera nos braços da mulher, responder "a tudo com um sorriso satisfeito e discreto [...]. Parece que teve vergonha da realidade e preferiu mentir" (p. 176).

Realizadora de parte do seu desejo é D. Severina, personagem de "Uns braços", conto de *Várias histórias*, obra lançada em 1896.⁹ Um narrador onisciente em terceira pessoa aproxima-se simpaticamente de uma das personagens, "o nosso Inácio" (p. 76), adolescente

de quinze anos que se encanta com os braços da esposa do chefe, D. Severina. Residente na casa dos patrões, o jovem age estouvadamente, pois está obcecado pelos braços de D. Severina. Ela o intui e se sente lisonjeada e atraída. Em um "imenso domingo universal" (p. 81), enquanto o rapaz dorme e sonha com ela, a mulher dá-lhe um beijo na boca. A partir daí, temerosa e mais ainda envergonhada, passa a usar um xale que lhe cobre os braços. O rapaz acaba sendo despedido pelo marido sem causa determinada e relembra o sucedido como sonho.

Tem-se, nesse conto, um corte metonímico no que se refere ao erótico: a atração do rapaz está centrada em uma parte do objeto do desejo, e a figura feminina não realiza completamente a intenção desejante, pois foge após dar o beijo no jovem. Ela avança, mas o interdito impede-a de concretizar de forma integral a ação transgressora.

Por outro lado, quando a mulher não é detentora do seu desejo, oscilando entre dois pretendentes, sem conseguir optar por um deles, acaba sozinha, como Maria Regina em "Trio em lá menor", outro conto de *Várias histórias* (1896), ou como Flora no romance *Esau e Jacó* (1904).

Na hipótese teórica aqui trabalhada, Machado de Assis move-se tensionado entre uma temática des-veladora dos enigmas profundos da alma humana e uma linguagem insinuante, re-veladora, que se esconde através de ambigüidades, o que permite considerar o seu trabalho, enquanto escritura erótica, como transgressora em *hipo*. É necessário que se esclareça a expressão, contrastando-a com o seu inverso, a escritura erótica transgressora em *hiper*:

a **escritura erótica em hiper** vincula-se ao exagero, à desmedida, e é representada predominantemente pela figura da **hipérbole**. O vocabulário aproxima-se ou identifica-se com aquele da escória. Quanto à narrativa, entre outros aspectos, tende a uma exibição pormenorizada de sensações, percepções, atos ou pensamentos das personagens. Sobressai a **transgressão erótica evidenciada**. Por seu turno, a **escritura erótica em hipo**, quanto à narrativa, está subordinada à sugestão dos elementos apontados acima. O vocabulário inclina-se ao implícito, atingindo às vezes a supressão. Em **hipo** não há uma figura que exerça a primazia, mas figuras: a **metáfora** (a comparação sensual subentendida), a **metonímia** (por exemplo, o uso de uma parte erótica, sugerindo o todo), o **eufemismo** (a atenuação de uma expressão grosseira, por exemplo), a **alegoria** (uma rede de metáforas associada à sensualidade). Prioriza-se a **transgressão insinuada**.¹⁰

A partir de agora, priorizar-se-á, para análise e considerações mais detalhadas acerca do erotismo em Machado de Assis, o conto "Missa do galo", constante da obra *Páginas*

recolhidas, lançado em 1899. A eleição desse texto deve-se ao fato de ele se constituir tanto como uma obra-prima da contística brasileira quanto como um modelo exemplar de uma escritura transgressora erótica em *hipo*. Tamanha é a ambigüidade, que escritores contemporâneos, numa tentativa de elucidar os vazios textuais e as provocações do texto machadiano, retomaram o episódio e o recontaram sob vários prismas.¹¹

"MISSA DO GALO"

O narrador em primeira pessoa, já mais velho, e, portanto, supõe-se, mais maduro, relembra, em extenso *flashback*, uma conversa que teve com uma senhora quando contava ele dezessete anos e ela, trinta. No início do relato, acentua a sua incapacidade de, mesmo distanciado temporalmente, ser capaz de compreender o que se passara naquela noite de Natal: "Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos".¹² Essa consideração vai minar o todo da narrativa, impedindo a sua elucidação completa. A ambigüidade é, portanto, instaurada desde o início do conto.

No segundo parágrafo, Nogueira, o narrador, traça um perfil pessoal em que se destaca o seu caráter introspectivo, pois vivia "com os meus livros, poucas relações, alguns passeios" (p. 57), arrolando também os integrantes da casa onde residia temporariamente, uma vez que oriundo de uma cidade interiorana, Mangaratiba, estava no Rio de Janeiro "a estudar preparatórios" (p. 57). O escrivão Meneses, um seu parente distante, já que fora casado com uma de suas primas; Conceição, sua segunda esposa; D. Inácia, sua sogra, e duas escravas eram os componentes da casa. Ressalta também os hábitos da moradia: "Costumes velhos. Às dez horas da noite toda a gente estava nos quartos; às dez e meia a casa dormia" (p. 57). Nesse parágrafo, fica-se igualmente sabendo que Meneses "ia ao teatro" (p. 57) semanalmente. Na verdade, a ida ao teatro é, na feliz expressão machadiana, "um eufemismo em ação" (p. 57), visto que o escrivão era amante de uma senhora separada do marido, dormindo fora de casa uma vez por semana. Numa das leituras possíveis desse conto, pode-se considerá-lo como uma narrativa eufêmica, já que as alusões e ambigüidades tornam-se elementos estruturadores da narração, reforçadas pela acentuada polidez do narrador.

Conceição conforma-se com a traição do marido. Quanto à sua principal característica psicológica, o narrador afirma que "era um temperamento moderado, sem extremos" (p. 57),

acrescentando, num tom irônico, que aponta para a hipocrisia da mulher: "aceitaria um harém, com as aparências salvas" (p. 58).

Nogueira já deveria estar em Mangaratiba em férias, contudo permanecera no Rio para assistir à missa do galo. Combinara com um vizinho que ele - Nogueira - iria acordá-lo, já que decidira ficar lendo ao invés de dormir. O livro eleito é *Os três mosqueteiros* e, metaforicamente, declara o narrador: "Dentro em pouco estava completamente ébrio de Dumas" (p. 58). Ressalte-se que o escrivão tinha ido ao "teatro". Logo depois das onze horas, ouve um leve rumor e passos no corredor, vendo "assomar à porta da sala o vulto de Conceição" (p. 58). A partir desse momento, o relato apresentará gestos, palavras e deslocamentos espaciais preñhes de ambigüidades, e uma de suas leituras possíveis é a de uma escritura que se quer eroticamente lacunar, em *hipo*. Num primeiro momento, priorizar-se-á essa leitura, quanto mais não seja pelo fato de que tal possibilidade é que fez com que o conto fosse escolhido para integrar o *corpus* temático aqui trabalhado. Para tanto, acentuar-se-ão alguns elementos, encaminhando o processo de interpretação da leitura para esse foco: "Conceição entrou na sala, arrastando as chinelinhas da alcova. Vestia um roupão branco, mal apanhado na cintura. (p. 58, grifos do autor deste trabalho).

As vestes íntimas e um certo desleixo, que pode ser entendido como proposital, atingem de pronto o narrador que acaba envolvido, se se considerar aqui o uso do diminutivo como marca de envolvimento afetivo.

Ato subsequente, Nogueira fecha o livro, indicando não mais a projeção na leitura, mas a "leitura" do mundo real em que ele se atrapalha e não decodifica. Vejam-se as suas ponderações acerca da resposta de Conceição quando ele a questiona se ela acordara por algum barulho que ele porventura tivesse feito:

- Não! qual! Acordei por acordar.
Fitei-a um pouco e duvidei da afirmativa. Os olhos não eram de pessoa que acabasse de dormir; pareciam não ter ainda pegado no sono. Essa observação, porém, que valeria alguma coisa em outro espírito, depressa a botei fora, sem advertir que talvez não dormisse justamente por minha causa, e mentisse para me não afligir ou aborrecer. Já disse que ela era boa, muito boa. (p. 59, grifo do autor deste trabalho)

O narrador parece fugir a uma análise que permitisse decodificar a sua observação acerca de Conceição como pertinente a um processo de caso pensado. Na passagem sublinhada, imbricam-se dois narradores: o narrador mais velho que se dá conta de uma

possibilidade interpretativa que optasse não pela bondade de Conceição, e o narrador jovem, acrescente-se, temeroso, que abandona prontamente essa outra possibilidade investigatória e analítica. Nogueira, mais velho e maduro, parece sucumbir ainda à ingenuidade do adolescente. Confirme-se:

Conceição ouvia-me com a cabeça reclinada no espaldar, enfiando os olhos por entre as pálpebras meio-cerradas, sem os tirar de mim. De vez em quando passava a língua pelos beiços, para umedecê-los. (p. 59)

O fato de umedecer os lábios pode ser lido como índice de sensualidade, o que, porém, não é aprofundado pelo narrador. Em certo momento, quando afirma estar ficando velha, o rapaz responde-lhe negativamente com tal intensidade "que a fez sorrir" (p. 60), outro índice que demonstra o gosto que a resposta do jovem lhe dá. Mas ele não avança, truncado pelo respeito. Conceição movimenta-se de maneira insinuante, "tinha não sei que balanço no andar, como quem lhe custa levar o corpo" (p. 60), até deter-se à sua frente, "com a mesa de perneiro" (p. 60), acentuando, pelos seus gestos, o cunho de eroticidade do texto:

Pouco a pouco, tinha-se inclinado; fincara os cotovelos no mármore da mesa e metera o rosto entre as mãos espalmadas. Não estando abotoadas, as mangas, caíram naturalmente, e eu vi-lhe metade dos braços, muito claros, e menos magros do que se poderiam supor. A vista não era nova para mim, posto também não fosse comum; naquele momento, porém, a impressão que tive foi grande. As veias eram tão azuis, que apesar da pouca claridade, podia contá-las do meu lugar. A presença de Conceição espertara-me ainda mais que o livro. (p. 60)

Há momentos em que as atitudes de Conceição parecem revelar as elaborações mentais do processo de sedução, indicando primeiro os possíveis pensamentos e, depois, a sua realização:

às vezes, ficava séria, muito séria, com a testa um pouco franzida. Afinal, cansou; trocou de atitude e de lugar. (p. 61)
 Duas outras vezes, pareceu-me que a via dormir; mas os olhos, cerrados por um instante, abriam-se logo sem sono nem fadiga, como se ela os houvesse fechado para ver melhor. (p. 61, grifo do autor deste trabalho)

O pedido de Conceição para que o narrador abaixe o tom de voz ("Mais baixo! Mamãe pode acordar.") demonstra o caráter intimista do diálogo ("cochichávamos os dois")

que se acentua com a aproximação da figura feminina ("veio sentar-se do meu lado, no canapé.", p. 61). A essa proximidade, Conceição simula um ruído na comunicação, fingindo não entender a fala do narrador:

- O quê? Perguntou ela inclinando o corpo para ouvir melhor.
Fui sentar-me na cadeira que ficava ao lado do canapé e repeti a palavra. (p. 61)

Sem dúvida, o inclinar do corpo de Conceição propõe-se como proximidade física, avanço sedutor que, mais uma vez, encontra o receio do jovem. Ele - o uso do verbo aqui é proposital - dispara, assustado. Entretanto, Conceição ainda assim tentará avançar, agora já não só no plano visual, mas também no tátil:

Estava de pé, os braços cruzados; eu, em respeito a ela, quis levantar-me; não consentiu, pôs uma das mãos no meu ombro, e obrigou-me a estar sentado. Cuidei que ia dizer alguma coisa; mas estremeceu, como se tivesse um arrepio de frio [...]. (p. 62)

Mais uma vez, o respeito excessivo devotado à figura feminina parece impedir Nogueira de entender plenamente as reações físicas de Conceição. O "arrepio", que poderia ser lido no seu nível mais profundo como reação sensorial voluptuosa, acaba por ser reduzido e aproximado a uma mera comparação térmica em nível textual. Ou o jovem a intui (a reação sensorial voluptuosa) como personagem e não permite que ela seja elaborada pela consciência (utilizando-se de forma subjacente e tautológica do traço de fuga anteriormente expresso em "depressa a botei fora")? Ou ele a compreende como narrador amadurecido e, prazerosa e maliciosamente, um sorriso de *humour* lhe distenderia os lábios frente à inocência do seu eu-adolescente? No entanto, a frase inicial "Nunca pude entender..." joga tudo em suspenso novamente. A própria narração, à medida de seu desenvolvimento, não pode ser lida internamente pelo seu narrador como elemento capaz de desvendar o enigma Conceição? Ou, suprema representação de maldade irônica, bem ao gosto machadiano: as ambigüidades e o processo narrativo não visariam menos ao seu esclarecimento do que à sua ocultação, tendo em mira, nesse sentido, o seu leitor virtual? Frente a esses índices textuais dúbios, como resgatar o momento de enunciação (ou de criação) dessa noite esfíngica?

Conceição passa, então, a monopolizar o discurso até que os assuntos parecem esgotar-se, o vizinho chama-o para a missa e durante a mesma o narrador declara que "a

figura de Conceição interpôs-se mais de uma vez, entre mim e o padre; fique isto à conta dos meus dezessete anos" (p.63-64).

No dia seguinte, o narrador comenta a missa "sem excitar a curiosidade de Conceição" (p. 64), sendo que esta se revela "como sempre, natural, benigna, sem nada que fizesse lembrar a conversação da véspera" (p. 64). Pelo Ano-Novo, o narrador vai a Mangaratiba e, na sua volta, em março, fica sabendo que Meneses havia falecido. Mais tarde ouve falar que Conceição "casara com o escrevente juramentado do marido" (p. 64). Esse último, pela proposta de leitura encaminhada aqui, sem dúvida mais sagaz e experiente que Nogueira, teria aproveitado melhor as insinuações de Conceição, que o narrador não ousara compreender.

Jesus Antônio Durigan, em sua esclarecedora análise do conto, declara que a dúvida percorre toda a estrutura da narrativa e "tem proporcionado interpretações que sustentam as 'intenções sedutoras' de Conceição durante o estranho diálogo, ou a 'visão romântica' de Nogueira, oriunda da leitura".¹³ O crítico acentua, também de forma pertinente, que a narrativa realiza "o jogo elegante dos contrários",¹⁴ "insinua para, em seguida, desfazer a insinuação".¹⁵ Durigan lê o conto através da ótica de uma "dialética não-resolvida":

Ao lado de uma afirmação, o leitor certamente localizará sua negação; ao lado, enfim, de qualquer aspecto, o discurso elabora o seu contrário, sem que o leitor descubra sua síntese positiva. O que equivale a afirmar que o conto diz para que o receptor descubra o não-dito, coloca a coexistência de opostos para que a contradição e a dúvida ganhem, ao mesmo tempo, estatuto de princípio de composição e valor interpretativo.¹⁶

Tem-se, então, como corolário: se o jovem Nogueira não entendeu a conversa que tivera com Conceição, a proposta subjacente do narrador mais velho, mais maduro, resulta numa abertura e encaminha o receptor com o objetivo de que ele também ajude a preencher as ambigüidades e os vazios textuais com a sua experiência existencial, possibilitando, dessa forma, uma invasão do narrado.

A maestria de Machado está também no fato de que esse convite ao *voyeurismo* do leitor obriga esse último a uma segunda leitura do conto, agora, como participante copadecente¹⁷ do processo. Ele é incitado a "penetrar" eroticamente no narrado. Atinge-se, dessa forma, um alto grau da função poética da linguagem, no conceito de Jakobson,¹⁸ pois também o leitor volta ao texto, irremediavelmente preso às nuances, às alusões lingüísticas e ao seu processo de elaboração.

EROTIC WRITING IN MACHADO DE ASSIS

ABSTRACT

This article analyzes Machado de Assis' tales, focusing on the mystery of the female characters, who appear to the male figures as enigmatic, once men are incapable of comprehending their soul oscillations. The approach is also on Machado's process of textual creation, which is hidden in ambiguities and euphemisms, what permits to understand it as an erotic writing transgressing in *hipo*, that is, the narrative elements that are subordinated to suggestion, prioritizing the insinuated transgression, in which the implicit engenders polysemous interpretative possibilities, of which "Missa do galo", by its gap structure that permeates the tale, is instituted as a paradigmatic example.

Keywords: Machado de Assis. Tales. Female mystery. Erotic writing. "Missa do galo".

NOTAS

- ¹ Professor do Departamento e do Mestrado em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC).
- ² "Da sensualidade na obra de Machado". In: MEYER, Augusto. *À sombra da estante: ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947. Para não incorrer em repetições desnecessárias, os números das páginas das citações aparecerão entre parênteses. Atualizou-se a ortografia e a acentuação gráfica.
- ³ CANDIDO, Antonio. "Esquema de Machado de Assis" (1968). In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 19.
- ⁴ Idem, *ibidem*, p. 23.
- ⁵ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 27.
- ⁶ ASSIS, Machado de. *Relíquias de casa velha*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1977. Os números das páginas das citações aparecerão entre parênteses no texto.
- ⁷ ASSIS, Machado de. *Histórias sem data*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1975. Os números das páginas das citações aparecerão entre parênteses no texto.
- ⁸ Op. cit., p. 28.
- ⁹ ASSIS, Machado de. *Várias histórias*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1977. Os números das páginas das citações aparecerão entre parênteses no texto.
- ¹⁰ PERKOSKI, Norberto. *A transgressão erótica na obra de João Gilberto Noll*. Santa Cruz do Sul: Universidade de Santa Cruz do Sul, 1994. p. 30. A oposição conceitual entre *hipo* e *hiper* foi tomada de empréstimo a Michel Maffesoli, que, por sua vez é devedora de uma intuição de Gilbert Durand. Utilizada em função de transgressões sociais, deslocou-se a polaridade proposta para o campo da representação textual, elaborando-se conceitos para a especificidade desse campo semântico. Cf. MAFFESOLI, Michel. *A sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia*. Tradução de Aluizio Ramos Trinta. Rio de Janeiro: Graal, 1985. p. 39.
- ¹¹ Cf. LINS, Osman et al. *Missa do galo: variações sobre o mesmo tema*. 7. ed. São Paulo: Summus, 1977. Na tese do autor deste trabalho, de onde está sendo extraído o presente texto, analisa-se esse recontar, recriar dos autores contemporâneos. Cf. o capítulo "Machado de Assis: a escritura erótica em *hipo*" em

- PERKOSKI, Norberto. *A escritura erótica no sistema literário brasileiro*. 1996. 312 f. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996. Cf. também o trabalho de Tiago Pellizzaro, constante desta revista, em que o autor também aborda o assunto.
- ¹² ASSIS, Machado de. "Missa do galo". In: *Páginas recolhidas*. Texto estabelecido pela 2. ed., de 1900, e notas por Adriano da Gama Kury. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Garnier, 1990. p. 57. Os números das páginas das outras citações aparecerão no texto.
- ¹³ DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1985. p. 68.
- ¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 69.
- ¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 70.
- ¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 73.
- ¹⁷ O termo é de Julio Cortázar em *O jogo da amarelinha*. Tradução de Fernando de Castro Ferro. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. Embora o comentário a seguir se refira ao romance, pode-se, sem prejuízo teórico, associá-lo ao conto em pauta:
- fazer do leitor um cúmplice, um companheiro de viagem. Simultaneizá-lo, visto que a leitura abolirá o tempo do leitor e o transportará para o tempo do autor. Assim, o leitor poderia chegar a ser co-participante e co-padecente da experiência pela qual o romancista passa, no mesmo momento e da mesma forma (Cap. 79, p. 351, grifo do autor).
- ¹⁸ JAKOBSON, Roman. "Linguística e poética". In: *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1977. Veja-se a seguinte consideração, pertinente ao que se está defendendo:
- A supremacia da função poética sobre a função referencial não oblitera a referência, mas torna-a ambígua. A mensagem de duplo sentido encontra correspondência num remetente cindido, num destinatário cindido e, além disso, numa referência cindida (p. 150)

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. *Relíquias de casa velha*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1977.
- ASSIS, Machado de. *Histórias sem data*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1975.
- ASSIS, Machado de. *Várias histórias*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1977.
- ASSIS, Machado de. *Páginas recolhidas*. Texto estabelecido pela 2. ed., de 1900, e notas por Adriano da Gama Kury. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Garnier, 1990.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Tradução de Fernando de Castro Ferro. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1985.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

MAFFESOLI, Michel. *A sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia*. Tradução de Aluizio Ramos Trinta. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

MEYER, Augusto. *À sombra da estante: ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

PERKOSKI, Norberto. *A transgressão erótica na obra de João Gilberto Noll*. Santa Cruz do Sul: Universidade de Santa Cruz do Sul, 1994.

PERKOSKI, Norberto. *A escritura erótica no sistema literário brasileiro*. 1996. 312 f. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.