

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

**CONFLITOS E PSICANÁLISE NA OBRA ROMÂNTICA DE
MACHADO DE ASSIS**

MARIO CÉSAR DE SOUSA CASTRO

Brasília-DF
2010

MARIO CÉSAR DE SOUSA CASTRO

**CONFLITOS E PSICANÁLISE NA OBRA ROMÂNTICA DE
MACHADO DE ASSIS**

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília – UnB, como requisito à obtenção do grau de Mestre em Teoria Literária e Literaturas, sob a orientação da Professora Dra. Elga Pérez-Laborde.

**Brasília-DF
Julho de 2010**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação - CIP

C355c Castro, Mario César de Sousa.
Conflitos e psicanálise na obra romântica de Machado de Assis
[manuscrito] / Mario César de Sousa Castro. – 2010.
184 f. ; 29 cm.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília,
Departamento de Linguística e Literaturas.

1. Literatura brasileira. 2. Romance brasileiro. 3. Psicanálise. 4.
Conflitos. 4. Assis, Machado de, 1839-1908, crítica e
interpretação. I. Título.

CDU 159.964.2:821.134.3(81)(043)

Bibliotecário responsável: Arlan Moraes de Lima CRB-1/1816

Professora Dra. Elga Pérez Laborde
Presidente

Professor Dr. João Batista Cardoso
UFG – membro

Dr. Augusto Rodrigues
UnB - membro

Dr. André Luís Gomes
UnB - suplente

Ver anexos 01 e 02

Dedico este trabalho ao Professor Dr. Delton de Mattos pela contribuição e orientação num momento anterior sobre a teoria do texto. E ao Professor Dr. Cassiano Nunes com a inestimável contribuição sobre Machado de Assis, num curso oferecido anteriormente na pós-graduação da Universidade de Brasília.

AGRADECIMENTOS

Agradeço neste momento ao apoio incondicional e o constante incentivo nessa caminhada de Bianca Santiago, minha esposa, que tem sido o meu sol, onde busco o auxílio necessário para a harmonização dos meus altos e baixos.

Agradeço a Dra. Professora Elga Laborde pelas orientações e pelo efetivo trabalho justo e verdadeiro de conselheira, indicando as melhores trilhas de toda investigação teórica e a elaboração e redação da presente dissertação. E pelo acolhimento do tema, que toma na extensão a área psicanalítica.

Agradeço aos meus filhos e aos meus parentes pelo acompanhamento na transparência do tempo, na linha quase invisível da concretude de todo o meu trabalho, mas sensível e influente na elaboração das argumentações da Tese.

Aos professores da Pós da UnB, pelo apoio e compreensão, no meu percurso de acumulação de toda uma teoria de investigação e prática na elaboração de outros trabalhos e também deste.

Agradeço aos funcionários da secretaria do Departamento de Letras da Universidade de Brasília, em especial, Dona Dora com o pronto e cordial atendimento.

Aos amigos e companheiros do dia-a-dia, agora na lembrança, apresentam-se da conta de inumeráveis contribuições.

RESUMO

A presente dissertação considera a criação de um modelo específico de leitura, investigação, análise e interpretação crítica como caminho de abordagem dos textos ficcionais e narrativos da obra romântica de Machado de Assis. Observa a constante dos conflitos e a possibilidade de impor como pressupostos teóricos os estudos da psicanálise crítica. Constrói inicialmente como base da investigação e análise da narrativa machadiana um corpo de considerações e fundamentos para a argumentação da interpretação e desvelamento do conteúdo psicanalítico e estético; com isso, a busca do inconsciente dos estudos de Freud e Lacan, com as teorias da investigação psicológica e psicanalítica dão o campo de compreensão das dúvidas e incertezas, das espreitas, das fantasias e dos desvios, do visível e do invisível, nas condutas cotidianas das personagens e nas expressões textuais de Machado; e, a metáfora que percorre desde os silêncios ou expressões, como luzes ou como sombras, diminuídas ou plenas, aos conteúdos singulares observáveis com o estudo da psicanálise das personagens; e, o entendimento da dialética e dialógica como meio para o esclarecimento das ambiguidades, intrigas ou confrontos através das personagens ou nos contextos sociais e históricos em que as mesmas encontram-se inseridas. O segundo momento deste trabalho teórico e investigativo cria a oportunidade de compreender, desvinculado do freudismo ou do biografismo, a presença de aspectos da vida do autor, como intertextos nas narrativas das quatro obras românticas escolhidas como foco e objeto. O momento seguinte trata romance por romance, levando-se em conta as suas especificidades e as considerações teóricas de investigação e abordagem para compreender e explicar a fruição do conteúdo psicanalítico e estético, através do tema dos conflitos. Finalmente, as conclusões que oferecem caminhos e dimensionamento das obras literárias de Machado de Assis, com os parâmetros que depreendem das argumentações conferidas na narrativa da dissertação.

Palavras-Chave: Literatura brasileira. Romance brasileiro. Psicanálise. Conflitos. Assis, Machado de, 1839-1908, crítica e interpretação.

ABSTRACT

This thesis considers the creation of a specific model of reading, research, analysis and critical interpretation as a way of approaching texts and fictional narrative of romantic works of Machado de Assis. Notes the continuing conflict and the possibility to impose the theoretical studies of psychoanalytic criticism. Constructs initially based on research and analysis of a body of narrative Machado considerations and rationale for the arguments of interpretation and uncovering the psychoanalytic and aesthetic content; with this, the search for the unconscious of the studies of Freud and Lacan, the theories of psychological research and give the field of psychoanalytic understanding of the doubts and uncertainties, prowl, fantasies and diversions, the visible and invisible, in the daily behaviors of the characters and the textual expressions of Machado, and the metaphor that runs from the silence or expressions , such as lights or shadows, reduced or full, natural observable to content with the psychoanalysis of the characters, and the understanding of dialectics and dialogue as a means to clarify the ambiguity, intrigue and clashes with the characters or the social contexts and histories in which they are embedded. The second phase of this theoretical work and the research creates the opportunity to understand and detached from the biographic or Freudianism, the presence of aspects of life of the author, as intertextual in the narratives of four romantic works chosen as the focus and object. The next moment is a romance novel, taking into account their specificities and the theoretical considerations and research approach to understand and explain the enjoyment of the psychoanalytic and aesthetic content, through the issue of conflict. Finally, the conclusions that offer ways of scaling and literary works of Machado de Assis, with the parameters inferred from arguments that conferred in the narrative of the dissertation.

Keywords: Brazilian Literature. Brazilian novel. Psychoanalysis. Conflicts. Assis, Machado de, 1839-1908, criticism and interpretation.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 CAMINHOS DA PSICANÁLISE NA OBRA LITERÁRIA.....	13
2.1 Breve tratado do inconsciente	13
2.2 Freud e Lacan	22
2.3 Da psicanálise ao texto narrativo de Machado	26
2.3.1 <i>O silêncio no romance romântico de Machado</i>	26
2.3.2 <i>A metáfora, da composição estética ao inconsciente das personagens</i>	29
3 DÚVIDAS E INCERTEZAS EM <i>RESSURREIÇÃO</i>	35
3.1 O Plano das metáforas	36
3.2 Psicanálise das dúvidas e das incertezas.....	45
3.2.1 <i>O inconsciente estruturado como Linguagem</i>	46
3.2.2 <i>Psicanálise das dúvidas em Ressurreição</i>	47
4 A INDECISÃO COMO PRINCÍPIO DA ESPREITA.....	59
4.1 Metáfora como singularidade entre a estética e os conflitos.....	67
4.2 O olhar como caminho psicanalítico do inconsciente	71
5 O SONHO COMO CAMINHO DO VISÍVEL E DO INVISÍVEL EM <i>HELENA</i>	79
5.1 A metáfora do visível e do invisível.....	89
5.2 A psicanálise do visível e do invisível.....	93
6 FLUXOS E REFLUXOS DOS SENTIMENTOS ENTRE A LUZ E A ESCURIDÃO EM <i>IAIÁ GARCIA</i>	108
6.1 As singularidades das metáforas diminuídas ou das metáforas apagadas	116
6.2 O sonho e a fantasia nas deformações silenciosas ou nos delírios da imaginação	121
7 CONCLUSÃO.....	127
REFERÊNCIAS	130
Anexo 01	133
Anexo 02	134

1 INTRODUÇÃO

A experiência com os textos do discurso narrativo da obra literária, fase romântica, de Machado de Assis é quase indescritível. Cada romance abre um universo de questionamentos e interpretações. Cada capítulo possibilita o percurso de um caminho único e singular, e, às vezes, cada cena no seu tratado micro composicional e literário torna-se insubstituível, observadas as suas magnitudes e completudes, diante do corpo estético da obra ou do romance como um todo, sem possibilidades de reparos.

A fusão escritor, narrador e personagens é perceptível e este trabalho considera como básica a ocorrência desse fato. Além do que como leitores, na recepção, temos a oportunidade de investigar com o auxílio de conteúdos teóricos e compreendê-la. Teóricos como Paul Ricoeur, Freud, Lacan e o próprio Machado, dentre outros, serviram com motivos, detalhes e respostas para toda investigação e abordagem, tratamento e interpretação crítica dos romances românticos de Machado de Assis.

A temática reúne dois aspectos essenciais que frequentam, de forma intensa, os romances de Machado: conflitos e psicanálise.

A leitura individual de cada obra literária da fase romântica de Machado foi delineando-nos os aspectos comuns e os específicos e particulares em cada uma delas. Essas leituras deram-nos um norte de interesse e curiosidades que finalizariam num desejo providente de busca e investigação teórica das motivações do autor criador e de explicações de repetidos questionamentos sobre as singularidades evidentes nos modos de compor e no objeto estético que frui da construção das personagens, ambientes ou tramas ficcionais.

O romantismo, movimento de expressão literária, é rico de paixões, conflitos, intrigas e contradições. O Machado romântico não é diferente. Assim, os conflitos, intrigas e paixões aparecem explícitos ou ocultos nos seus romances, na sua fase realista. Mas, tudo se torna profundo, quando buscamos nas sutilezas, nas inferências, nas imagens especulares de suas construções, os conteúdos similares dos mesmos contrastes, intrigas ou conflitos nos romances românticos. O seu texto narrativo romântico exige o apuro das técnicas de abordagem, da metodologia do tratamento investigativo, das análises ou das interpretações críticas.

Quatro romances românticos, onde Machado oferece um tratamento composicional psicanalítico, que abrange as condutas mentais ou sociais das personagens através dos desvios de personalidade.

A temática foi conduzida e verificada como caminho que justifica as obras literárias e como centro de confluência de cada romance nas nossas atitudes como leitor investigador e de nosso senso de interpretação crítica, como forma de compreender e sentir prazerosamente essas criações românticas de Machado de Assis.

Os quatro primeiros romances de Machado determinam a sua fase romântica: *Ressurreição* (1872), *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878). Os textos dessas obras são mais lineares e não menos profundos, no que diz respeito à composição estética ou psicanalítica.

A primeira delas trabalha a dúvida como motivação; a segunda toma como princípios a indecisão e a espreita; a terceira movimenta-se entre a claridade e os sopros de aragem naturais; e, por último, *Iaiá Garcia* reúne as motivações iniciais e acrescenta os prenúncios dos sonhos e delírios dos romances subsequentes.

Na busca do domínio de alguns campos de abordagem e análise de uma obra literária e narrativa, segundo a teoria da literatura, põe-se como levantamento inicial o conhecimento da estrutura composicional, onde se encontram duas áreas bem definidas: a teoria literária e a literatura comparada. A primeira trata o discurso narrativo como forma, conteúdo e objeto estético e a segunda considera as influências e os referenciais, fontes de estabelecimento e construção de uma obra ou de um conjunto de obras no tempo e no espaço.

A narrativa de Machado contém preservadas as relações do real e correal, relações de sentido denotativo e conotativo, relações físicas, metafísicas ou até cósmicas e as relações metafóricas e metonímicas; estas últimas se apresentam uma sobrepondo à outra, uma na outra, senão as metáforas plenas, o silêncio como fonte dialógica e metafórica, dentro e paralelo ao mesmo discurso; e as relações psicológicas e psicanalíticas das personagens e do autor na ordem instruída no processo de sua composição e como causa/ação do prazer estético no leitor. A trilha de busca dessas relações usa como veículo a palavra, a palavra da palavra, o texto, o texto do texto, a linguística e a metalinguística, a imagem e o espelho da imagem no imaginado sonho do autor.

No procedimento da investigação e da análise, ou na interpretação e na compreensão dos referidos romances de Machado de Assis, usamos como suporte teórico quatro centros principais: as fantasias, os desvios e os sonhos revelados, através das teorias da psicanálise de Freud, Lacan e Jung; a composição estética das metáforas, como elementos da psicanálise e de seus conceitos, segundo Paul Ricoeur; a dialógica e a dialética, como caminhos para explicar e compreender as falas e a própria composição ficcional e finalmente, os conflitos, como linha mestra do desenvolvimento das argumentações, que compreendem as motivações,

as indecisões ou as espreitas presentes nos olhares, no ar que as personagens respiram, na claridade que assoma os ambientes e no que frui na composição estética de cada personagem, referenciados noutros textos e estudos da bibliografia oferecida como fontes teóricas.

O capítulo inicial responde com o suporte técnico-científico, através da discussão de assuntos que correlacionam o tratamento investigativo de análise do discurso narrativo dos romances e o somatório de argumentações que discorrerão obedientes ao desenvolvimento da temática no corpus.

Esse capítulo, “O caminho da psicanálise na obra literária”, divide as suas atenções entre três assuntos correlacionados e complementares: o inconsciente como fonte de todo conhecimento humano, que se desdobra no acontecimento das pulsões, nos desvios de comportamentos, nas disfunções mentais, no sentimento de prazer e ódio, nas fantasias, nas indecisões ou nas incertezas, ou através das condutas ambíguas, dos fingimentos, dos desejos, dos sonhos e delírios da alma humana, dos gestos ou dos olhares, frutos da vontade e do pensamento, na ordem das emoções visíveis ou invisíveis do autor criador e de suas personagens; Freud e Lacan, dentre outros estudiosos da psicanálise, como ciência possível de compreender para explicar a correlação do inconsciente de Machado com aqueles que o mesmo autor define nas suas personagens; e da psicanálise ao texto narrativo de Machado que compreende e particulariza cinco caminhos, vinculados com a psicanálise, que influem e identificam nas suas especificidades a narrativa machadiana: o “silêncio” entra e sai na narrativa, estabelecendo a medida dos sentimentos e das emoções das personagens; a metáfora, que qualifica cada palavra e cada expressão e reconta as histórias e histórias de cada romance, no âmbito da fruição de seus objetos estéticos; a “dialogia” como margem das personagens, que se somam nos confrontos, ou se separam nos sentimentos de intimidades; a dialética como centro condutor do crescimento, das alterações, dos desvios e da degradação de cada personagem no cotidiano de sua correalidade; o “fingimento”, ora como dissimulação, ora como estratégia para determinar os caminhos e descaminhos das tramas narrativas e o ar que promove a vida das personagens, responde por uma pauta de clausura e de libertação, de plena vitalidade ou no transcurso das enfermidades. Esse ar, que torna os ambientes alegres e naturais, Machado o utiliza como módulo da virtual asfixia de algumas de suas personagens no sentimento da solidão ou da doença. Esses cinco caminhos, afirmamos, são definidores de inúmeros conflitos como focos de atenção do presente trabalho.

Os capítulos do corpo dessa dissertação compreendem cada obra literária no tratamento das argumentações de acordo com as suas singularidades: dúvidas e incertezas como motivação na obra literária: *Ressurreição*; a indecisão como princípio da espreita em *A*

mão e a luva; o sonho como caminho do visível ou do invisível em *Helena*; finalizando com os Fluxos e refluxos dos sentimentos entre a luz e a escuridão em *Iaiá Garcia*.

Neste trabalho, abrimos espaços para demonstrar que os romances de Machado são caminhos inéditos de construção literária, onde os conflitos aparecem como fontes determinantes para o estudo investigativo da psicanálise de suas personagens. Dois aspectos são olhos da visão de descoberta de tudo que se relaciona com os conflitos ou a psicanálise: os sintomas e as singularidades desvelados das personagens, dos ambientes ou de sutilezas frequentes nos textos narrativos dessas obras românticas.

Como conclusões, esperamos acrescentar, além da interpretação e da psicanálise das personagens de cada romance, a compreensão de aspectos da teoria do olhar enigmático; as teorias que relacionam o visível e o invisível na construção da narrativa; o entrelaçamento da psicanálise e da metáfora; e a dialogia como marca das construções das personagens ou da própria narrativa.

2 CAMINHOS DA PSICANÁLISE NA OBRA LITERÁRIA

No processo de compreensão do texto narrativo de Machado, não há como se livrar das relações de dependência das ocorrências psicológicas, através das imitações, das sugestões de fantasias, nas construções das personagens, nas construções dos motivos subjetivos e nos conteúdos que revelam a emoção.

Dante Moreira Leite (2002) fez uma série de incursões, desde Hauser, observando que as teorias críticas buscam, no conteúdo subjetivo do discurso narrativo, marcas do criador literário, ou imagens que explicam as inquietações psicológicas nos elementos formadores do conteúdo estético da obra literária. E continua, com os avanços da psicologia moderna, em que outros aspectos tornam-se profundamente eficazes, quando são acrescentados os aspectos do domínio do conhecimento da formação da personalidade.

O crítico Leite (2002) aborda sobre as teorias de Freud adiantando novos rumos para a compreensão das relações afetivas e emocionais nas “relações de causa-efeito entre o inconsciente e o consciente” (LEITE, 2002, p. 43); utiliza-se dos estudos e experiências junguianas, que inspecionam a introversão e extroversão; nas diferenças e similaridades que aparecem nas afirmações psicanalíticas entre Freud e Jung; e nos estudos sobre o que se constitui equilíbrio e desequilíbrio. Nos aspectos ali abordados há correlação entre as interações do mundo com o ambiente.

Leite (2002), na sua abordagem teórica sobre a psicologia funcionalista de Watson, trata da completude do organismo e o meio ambiente, relacionando-os com as passagens da narrativa. Machado de Assis, nos seus romances românticos, usa os jardins, a ventilação dos ambientes, o odor, enfermidades e o jogo do claro-escuro da iluminação das cenas, como fontes de influências nas condutas e nos comportamentos de suas personagens.

2.1 Breve tratado do inconsciente

Através da observação de que a narrativa literária pode ser compreendida como um vasto campo de experiências da criatividade ou do sonho do escritor, buscamos, com a investigação, a origem e o processo de produção do fenômeno desse sonho. Essa linha de busca nos colocou diante do campo, a narrativa das obras românticas de Machado e os estudos e as experiências da psicanálise, pois os psicanalistas sempre partem do texto e do sonho para compreenderem os conflitos da alma de seus pacientes clínicos.

O sonho romântico de Machado acha-se narrado nas suas quatro obras, em foco neste trabalho. Ao caminharmos com a investigação do sonho literário do autor, deparamo-nos com esclarecimentos de aspectos essenciais desse sonho nos estudos de Freud, Lacan, Jung e outros psicanalistas.

A história de busca e esclarecimento do conteúdo relacionado ao sonho demandou muitos séculos. Os antigos estudiosos e filósofos, diante de aspectos ou fatos que não podiam explicar, os afirmavam como dons das inspirações divinas. Mas foi a partir de Freud que o sonho vem sendo tratado como obra do inconsciente humano.

O que importava para os pensadores da antiguidade clássica, no estudo do ser humano, era a razão. Ela era o diferencial entre o homem e os outros animais. A razão tornava-se absoluta como caminho para o domínio do conhecimento sobre o ser humano através de sua capacidade de raciocínio. Os sentimentos, as emoções, a aprendizagem e a inteligência, enfim, a alma humana apresentava-se como virtude da manifestação divina.

A leitura da alma humana era reveladora dos sentimentos, emoções e desejos, alegrias e tristezas, amor e compaixão, fantasias inocentes e pecaminosas, guardadas nas lembranças próximas e mais remotas da memória. Os distúrbios mentais eram provocados pela influência do demônio ou por problemas de funcionamento do organismo e do corpo.

Somente a partir de 1649, com a publicação de *As paixões da Alma* de René Descartes, esboça-se um estudo, mais próximo da Psicologia Moderna, sobre os comportamentos humanos, desejos e sentimentos, com atribuição de funções aos elementos da mente humana. Assim, Descartes afirma que os sentimentos são percebidos a partir dos órgãos responsáveis pelo pensamento e não por aqueles que compõem o corpo.

Ele informa, nos seus estudos teóricos científicos, que as paixões podem ser compreendidas através das funções da alma e do corpo. E conclui dizendo que a alma responde à ação do pensar e que o corpo, pelos seus movimentos.

Descartes entende que na alma encontram-se seis principais paixões: a admiração, o amor, o ódio, o desejo, a alegria e a tristeza. Esses sentimentos estão relacionados às funções do corpo. Não se esquece de argumentar sobre os processos de reação aos estímulos internos e externos, como caminho para se alcançar a fonte dos sentimentos.

Nesse percurso, aparecem outros conceituados estudiosos da nova Ciência, dentre eles: John Watson (1878/1958) com as teorias do Behaviorismo, que explicam que para cada resposta comportamental há um correspondente estímulo. Watson (apud LEITE, 2002) estabelece para as suas investigações alguns pressupostos: 1. Os comportamentos humanos podem ser fracionados e estudados milimetricamente; 2. O comportamento é formado de

secreções glandulares e movimentos musculares e o estudo reduz-se aos processos físico-químicos; 3. Cada resposta corresponde a um estímulo; 4. Os comportamentos mais complexos podem ser investigados e compreendidos como cadeias de reflexos mais simples; 5. Há muitas reações aos estímulos que são herdadas e que se transformam, por condicionamento, em aspectos diferenciados individuais mais complexos; 6. Os processos conscientes não oferecem condições de serem estudados cientificamente. Assim, também na Alemanha, Wertheimer, Köller e Koffha do Gestaltismo, no uso da aproximação da Psicologia e da Filosofia, entendem que o homem deve ser entendido como um ser total. O todo é diferente da soma das partes.

Na continuidade dessa breve História da Psicologia, aparece então Sigmund Freud com os fundamentos da Psicanálise, que aprofunda as suas investigações e estudos sobre a afetividade e o inconsciente.

Numa consideração crítica podemos citar que as abordagens psicanalíticas de Freud, M. Klein, H. Sullivan e Lacan compreendem o comportamento humano como finalização de um processo de motivação consciente, onde atitudes do homem são observadas pela projeção do Ego, Id e Superego; para os behavioristas, como Watson, C. Hull e Skinner, o comportamento é resultante do condicionamento dos reflexos inatos; os funcionalistas como W. James, Piaget e Dilthey, o comportamento responde aos processos de adaptação e da interação entre o organismo humano e o meio onde vive; já os gestaltistas entendem o comportamento como uma série de caminhos no processo perceptivo.

Os psicanalistas buscavam o inconsciente como estrada dos comportamentos humanos e seus desvios e de seus sofrimentos. Tudo podia ser evidenciado nos sintomas clínicos e nos textos dos sonhos. Assim, também desvelavam-se os métodos terapêuticos para abrandar ou corrigir as possíveis disfunções nos casos clínicos. Esta dissertação tem a finalidade da análise e interpretação de personagens dos textos narrativos, do sonho criativo e literário das obras escolhidas de Machado, buscando a similaridade de seus sintomas e gestos com aqueles produzidos pelas pessoas nas suas afetações clínicas.

Freud investiu a sua vida e as suas pesquisas, buscando relatórios de outros investigadores e psicanalistas, impondo a permanência de suas próprias experiências, cruzando resultados na construção de um importante Sistema de teorias e informações, que finalizaram com o desvelamento do inconsciente.

Tomando o caminho mais curto, Freud (1996) impôs a sua trilha através da observação e análise dos sonhos. Sua esperança teve que adotar esclarecimentos sobre o consciente e o não-consciente. Na sua *A interpretação dos Sonhos*, Freud (1996) relaciona

inúmeras experiências e afirmações com o propósito de descobrir o inconsciente, fonte dos sonhos, delírios, sofrimentos desvios de conduta, recalques e fantasias. Assim, a cura de doenças psicopatológicas a partir dos sintomas.

Entendemos que esses conceitos são essenciais para compreendermos e explicarmos a obra romântica de Machado de Assis. O inconsciente, segundo o *Dicionário de Psicologia Dorsch* é o “termo para designar a estrutura encoberta, própria da essência do indivíduo, em que ele mesmo não pode entrar (ou somente obscuramente) com a ajuda da consciência.” (DORSCH, 2009, p. 478). O mesmo Dicionário afirma que os delírios são alterações que ocorrem na consciência sobre a realidade. Essa realidade é entendida de forma incorreta, podendo acontecer ao que se pode chamar de ilusões e alucinações (DORSCH, 2009, p. 239). Sobre o desvio, o Dicionário diz se tratar de “termo para designar um afastamento discriminador do comportamento do indivíduo na sociedade normalmente esperado ou que se pode esperar.” (DORSCH, 2009, p. 251) Com referência ao recalque (ou recalçamento), o *Dicionário Internacional da Psicanálise* de Alain de Mijolla (MIJOLLA, 2009, p. 1567-1570) afirma, segundo Freud, ser o mecanismo de defesa contra as pulsões, num processo de fuga ou repulsão, que a pessoa distancia de seu consciente as representações (pensamentos, imagens e lembranças) consideradas desagradáveis porque não se conciliam com o seu Eu. A fantasia é descrita (DORSCH, 2009, p. 382) como sendo a representação de novas imagens no consciente, que busca como fonte os conteúdos já existentes.

Sem nos desviarmos do assunto, encontramos o termo pulsão que compreende muitas atitudes das personagens dos romances românticos de Machado. A pulsão, segundo o Dicionário (DORSCH, 2009, p. 795), é mostrada como fato psíquico que se caracteriza primeiro pela vivência de um impulso ligado a uma meta; segundo, ela é autógena, ou seja, que não depende da vontade ou do pensamento; terceiro, ela é acompanhada das emoções de prazer ou desprazer; e quarto, a clareza do pensamento e a consciência podem diminuir, com a ocorrência da pulsão.

Retornando aos sonhos, Freud diz: “A propósito, seria um erro supor que a teoria da origem sobrenatural dos sonhos está desprovida de defensores em nossos próprios dias.” (FREUD, 1996, p. 42). Com esta afirmação, ele levanta os obstáculos, com a tarefa de ultrapassá-los, e descarta a possibilidade de origens sobrenaturais para os seus casos clínicos, provisoriamente inexplicáveis.

Aqui e acolá, investigando os sonhos, Freud (1996) cita Hildebrandt, como parcela do suporte para as suas explicações:

O sonho é algo completamente isolado da realidade experimentada da vida de vigília, algo, como se poderia dizer, como uma existência hermeticamente fechada e toda própria, e separada da vida real por um abismo intransponível. (HILDEBRANT, 1875 apud FREUD, 1996, p. 47).

O sonho, embora ligado à natureza humana e formado a partir das imagens reais, ao reproduzi-lo, caracteriza a sua existência com o desvínculo dos comandos humanos, por alguma lógica de caráter racional. Esse sonho é diferente dos sonhos dos poetas, às vezes em estado de vigília.

O Psicanalista argumenta sobre a situação desses poetas, quando busca Scheiermacher para explicar:

[...] o que caracteriza o estado de vigília é o fato de que a atividade do pensar ocorre em *conceitos* e não em *imagens*. Já os sonhos pensam essencialmente por meio de *imagens* e, com a aproximação do sono, é possível observar como, à medida que as atividades voluntárias se tornam mais difíceis, surgem representações involuntárias, todas elas se enquadrando na categoria de *imagens*. (SCHEIERMACHER, 1862 apud FREUD, 1996, p. 85, grifo NOSSO).

O breve comentário revela que as atividades do consciente no estado de vigília evoluem-se como reflexões, conceitos e viagens centradas no espaço tempo, enquanto nos sonhos do sono, essas atividades apresentam os seus desenvolvimentos como imagens livres, aleatórias, embora transmitindo uma história.

O sonho do sono muitas vezes nos surpreende pela clareza dos detalhes e iluminação. Difícil não acreditar que não haja uma imediata conexão com a realidade presente do sonhador. Freud (1996) é solidário com esse pensamento, quando se utiliza do ideário de Hildebrandt e comenta:

[...] poucos há dentre nós que não possam afirmar, por nossa própria experiência, que vez por outra surge, nas criações e tramas do gênio dos sonhos, uma tal profundidade e intimidade da emoção, uma delicadeza de sentimento, uma clareza de visão, uma sutileza de observação e um tal brilho do espírito que jamais alegraríamos ter permanentemente a nosso dispor em nossa vida de vigília.” (FREUD, 1996, p. 97).

Hildebrandt (1875 apud FREUD, 1996) comenta sobre os sonhos como uma manifestação poética e metafórica de grande intensidade. A exuberância e o encanto cruzam suas marcas para falar o que as pesquisas e experiências revelam muitas vezes com frieza.

Freud (1996) trata de outras investigações, onde o sonho do sono se realiza mantendo a mente em plena atividade. Reserva-se por afirmar que, para uns, a vida após o sonho

realizado permanece a mesma e sem alteração. Para outros, esse sonho provoca influências sobre as suas vidas.

Ao tempo de estabelecer as funções do sonho, Freud (1996) as relaciona com as situações de anormalidade de seus sonhadores. Atividades de anormalidades, como desvios, distúrbios psicopatológicos, condutas de loucura, aproximam o homem, quando no descontrole ou falta de comando de suas condutas, com as atividades de funções do sonho.

Isso não é novo. As relações entre sonho e loucura são confirmadas por inúmeros pesquisadores, psicanalistas e filósofos. Freud (1996) relaciona algumas dessas personalidades:

[...] há muito tempo se dirigiu a atenção para o parentesco subjacente entre os sonhos e os distúrbios mentais, exibido na ampla medida de concordância entre suas manifestações. Maury (1854) conta que Canabis (1802) foi o primeiro a comentá-las e, depois dele, Lébit (1852), J. Moreau (1855) e, em particular, o filósofo Maine de Biran (1834). Sem a comparação remota a épocas ainda mais distantes. Rodestock (1878) introduz o capítulo em trata o assunto mediante várias citações que traçam uma analogia entre os sonhos e a loucura. Kant escreve em algum ponto de sua obra (1764): *O louco é um sonhador acordado*. Krauss (1859) declara que *a insanidade é um sonho sonhado enquanto os sentidos estão despertos*. Schopenhauer (1862) chama os sonhos de loucura de um sonho longo. Hagen (1846) descreve o delírio como uma vida onírica que é introduzida não pelo sono, mas pela doença. Windt (1878) escreve: *Nós mesmos, de fato, podemos experimentar nos sonhos quase todos os fenômenos encontrados nos manicômios*. (FREUD, 1996, p. 124-125, grifo nosso).

Depois de concluir sobre a teoria dos sonhos, na caracterização e localização do inconsciente de Freud, torna-se necessária a abordagem de outras pesquisas para o esclarecimento em definitivo sobre o assunto. Sebastian Gardner (2001), num circunstanciado artigo *Freud e o Inconsciente*, torna-se guardião de uma sequência de observações e informações relevantes para se compreender e atualizar as teorias de Freud: no primeiro momento, ele busca com determinação localizar os sonhos e a loucura na mesma origem e correlacioná-los; no segundo, Freud define esse local como o inconsciente. A primeira responde pelos atos do dia-a-dia; a segunda contém o sonho do sono, além das imaginações não relacionadas com a origem racional da vida e com os estágios nos estados de vigília.

Dentre os conteúdos do inconsciente não se encontram as pulsões como tais, porque as mesmas não podem tornar-se conscientes. Freud (1996) as denominou de representantes-representações como formas particulares das pulsões, tomando como referenciais os seus traços mnêmicos.

Com as discussões dos fatos e afirmações básicas da psicanálise, Freud (1996) apresenta novas fórmulas de suas teorias que finalizaram na instauração de uma segunda tópica e as novas bases de caracterização: o eu, o super eu e o isso. O inconsciente perde a sua qualidade essencial, transformando-se numa maneira de interpretar e classificar as três instâncias.

Em 1953, Jacques Lacan em suas conferências *O simbólico, o imaginário e o real* (LACAN, 2005) e também em *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise* (LACAN, 1998), traz ao campo das teorias e demonstra uma concepção bem diferente do inconsciente, apoiado em sua Teoria do Significante. Lacan define o inconsciente como o discurso do outro e, mais tarde, como o Outro, a morada de um significante puro, onde se define a divisão do sujeito. Ele mostra a sua posição, restituindo ao inconsciente freudiano o seu lugar de importância central.

Araújo (2003) apresenta alguns tópicos que mostram as aberturas que a psicanálise oferece à Teoria da interpretação usada nos romances e contos. Claro que os seus fundamentos são dirigidos aos pesquisadores da alma e dos comportamentos humanos. O seu texto torna claro o deslocamento que se pode fazer do real para o correal e imaginário das obras literárias. Tudo termina interligado: o homem, a sua família, os seus ambientes, a sua criação, os seus relacionamentos, a sociedade, os recalques e fantasias; as correlações envolvem os símbolos, a morada, os pais, os irmãos, as pressões, as frustrações, os amores não realizados, as conquistas perdidas, as improvisações, as mudanças repentinas, o sofrimento da perda e da dor; e nesse caminho se encontram intimamente vinculados o isolamento, as reações graves, as doenças, a solidão, a tristeza, a alegria e os sentimentos, que margeiam e delineiam a vida real e nas composições das personagens. Um imita o outro e vice-versa. O crítico diz:

Por mais que o homem se caracterize como um ser dotado de desrazão, este modo de se qualificar não compreende a totalidade do humano. Na verdade, a consciência termina por assinalar apenas uma ínfima parte daquilo que se estabelece como universo psíquico. Ao que parece, a razão apresenta-se apenas como uma pequena ilha em meio ao desconhecido e turbulento mar de desrazão. Diante de tais dilemas, começa a surgir no seio da Psicologia um súbito interesse pelo não-consciente, pelas forças impulsivas e recônditas do humano, enfim, por todos os aspectos sombrios e desconhecidos da alma. A Psicologia, que antes se propunha apenas a entender e justificar a estrutura e o funcionamento dos aspectos psíquicos conscientes e normais lança-se agora no estudo dos sintomas e da evolução das patologias psíquicas. (ARAÚJO, 2003, p. 3).

O leitor, grande interpretador dos textos literários, se realiza através do que ali se apresenta, e promove a investigação de suas personagens com o empenho semelhante aos empreendidos pelos psicanalistas, juntos aos seus clientes nos processos de análise. A dinâmica e as metodologias são parecidas e uma auxilia a outra. O texto do discurso e das respostas oferecidas aos psicanalistas tem grande semelhança com os meandros, tramas e elementos composicionais que se apresentam nos textos literários.

Araújo (2003) traduz o interesse freudiano no campo de suas pesquisas, quando diz que

Fascinado pela grandeza das disposições de suas novas descobertas no campo da Psicopatologia, Freud desenvolve diversos métodos de acesso aos conteúdos obscuros da alma humana. Seu método, denominado Psicanálise, propunha atingir, por vias indiretas, a porção inconsciente do psiquismo e dela extrair os seus teores mais recônditos. Para Freud, muitos desses conteúdos ditos inconscientes é que compunham as verdadeiras causas dos tais comportamentos, até então inexplicados pelas teorias da consciência. (ARAÚJO, 2003, p. 5).

A psicanálise como Ciência dinâmica teve, com o tempo, de acrescentar novas observações, novas análises, novas formas de abordagem, novas considerações e interpretações. Araújo situa as teorias freudianas sem as marcas da etiologia sexual. Com isso, ao se referir aos psicanalistas Adler e Jung consolida uma nova dimensão para a realização das suas psicanálises:

Segundo o próprio Jung, sua psicologia do inconsciente, a qual denominou psicologia analítica, propunha-se analisar o homem tanto através da perspectiva do sujeito (tal como Adler), quanto através da perspectiva do objeto (tal como Freud). Assim, para Jung, o Homem é um animal que, mediante as dinâmicas culturais, é capaz de se destacar, simultaneamente influenciando e sendo influenciado pelas coisas que o cercam. (ARAÚJO, 2003, p. 5).

A utilidade das experiências de Freud nunca foi descartada. Ele afirma que a energia do psiquismo advinha das pulsões. Essa energia psíquica soma-se com novas observações, de onde aparecem esclarecimentos para uso nas etapas da análise clínica. Araújo compreende esses fatos e comenta:

O conceito de energia psíquica, para a Psicanálise, serviu não só para ilustrar a relação entre as instâncias que compõem o psiquismo e os objetos que lhe concedem força para se expressarem, como também para explicar os preceitos de deslocamento e descarga de força que determinados conteúdos inconscientes pareciam apresentar no decorrer do processo catártico de análise clínica. (ARAÚJO, 2003, p. 9).

Numa forma mais ampla, a Psicologia e a Psicanálise caminham juntas para elucidar os sonhos, o desejo, as fantasias, a metáfora e a metonímia, que estabelecem uma relação com o que produz a alma humana: o consciente e o inconsciente. A literatura é um campo fértil das imagens dessa relação.

Leite (2002), na introdução de sua obra *Psicologia e Literatura*, acrescenta a necessidade do crítico literário ter o domínio da crítica psicanalítica e da análise psicológica. Ele fala da legitimidade dessa crítica e dessa análise no tratamento das obras literárias:

Em primeiro lugar, poder-se-ia dizer que é impossível comentar uma obra sem fazer menção a processos psicológicos, e que a escolha do crítico não consiste em utilizar, ou não, a psicologia do senso comum ou a psicologia científica. Na verdade, é essa última alternativa que precisa ser discutida, pois é praticamente impossível descrever uma obra – para não mencionar o processo, muito mais amplo, de tentar explicá-la – sem fazer referência, direta ou indireta, a ocorrências psicológicas, tais como a imitação, a sugestão, a percepção de formas, a descrição de personagens, aprendizagem do gosto, e assim por diante. (LEITE, 2002, p. 277).

Jorge (2002) procura compreender o conteúdo similar ao que se refere Leite (2002) sobre o símbolo, a linguagem e o inconsciente, segundo Lacan. Com isso, se busca uma ordem diferente na consideração dos textos literários, segundo o mesmo Lacan, mostrando que as suas investigações psicanalíticas se deveram ao estudo de *A interpretação dos sonhos*, *A psicologia da vida cotidiana* e *Os chistes e sua relação com o inconsciente* de Freud.

“O que Freud suporta como inconsciente supõe sempre um saber, e um saber falado. O mínimo que supõe o fato de que o inconsciente particular pode ser interpretado, e que ele seja redutível a um saber.” (LACAN apud JORGE, 2002, p. 64). E define: “O saber constitui a substância fundamental daquilo de que se trata no inconsciente.” (LACAN apud JORGE, 2002, p. 65).

Ao considerar as afirmações de Freud e de Lacan, ou de seus discípulos, não pairam dúvidas de que o inconsciente é um depositário da memória viva do indivíduo que se utiliza de símbolos, fantasias e desejos, fontes da linguagem e de um saber particular. Assim, os textos literários, a arte cinematográfica e plástica, ricos das imagens conscientes de seus autores, veiculam imagens e sonhos de uma realidade criada e extraída das lembranças da inesgotável fonte do inconsciente. E somamos a essas afirmações que a narrativa nas obras literárias românticas de Machado precisa do conhecimento dessas teorias da psicanálise para a devida análise, como investigação de suas personagens, de seus ambientes e de suas tramas composicionais.

Cada personagem romântica do autor é um mundo de conflitos, de complexidades, de posturas diante de si próprias e nas suas relações sociais. Por isso, a necessidade de abrir a psicanálise para descoberta do inconsciente como origem ou localização dos recalques, dos desvios de conduta, das fantasias, das ansiedades, das inibições, das ambiguidades, das polaridades ou bipolaridades, das frustrações, das abnegações, dos exageros nas reações, dos infantilismos, das pulsões ou até dos fingimentos e dissimulações. A psicanálise é um caminho para compreendermos os gestos e os elementos visíveis ou invisíveis nos textos dos diálogos das personagens.

2.2 Freud e Lacan

As experiências e estudos de Freud e Lacan são importantes, mas não imprescindíveis para compreensão do sentido e do conteúdo estético de um texto narrativo, mesmo sem as relações intrínsecas com *Édipo Rei* ou diretamente com as questões mais constantes ou evidentes da sexualidade.

Jorge (2002) nas suas considerações em *Fundamentos da psicanálise de Freud e Lacan* demonstra que os aspectos singulares da construção e composição do discurso narrativo se relacionam e interdependem dos conceitos da crítica psicanalítica, tanto no que se refere ao sentido, quanto aos aspectos ligados à estética de um texto narrativo.

Logo na abertura de seu trabalho teórico, Jorge (2002) coloca como centro as questões psicanalíticas do inconsciente e usa as teorias de Freud para justificar ou confirmar, de forma legítima, os argumentos de sua proposta de investigação e estudo.

Nenhuma de nossas ações, escolhas, tendências, desejos escapa à ação do inconsciente, o que faz com que a fronteira tão rígida entre o normal e o patológico construído outrora pelo saber psiquiátrico se torne algo inconsciente. (JORGE, 2002, p. 11).

Essa mensagem infere sobre a ampliação do campo de abordagem dos aspectos e dos saberes que se relacionam ou interdependem da psicanálise. Esse fato equivale afirmar que, muitas vezes, a normalidade pode oferecer o conteúdo para se compreender as causas e motivações dos desvios e anormalidades, que se apresentam nas situações patológicas. A favor disso, Freud (1996), através de seus estudos e experiências na área da “Interpretação dos sonhos” sobre a memória inconsciente, que restabelece a natureza e as origens do que se produz com a ação humana, esclarece os conteúdos das ações do que se faz inconscientemente.

Outra abordagem essencial e inteligente trata do trecho do seminário sobre “A ética da psicanálise” de Lacan (1988 apud JORGE, 2002) que esclarece a demonstração de que o mundo humano é o mundo da linguagem. E com isso fica fácil acreditar que haja caminho para determinar causas e motivações, origem e desenvolvimento que não seja veiculada através da linguagem oral e escrita.

E ambos, Freud e Lacan, são unânimes, quando abordam sobre o inconsciente como fonte para os “achados psicanalíticos”.

Dois conceitos básicos são levantados inicialmente nas teorias de Freud: pulsão e recalque. Desses derivam as fantasias e símbolos, as diferenças de anormalidades e desvios patológicos e uma variedade de transferências e projeções.

A transferência e a projeção explicam os perfis das personagens de Machado, que se alteram ou se remodelam, segundo os pontos de vista do autor ou mesmo das personagens. O Dicionário explica o conceito de transferência: “o termo ‘transferência’ designa a transposição, o deslocamento para outra pessoa – e principalmente para o psicanalista – de sentimentos, desejos, modalidades relacionadas outrora organizados ou experimentados em relação a personagem muito investida da história do sujeito.” (MIJOLLA, 2009, p. 1894) No desdobramento das análises dos romances românticos de Machado veremos a aplicação deste conceito. Quanto à projeção, o mesmo Dicionário diz que ela é um processo intrapsíquico, que imagina aspectos do mundo exterior, adquirindo concepção própria para imposição e adequação a um sujeito (MIJOLLA, 2009, p. 1433).

Ainda sobre a pulsão, encontram-se, segundo Freud, as componentes que, somadas e analisadas, esclarecem condutas sexuais que se iniciam na infância para produzirem efeitos patológicos nos momentos seguintes. Às vezes, as pulsões aparecem embutidas, mas motivadoras de certas perversões, de seduções ou de fantasias. Lacan aperfeiçoa tudo isso para explicar inúmeros comportamentos humanos.

No campo dos recalques de Freud (1974) encontram-se evidências e provas experimentais, como justas e formadoras, quase plenas, das questões psicanalíticas da memória inconsciente. Ele próprio afirma que “a teoria do recalque é a pedra angular sobre a qual repousa toda estrutura da psicanálise”. (FREUD, 1974, p. 26).

Nos recalques estariam as fontes que justificam os aparecimentos dos símbolos, das fantasias dos processos de fixação, de certas disfunções sexuais e da bissexualidade, das expressões dos medos e da contínua e frequente produção de ambiguidades e das ambivalências e, ainda, dos processos de projeção psíquica. Muitas das atitudes e condutas

humanas se estruturam no inconsciente, a partir das formas de escolhas na construção dos desejos e na condução das incertezas.

Outra passagem importante, nos estudos e considerações de Jorge (2002), trata-se do espelho e do imaginário de Lacan. Assim, concebe-se que o eu humano seja sede das resistências contra imagens primitivas das relembranças e, no inconsciente, contra as imposições construídas pela família, na escola e na rua; contra as regras e proibições culturais da sociedade. A partir dessas situações, cria-se o outro que observa, analisa e compreende os momentos da vida desse ser humano para servir à plena expressão de um novo eu, isto é, o outro.

Tudo se encontra nas ligações, semelhanças, diferenças ou contradições do que se sabe e do que se pode saber sobre a psicanálise desses estudiosos com aplicação na arte literária. No artigo “A ficção e a narrativa na literatura e na psicanálise” de Mendes e Próchns (2006), observa-se uma série de afirmações que reforçam tais ligações. Segundo Hermann (1999), a aproximação entre a psicanálise e a literatura é garantida por serem ficções criadas pelo homem, onde o inventor da primeira é Freud.

Zon (2001 apud MENDES; PRÓCHNS, 2006) resgata o fato de que Freud considerava a relação da psicanálise com a ficção ambígua e, por isso mesmo, se de um lado o assustava, de outro, o fascinava.

O que não se pode negar é que a literatura oferece um campo inesgotável para as teorias do texto discursivo ou poético, a partir das experiências, observações e estudos da psicanálise.

Rafael Adrés Vilari (2000) situa a psicanálise como amplo instrumento auxiliar nos procedimentos da psicanálise crítica dos textos narrativos, com a função de desvelar o sentido oculto ou explicitar muitos de seus enigmas e conclui, como Bellimin-Noel, sobre a existência do inconsciente no texto literário.

Nas suas considerações, o texto cede espaço de sua importância para o leitor, vez que o mesmo torna-se mais atento depois da operação de sua leitura. A viabilidade da existência do inconsciente do texto indica e instrumentaliza o inconsciente da leitura, onde surgem os elementos do conteúdo de sua beleza estética.

Vilari (2000), na demonstração das variadas faces do campo de atuação da psicanálise, compreende, como Lacan, que nos limites do texto literário procura-se e desvela-se o não sabido através dos símbolos e do imaginário.

Parece que as novas descobertas no campo da psicologia e da psicanálise distanciam a atualidade dos princípios freudianos, origem dessas teorias, o que não constitui completa

verdade. A psicologia, como ciência, parte do que é visível, perceptível ou racional e busca explicar as condutas humanas através do que se relaciona ou se explica com os fatos psíquicos. Freud, com o pretexto das patologias psíquicas, descobriu que no inconsciente encontravam-se os conflitos da alma humana ou a origem e a dinâmica do que não pudesse ser explicado nas condutas ou nas atitudes, fora dos limites da psicologia.

Araújo cita: “Para Freud muitos desses conteúdos ditos inconscientes é que compunham as verdadeiras causas dos tais comportamentos até então inexplicados pelas teorias da consciência” (2003, p. 5) e continua:

Freud acreditava que os sonhos, os chistes, os atos falhos e os sintomas psicossomáticos eram expressões do conteúdo do inconsciente e que, através da análise dessas expressões, seria possível, ao mesmo, esclarecer o que há de nebuloso na alma humana. (ARAÚJO, 2003, p. 5).

Araújo (2003) encontra-se bem próximo do discurso narrativo dos romances românticos de Machado. Nele, as personagens de cada romance mostram sucessivas condutas e atitudes fora da lógica racional, inexplicados com as teorias da consciência. De outro lado, as teorias freudianas do inconsciente esclarecem o jogo de palavras, os gestos obtusos, as atitudes imprevisíveis, ou numa tristeza consumidora da alma apaixonada, a presença da pulsão específica. A narrativa de Machado é cheia de recalques, construídos em ato contínuo com a criação composicional de suas personagens e no andamento da construção e do acabamento estético de suas expressões.

Para Araújo (2003), Freud e Lacan explicam Machado. Ele repete a base do pensamento e do programa de experiências de Freud.

Paralelamente ou posteriormente os psicanalistas, como Jung, Winnicott, Merlaine, Lacan e outros passaram por uma revisão e reavaliação de concordância e discordância das especificidades de novas teorias da psicanálise embora conduzam para as mesmas buscas de resultados no campo clínico patológico, usando como fontes os sonhos, as falas e a escrita, trabalhadas anteriormente nas experiências de Freud.

Araújo (2003) informa sobre as instâncias da psique de Freud do id, com a correspondente área mais primitiva e intuitiva para ressoar essencialmente no inconsciente; o superego, com o conteúdo de respostas moralizadoras, como consequência dos contextos culturais de influência do indivíduo; e o ego, que corresponde à definição do tipo ou nível de moral ou instinto nas ações do indivíduo.

Há similaridades entre as teorias derivadas no que se refere aos aspectos do inconsciente. Enquanto Freud faz uma ligação de seus estudos com as questões do sexo, na

concepção do inconsciente individual, Jung parte das relações de poder para definir o mesmo inconsciente. Mostra que o inconsciente pode ser determinado por suas relações objetivas do consciente coletivo ou por suas relações subjetivas do consciente individual.

Cada uma dessas teorias tem um dimensionamento do homem (pensamento e ações) para ilustrar a caminhada para se chegar ao inconsciente, fonte e origem dos gestos, dos desvios e do sentimento, como se apresentam na literatura e, em particular, nos romances românticos de Machado de Assis.

Esse segmento contém os esclarecimentos sobre o espelho, como elemento da psicanálise para explicar o jogo das imagens, do que é visível ou invisível, do que se deforma ou degrada, da presença do eu sujeito e do outro.

2.3 Da psicanálise ao texto narrativo de Machado

A psicanálise crítica contribui para avaliar e qualificar as condutas e os comportamentos das personagens. Assim, os movimentos de transformações dessas personagens aparecem ora visíveis, ora invisíveis, através das particularidades de cada uma, nos cotidianos das paixões, nas decepções, nos sentimentos de traição, nas intimidades ou nos amores divididos. Buscamos os estudos da psicanálise de Sigmund Freud, Jacques Lacan e Carl Gustav Jung como base teórica das investigações dos aspectos dessa área, frequentes nos romances de Machado.

Diante das obras escolhidas para essa dissertação, tivemos a oportunidade de percorrer o reporte de teóricos da investigação literária, buscando sutilezas e singularidades que influem nos sintomas, ora nos ambientes, ora nas personagens dos romances com vinculação psicanalítica. Disso vale ressaltar alguns caminhos: o silêncio como rota para investigarmos o que se pensou, através do que se deixou de dizer; e a qualificação das metáforas como meio ou mecanismo de ligação da composição estética do texto narrativo com os sonhos, e desses com o inconsciente das personagens.

2.3.1 O silêncio no romance romântico de Machado

Ao tempo que não se esgota o conteúdo estético que emerge e se esconde nas palavras e nos textos, as afirmações se reúnem para mostrar e demonstrar que os silêncios, as lacunas e

rupturas falam. Falam e constroem textos de histórias ou nos conduzem para mensagens sutis, e até deixadas sem as necessárias considerações do pleno entendimento de uma obra literária.

Há uma correspondência da palavra com o silêncio, ou do silêncio com as expressões das palavras. Considerando a palavra como som e escrita, o pensamento se constrói com as relembrações e as invenções, numa composição que reúne nos seus conteúdos os sentidos das palavras e os silêncios que as usam como fontes ou partem de suas sugestões. Nesse jogo do claro-escuro, da sombra e da luz, da presença e da ausência, os silêncios ampliam a significação metafórica das palavras e nem sempre conseguem encobri-los.

O conteúdo mágico, quase inatingível das palavras reúne, por princípio, duas preocupações a partir do texto escrito: expressar, clara e verdadeiramente, o que o autor quis dizer ou não; ou pode falar do inconsciente através das imagens e das personagens, com e sem a interveniência do autor contemplador e recriador.

Os silêncios textuais, subliminares ou invisíveis, ocorrem de forma similar, atendendo aos propósitos do autor na composição da obra.

A obra romântica de Machado permite que as palavras caminhem de maneira harmoniosa com os silêncios inúmeros são os momentos em que as personagens se calam e se enclausuram nos seus conflitos existenciais naqueles contextos. Às vezes, os silêncios são uma porta que indica mudanças de ares e de tomadas de posições diversas e opostas a outras anteriores.

O estudo dos silêncios, como elementos literários de composição, ganha múltiplas análises, na ausência dos textos e através dos intertextos. Algumas vezes tornam-se componentes essenciais das ações verbais ou não verbais. Gilberto Mendonça Teles comenta:

[...] na ausência do signo verbal outro signo se impõe: o do *silêncio*. Neste sentido é que a *reticentia* (ou o termo grego da *oposiopese*) constitui um signo semiológico uma vez que aponta para a linguagem verbal, para a sua interrupção e, ao mesmo tempo, para a linguagem não verbal, para o espaço/tempo em que o verbal se faz ausência. (TELES, 1979, p. 9).

Ainda poderia se acrescentar que a ausência é relativa ou depende de seus referenciais. O que se quer dizer com isso é que a linguagem verbal ou textual se faz transparente e a sua presença se torna menos eficiente, diante dos valores e dos esclarecimentos que nos oferecem os silêncios. Ainda, os silêncios se fazem ressurgentes no sensível acolhimento interpretativo do leitor.

As teorias de composição dos silêncios que Machado tem a sua disposição somam-se para medi-los ou filtrá-los nas entrelinhas de seu discurso. No desdobramento dessas ações surgem temas e subtemas de uma teoria do não dizer, ou do quase dizer.

Mendonça Teles (1979) se ocupa da reticência e do silêncio, mostrando que há uma família de figuras ocultas no entendimento de poder se dizer mais, ou no pouco dizer; nesse domínio do desdizer, nasce a preterição, o suspense, a elipse, a silepse, o zeugma e o próprio silêncio.

Nesse jogo composicional da palavra-silêncio se concebe que muitas vezes as palavras se escondem na intenção do autor, após a sua tarefa de acabamento literário, podendo ocorrer na leitura compreensiva à interveniência do leitor. Um detalhe oculto pode reproduzir um posto de magia, de encanto ou de enigmas. Os efeitos ganham a pluralidade e a variada graduação.

O silêncio se amplia diante das incertezas, das dubiedades ou ambigüidades, nas interrupções e hiatos propositais. Noutras oportunidades, o calar e o emudecer repentinos podem redirecionar o texto para novas ações e novas atitudes. O certo é que se pode afirmar que o silêncio é uma parada para a reflexão. Mais adiante, veremos que os exemplos cientificam estas afirmações teóricas.

Teles (1979), nas suas considerações sobre o silêncio, reconhece que o mesmo guarda relações ideológicas, num movimento que atinge níveis psicológicos, antropológicos, políticos e mitológicos. Ou quando, sob condições ideais, se faz a análise crítica e interpretação desses silêncios, com as teorias da metáfora crítica, da psicanálise crítica e noutros campos da crítica, concebe-se a dimensão de seus valores.

O silêncio literário tem a função essencial de reproduzir, como oposição ou contraposição, diante de um fato ocorrido, tornando-se origem de conflitos humanos, nos aspectos que caracterizam a verossimilhança nas personagens do romance.

Lima diz que “Afirmar pois que o texto ficcional se localiza por depositar seu centro de gravidade nos vazios, significa que nele a indeterminação se apresenta em um máximo grau, muitas vezes próximo da desorganização entrópica.” (1979, p. 51-52) Isto revela que os vazios e silêncios podem conter a essência do conteúdo estético da arte composicional da obra literária. Silêncios que terminam como centro de equilíbrio dentro da desarmonia essencial, suporte da interpretação e compreensão que explicam a obra literária. No processo de crescimento de suas virtudes e na realização de seus sonhos surgem as suspensões silenciosas, sob o domínio da decepção amorosa ou no descontrole da aflição como consequência da dor da doença e nas indeterminações e distanciamentos de um ideário de vida normal. Essa

situação gera mudanças, transformações do caráter, tensões e novos conflitos no interior da obra. E nas expressões desses silêncios, há o envolvimento das personagens com o ambiente e com o campo das ações, onde as mesmas penetram ou invadem a essência e o sentido das palavras fazendo-as transformadoras no texto do discurso.

Lima (1979), na citação anterior, esclarece a questão dos silêncios como centro de gravidade da obra literária e, por dedução, podemos afirmar que, na confluência desses silêncios, encontra-se a metáfora da transformação das significações no texto do discurso narrativo como fonte geradora da plurissignificação do discurso ficcional.

Os silêncios são a origem dos conflitos, das harmonias e desarmonias, dos disfarces de muitos recalques, das mudanças e introspecções, dos sonhos não realizados, das paixões fracassadas nos romances românticos de Machado. Eles constituem as referências para a psicanálise das personagens.

2.3.2 A metáfora da composição estética ao inconsciente das personagens

Ao fragmentarmos o discurso literário e desconstruirmos a obra de arte composicional, temos como resultado o plurilinguismo e o plurivocalismo, nos quais destacamos a diversidade sonora e a multiplicidade de significações que definem e caracterizam a fruição do objeto estético nas suas partes e no seu todo.

A expressão dos sentimentos e das emoções que vêm das imagens, através dos sonhos, anuncia, como fonte, o amplo espaço do inconsciente, reino das metáforas. As metáforas são a fonte das lembranças e da magia que promovem a inventiva, as mudanças e as transformações do que capta como mensagens e do que usa na construção do pensamento no texto narrativo. Por isso, o plano de classificação e caracterização das metáforas torna-se amplo e ilimitado. Torna-se complexo o estudo das figuras de construção ou dos tropos no discurso narrativo de Machado de Assis. É perceptível que, para investigarmos e compreendermos as metáforas machadianas, podemos iniciar com entendimento de que as mesmas vão além do puro jogo semântico das palavras.

Diante do discurso narrativo do autor e dos compêndios de teoria pertinente, como *A metáfora da plenitude* (DOMINGOS, 2001), *A metáfora viva* (RICOEUR, 2005) ou *A metáfora na instauração: teoria e aplicação* (VILLELA, 1996), acreditamos ser quase inalcançável o que se deixa desvelar ou por desvelar-se, através de modalidades específicas:

1. Enigmas da ideologia social nos diálogos entre as personagens, que aparecem de forma

clara ou implícita nos silêncios, hiatos ou rupturas, nas denominadas metáforas imagéticas e metáforas plenas; 2. Fantasias, emoções e melancolias do inconsciente das personagens, que se ocultam na viagem do cotidiano dos sonhos e no conteúdo do contentamento, das incertezas e das ambiguidades nas metáforas polares; 3. Expressões de exagero nas injustas humilhações, nas indiferenças e nos recolhimentos à luz expansionista dos que dormem pobres miseráveis e acordam grandemente ricos e nobres; 4. Transformações que se reproduzem e se multiplicam em teor e valor, decorrentes dos efeitos singulares no processo da ressignificação e nas apresentações dos intertextos.

As metáforas apagadas ou escondidas, ou ainda invisíveis e silenciosas, que aparecem no discurso de Machado demonstram que o contexto e a intenção do autor nada subtraem de sua composição estética. Ao contrário, elas são reconsideradas, enaltecidas ou ampliam a fruição estética. Aquelas metáforas, que passam quase despercebidas, pouco se salientam, mas formam uma rede de outras que ajudam na composição da metáfora plena.

Noutra vertente desse mesmo assunto, observa-se que os desejos humanos transitam da realidade para a correalidade com a aplicação da verossimilhança usada por Machado, na sua narrativa romântica. As suas personagens deixam de realizar seus desejos e vão buscar compensação no mundo inconsciente de suas fantasias. A literatura, por assimilação ou imitação dos desvios clínicos da natureza humana, constrói personagens na realidade ficcional, onde os sonhos e as fantasias são a expressão de verdadeiras metáforas que, segundo Vilela (1996), transfiguram-se através da comparação, do contraste, da analogia, da similaridade, da identidade, da fusão e etc. numa metáfora fragmental de um fenômeno literário mais abrangente. Nessa concepção, a metáfora correlaciona com a linguagem, como sistema de pensamento, e, na caracterização do real, com as ações humanas.

Vilela (1996) compreende que o surgimento da metáfora, no texto narrativo, concorre em dois níveis, na formulação da composição da estética literária: como fator devido e elemento formador, que não pode faltar numa composição, ou como fator abrangente, representando trechos maiores e a própria obra; como suporte de reconhecimento de inúmeros intertextos, que se relacionam com a estrutura essencial e subjetiva do discurso narrativo. Comenta que o estudo da metáfora permanece inalterado, desde a retórica de Aristóteles aos estudos teóricos do Formalismo Russo e da Nova Crítica Americana. Nesse ponto aborda dois aspectos interligados que explicam a metáfora como texto do discurso narrativo: a linha diacrônica através de mudanças dos significados e a sincrônica no domínio da polissemia. Quando a retórica começou a pensar a metáfora, compreendeu-se que o fenômeno da transferência é plenamente do interesse da linguística.

Outra abordagem crítica importante para o presente trabalho encontra-se em *A metáfora da plenitude: a heteronímia pessoana a luz da teoria da metáfora de Paul Ricoeur*, de Domingos Francisco (2001) que lista, no seu comentário, dois focos principais, além do tema posto em debate com suporte das teorias de Gadman e de Paul Ricoeur. Francisco (2001) dá início aos assuntos inferindo-se sobre realizações do discurso narrativo, através de sua linguagem. Isso gera o entendimento para compreender a distanciação. E é essa distância entre o sujeito da linguagem e o mundo que estabelece a possibilidade da linguagem figurada existir. A passagem de confronto entre os elementos postos nesse distanciamento, fazem o renascer da dialética entre o evento e a significação (FRANCISCO, 2001, 9-10). Esse mesmo evento finaliza tomando-se a rota para se colocar e adentrar na linguagem do mundo por intermédio do discurso. E o mesmo Francisco (2001) mostra-se conclusivo, com o apoio das teorias de Ricoeur, quando toma como base a relação do sujeito (ser no mundo) e da alteridade de que o eu e o outro são desse mesmo mundo, para oferecer como conformação de que o discurso narrativo é a ponte entre as duas dimensões ressurgentes.

Utilizando-se do ideário teórico de Paul Ricoeur, Francisco (2001) comenta que a significação constitui um momento de realce para explicar e compreender os fundamentos da metáfora na sua plenitude. Isso pode ser ratificado nas palavras do próprio Ricoeur: “se todo discurso é efetuado como evento, todo discurso é compreendido como significação.” (1986 apud FRANCISCO, 2001, p. 12)

Consideramos que esse mesmo discurso, diante da fala e do texto, após o acabamento estético e literário, rompe com os referenciais do autor e concorre com outras leituras e interpretações diferenciadas. Com isso, o texto se distancia do mundo imaginário do próprio autor e torna-se uma janela aberta para um novo mundo.

A leitura toma outro caminho de investigação. Sai do processo de simplicidade para o da pesquisa e da interpretação crítica. O leitor torna-se um observador cuidadoso e analista crítico do novo texto do discurso. Ele aborda os fragmentos e trechos subsequentes da leitura e chega à completude do todo abrangente para desvelar o sentido do conteúdo estético, no domínio e controle de poder explicar, compreender e recriar um novo estágio literário. O tempero dessa investigação pode ser encontrado, mediando-se o teor da denominação e da predicação.

Nesse ponto, as relações de denominação e do predicado vão ser exemplificadas na análise e interpretação das narrativas dos romances de Machado.

Com a *Metáfora Viva* de Ricoeur (2005), observamos que o filósofo da hermenêutica transita numa linha teórica subdividindo-a em dois planos: da palavra e da frase. Com a

palavra, a metáfora assume o fenômeno da denominação. E com a frase, a metáfora é fenômeno de predicação.

A teoria clássica, desde Aristóteles, opina que a metáfora seja vista como tropo, assim como as figuras que circulam ou aparecem como fenômeno de denominação.

Ricoeur (2005) propõe que não se deve classificar a metáfora como fenômeno exclusivo que procura os caminhos da denominação. E para isso, acrescenta que é necessário observar o fato que se quer representar no conteúdo da recriação. As palavras ampliam suas significações, com o uso ou não das comparações e semelhanças ao que se impõe a análise interpretativa da metáfora trópica.

Cada romance deste trabalho é tratado em subcapítulo específico no se refere ao uso e à qualificação de suas metáforas. As teorias de Paul Ricoeur são básicas para esclarecer a composição das metáforas no texto narrativo de Machado. Assim, no romance das dúvidas e incertezas, o autor se centra nas personagens e desenvolve suas tramas numa sequência de metáforas; no romance das indecisões e da espreita, as metáforas perfilam-se como notas de um concerto musical, ganhando beleza estética e profundidade; naquele romance que discorre com o seu conteúdo entre o visível e o invisível, o tratamento das metáforas se restringiu, também, ao campo do visual e do olhar; por último, no romance dos fluxos e refluxos, as metáforas percorreram os motivos da simplicidade, na transparência do que podia parecer como menores ou apagadas.

Não temos dúvidas de que as metáforas abrem a composição estética de Machado para compreendermos a história de cada romance, onde como representações dos sonhos e dos conflitos do autor servem como elementos materiais para a psicanálise das personagens.

Francisco (2001), no seu trabalho de pesquisa sobre Estética e Filosofia da Arte, dá permissão para que seus estudos sobre a metáfora cedam espaço para as considerações de Nelson Goodman.

Goodman (1976 apud FRANCISCO, 2001) é referenciado através de quatro metáforas distintas: a. A metáfora detentora de seu domínio de significação, que se desloca para um novo domínio; b. A metáfora parte de um ou mais temas, que oferecem resistência ou atenção para a sua literalidade. Essa metáfora admite a atração, afastando-se, desse modo, de seus valores de ambiguidade; c. Enaltece a literalidade e o conteúdo metafórico como legítimos e correlacionados, no processo de cognição como verdades: literal e metafórica; d. A metáfora nasce do deslocamento de domínio de uma expressão, com o auxílio de outros membros ou elementos dessa família de composição.

Conforme as referências teóricas de Goodman, os pontos de vista de análise dos romances de Machado transcorrem de forma correspondente ao que se afirma no continente de suas metáforas.

Marques (2008), em um de seus estudos, mostra a importância dos três níveis estudados por Ricoeur para compreender a dimensão da metáfora. A autora reafirma, como Ricoeur, que para alcançar o domínio da hermenêutica através da retórica clássica deve-se passar pela semântica e semiótica nos três níveis indicados: da palavra, da frase e do discurso. E o mais notável é saber que cada um deles guarda uma correlação lógica com a metáfora para o desvelar dos valores estéticos da denominada *Metáfora viva*.

Com o conhecimento das etapas de estudo de Ricoeur, nota-se que as narrativas românticas de Machado são o campo para o exercício prático no uso e no cruzamento das proposições ou dos conceitos de metáfora.

Paul Ricoeur (2005) toma como base as qualificações aristotélicas, entrelaçadas e reunidas com os conteúdos dos conceitos do desvio, empréstimo e substituição, que sempre são usados como recursos. E quando se refere às posições de Pierre Fontanier, sobre os padrões teológicos com o enfoque sobre a palavra revalorizada, ele põe os seus argumentos centrados na palavra e na sua significação.

Ao tomar o nível da frase, Ricoeur (2005) recorre a Beneviste, situando as diferenciações conceituais entre o semântico e o semiótico, pois a unidade semântica do discurso é a frase. A palavra é evidenciada como unidade semiótica da frase ou do discurso. E para o melhor esclarecimento, é correto que se afirme que o nível semântico revela-se ligado ao nível sintagmático, enquanto o nível semiótico corresponde ao nível paradigmático.

As singularidades encontradas, a partir da frase, são o indicador de que o fenômeno metafórico compreende duas funções diferenciadas: Identificante (que se caracteriza como nominal) e a predicativa (que ocorre com uma caracterização verbal).

Com o pensamento no entrelaçamento dos níveis sintagmáticos e paradigmáticos, podemos compreender que as palavras não possuem sentidos imutáveis, e disso chegamos ao entendimento lógico de que o sentido liga-se com o que se pode construir a partir do discurso.

Aqui, torna-se claro que a metáfora, nessa fase, ajusta a significação à linguagem e, com o transcender dessa linguagem, a transforma numa fonte de si própria.

Com o suporte de algumas afirmações ou diretivas de Marques (2008), o entendimento da metáfora ao nível do discurso torna-se bastante compreensível.

Marques (2008) fixa o seu foco de atenção na *Metáfora viva* de Paul Ricoeur que compreende que a metáfora do discurso pode ser explicada em dois momentos distintos:

quando se observa o interesse do autor em reescrever a realidade e quando se percebe o poder permanente da metáfora em desdobrar-se numa rede metafórica. Pondo em conta a compreensão desses momentos indicados, com o pensamento na extensão da retórica, tudo infere-se de que a metáfora no seu processo dinâmico, dentro e fora do discurso, é fonte geradora da ampliação de seus limites e dos limites dos sentidos da própria obra literária.

A metáfora entra como suporte para explicar a dinâmica do discurso e dos conflitos. Com isso, os conteúdos da metáfora ou da psicanálise explicam o texto, na composição dos símbolos, nos processos das similaridades, nas divergências ou nos confrontos que se desenvolvem ou resolvem nas transferências e nos deslocamentos. Esses conteúdos partem das singularidades e sutilezas que se encontram registrados na composição estética das metáforas ou nos sintomas da psicanálise.

3 DÚVIDAS E INCERTEZAS EM *RESSURREIÇÃO*

A rota romântica do discurso narrativo de Machado inicia-se em grande estilo com a obra *Ressurreição*. O discurso nesse romance ocorre com tenacidade, composição estética plena e singular, de onde frui expressões dialógicas, polaridades, ambiguidades e os inter-relacionamentos ou afeições únicas entre enigmas, dúvidas e incertezas muito frequentes.

Dois planos de composição do objeto estético, na presente obra literária ficaram determinados em todo o percurso desde o primeiro capítulo, agora sem vinculação com a vida de seu autor ou dos aspectos externos da obra: o plano das metáforas, que abre para um exercício que permeia os diálogos e sustenta a fruição da beleza e da criatividade, a partir da essencialidade do discurso narrativo; e o plano da psicanálise crítica: ora diante de insondáveis enigmas que desvelam do inconsciente das personagens, do inconsciente na escritura do texto, das dúvidas e das incertezas, sugeridas no conteúdo da história; ora diante da fundamentação dos sonhos e fantasias que se reproduzem em divagações, cartas conflituosas, ou através do paralelismo de palavras ou expressões díspares ou similares.

Ressurreição é o romance das dúvidas e incertezas. O autor não se exclui da história comentando e dialogando com o leitor. A dúvida atravessa como pedra angular as relações

entre as personagens e, como fonte de motivação e expectativa, gera altos e baixos, o falso amor em ações conflituosas e a profunda fixação como caminho da dor ou do sacrifício, entre a contemplação e a emoção.

Félix é o protagonista que revive momentos entre três relacionamentos que tivemos de compreender, com a sua alma impregnada de ciúmes, insegurança e de suspeita para explicar o seu delírio na frequente solidão. Ele era médico mais do espírito que do corpo, como já foi afirmado no romance, tem o seu tempo para expressar os méritos que os qualificam na medicina, com extrema dedicação aplicada aos valores da sociedade burguesa, tempo do autor.

No seu período de vida livre, Félix experimenta o relacionamento, de certo modo vulgar, com Cecília. No romance *Ressurreição*, Cecília representaria os momentos mais vulgares, com exagero, para o médico. A segunda mulher é a viúva Lívia que jovem, bela e rica, torna-se centro das atenções e disputas dos amores de seus pretendentes. Essa revela-se, com suas atitudes e sentimentos, a idealidade da paixão e afeições de Félix. E a terceira é Raquel, moça nova e filha do coronel Morais e Dona Matilde, que depois de construir uma admiração imensurável por Félix, descobre-se mulher atraída e apaixonada pelo médico.

Lívia tem a sua viuvez, ainda jovem, e conta com a admiração de seu protetor e irmão Viana. A viúva tem o filho, com cinco anos de idade, de nome Luiz, a quem a mãe reserva os mais sublimes e ternos carinhos. Lívia é, também, personagem central desse romance e alcança a condição de “la femme fatale”, motivo de atenção da sociedade carioca e das paixões intrincadas de *Ressurreição* de Machado.

Compreender a natureza e os papéis desempenhados pela viúva é, também, desvelar o que se figurava no consciente e no prodigioso inconsciente das personagens pretendentes ou de suas relações sociais e de suas amizades.

Ao situar Félix, como seu contraponto, todas as demais personagens transformam-se em fontes dos mais graves ciúmes e das incertezas, das inseguranças, do medo, da angústia e das dúvidas durante a história.

Primeiro, o passado de amor de Lívia e seu marido transformam-se em lembranças indeléveis na memória do médico; Menezes, advogado e solteiro, que é incentivado por Félix, aproxima-se de Lívia, mas não consegue sucesso nas suas investidas; Luiz Batista, casado com um anjo fiel de mulher, tece a teia que confunde e impõe o desfecho desastroso, senão trágico, entre os amantes Félix e Lívia; e, por fim, Moreirinha, inconstante e franco atirador, termina nas malhas da vulgaridade de Cecília, deixada por Félix.

Raquel, que poderia vir a ser o caminho da consolação de Félix, ao tentar um falso jogo de facilitação para o romance com o médico, cria uma estrada de obstáculos por onde despencam as emoções dos amantes: mesmo Lívia, sendo o ideal da obsessão de Félix consegue confundi-lo numa falsa representação de seus desejos. E com o afastamento do pretendente e noivo, através de sucessivas e reincidentes ocorrências, a viúva definha-se de seu mal de amor e quase não se recupera.

3.1 O Plano das metáforas

No plano das metáforas, com a atenção no romance *Ressurreição*, torna-se justo tratar inicialmente dos silêncios sensíveis que dão realce de autenticidade e de estilo na narrativa. Eles podem ser identificados e qualificados como metáforas, pois iluminam ou apagam as mensagens no caminho das plurisignificações.

Os silêncios ali constantes são definidos de três maneiras diferentes: aqueles chamados hiatos ou rupturas como efeitos e reticências, como pausas, invocam a presença do leitor para a investigação e compreensão dos enigmas no processo de reconstrução e completude da narrativa, hoje diante de nova contextualidade; os silêncios que flutuam dentro do ambiente literário e das cenas, como fontes das operações de mudança dos climas ou das condutas psico-sociais das personagens; e, por último, aqueles que agem como centro de desarmonias entrópicas, fontes de conflitos subliminares entre o que se diz e o que se deixou de dizer ou, de outro modo, entre o que é dito como afirmação e a própria negação, que acontece no processo de compreensão para explicar a obra literária.

O primeiro exemplo ocorre no primeiro capítulo do romance, quando diz: “Félix embebeu os olhos no horizonte e ficou largo tempo imóvel e absorto, como se interrogasse o futuro ou revolvesse o passado” (ASSIS, 2008b, p. 17). Félix permaneceu entre as lembranças de suas ilusões e a imaginação vaga do desconhecido e novo que poderia repetir as traquinices e vadiagens de seu cotidiano. O momento seguinte ocorre quando Félix em presença de Cecília, termina o relacionamento. Depois de empalidecer “[...] foi ela sentar-se no sofá e aí permaneceu alguns instantes silenciosa.” (ASSIS, 2008b, p. 34). Nesse intervalo de silêncio, Cecília encontrou tempo numa situação de seu conflito existencial: a vida de intimidades com o médico e o vazio que ora se apresentava de abandono e solidão provisória.

Outro momento de notável quietude e contemplação é o primeiro encontro Félix e Livia. “Félix contemplou-lhe longo tempo aquele rosto pensativo e grave [...] depois, parecendo envergonhada daquele longo silêncio pretextou um incômodo nervoso” (ASSIS, 2008b, p. 35). Para Félix, o silêncio motiva-o a fazer uma reavaliação de seus conceitos diante daquela admiração.

No caso de Livia o silêncio serve de retomada de seus sentimentos, fica abalada diante daquele contundente interesse e da irresistível atração. Ambos alteram-se, como efeito, nas suas atitudes psico-sociais: da empatia mútua, uma voluntária aproximação.

Adiante, quando o advogado Menezes descobre as provas de que estava sendo traído por uma pérola de mulher, foi se aconselhar com Félix. E no procedimento de suas confissões: “[...] continuou ele depois de alguns instantes de silêncio, é que para servir ao homem que me traiu” (ASSIS, 2008b, p. 41). Menezes deixa transparecer no silêncio o aporte de suas angústias e sua profunda decepção. Silêncio representa as ações frequentes de felicidade num procedimento conflituoso de dor sensível e de mágoa obtida com a revelação do envolvimento de um amigo como pivô da separação.

No capítulo “Declaração”, há uma série de sucessivos silêncios, desde a descoberta dos sentimentos de Livia aos primeiros lances de efetivos carinhos. Inicialmente “calaram-se e ficaram algum tempo a olhar um para o outro.” (ASSIS, 2008b, p. 46). E não há dúvida de que a admiração cresce ao nível da plena sublimidade. Em seguida, quando Livia recusa receber o Doutor Batista, “Houve um curto silêncio” (ASSIS, 2008b, p. 47). Esse silêncio apenas reafirma a atitude devocional de Livia ao seu pretendente Félix. No mesmo curso com a declaração de amor por parte de Félix: “[...] depois de alguns minutos de muda contemplação” (ASSIS, 2008b, p. 47). E continua: “E ambos ali ficaram silenciosos, ofegantes e namorados, nesse êxtase dulcíssimo” (ASSIS, 2008b, p. 47). E no desfecho dessa cena, com um beijo ardente: “a comoção embargou-lhe a voz, a reflexão impôs-lhe silêncio” (ASSIS, 2008b, p. 49). Sem contraposição, o narrador usa uma sequência de silêncios para determinar o processo nervoso e emocionante de aproximação dos amantes; o nível das intimidades adotado e os efeitos de um estado letárgico e de sublimação, onde o êxtase é quase indescritível.

Outro instante de relevância é quando o romance dá oportunidade para avaliar as ausências que podem ser traduzidas como silêncios e as constâncias, quando o contato e os diálogos reforçam ou enfraquecem os amores de Félix e Livia. Ao definir duas formas de construção do amor, no relacionamento, o narrador diz que “Félix parecia ter criado no silêncio uma força invencível” (ASSIS, 2008b, p. 55). Disso pode-se deduzir que, no

silêncio, as almas afins se completam, com as oposições e confrontos dos interesses humanos. Os ardores das paixões ficam ligados aos corpos, sem a observância do pleno silêncio.

Num pequeno instante de silêncio, Félix expressou o seu prazer e comoção motivados pela expressão da visita de sua amada Livia.

O trecho ocupa-se de informar o acontecimento: “caminhou para o médico depois de alguns instantes de absoluto silêncio e estendeu-lhe a mão” (ASSIS, 2008b, p. 61). O silêncio aconteceu por reflexa incondicional da mente do médico acuada pelo imprevisto e bloqueio de quaisquer reações.

Com a enfermidade de Raquel há uma preocupação geral dos amigos e da família. A visita do amigo e médico pôs em suspenso o silêncio, prenúncio de grande gravidade: “Algum tempo estiveram calados; enfim, o Coronel rompeu o silêncio” (ASSIS, 2008b, p. 66). Com o desfecho da visita, o silêncio despercebido, de passagem, torna-se fonte de alma nova e possibilidade de cura daquela enferma.

O capítulo “Crise” colocou dois silêncios que esclarecem os sentimentos e as relações das personagens. O primeiro subfracionado em duas etapas de desenvolvimento das ligações entre Livia e Menezes e o segundo finaliza o angustiante relacionamento de Livia e Félix. Voltando-se ao primeiro: “Decorreu algum tempo de completo e acanhado silêncio.” (ASSIS, 2008b, p. 80). Ele antecede a intenção e a declaração de amor feita por Menezes. O segundo como subfração do primeiro: “Ambos estavam acanhados. A viúva foi a primeira que rompeu o silêncio...” (ASSIS, 2008b, p. 80). Esse segundo processa-se posteriormente à recusa de Menezes pela viúva, que provocou um silêncio cheio de constrangimento de ambos. E o último: “Ele, porém puxou a mão violentamente, olhou para ela, e depois de longo silêncio: - Adeus!” (ASSIS, 2008b, p. 82). Aqui, Félix, numa expressão incontida de seus ciúmes, promove um silêncio-suspense para desfechar com um golpe do adeus! Outro momento de silêncio, aparentemente casual foi aquele em que Raquel tocava com alma o piano, e o pequeno Luiz questiona Félix sobre o casamento com a sua mãe, guardado até então em segredo para a sociedade. Após o silêncio das pessoas com um fundo musical: “ora no meio do absoluto silêncio da sala apenas interrompido [...]” (ASSIS, 2008b, p. 89). Esse silêncio revela todo o sentimento guardado e acolhido pelo casal Livia e Félix, apesar das dissensões.

As interrogações sucessivas entre Livia e Raquel, quando ambas descobrem que amam o mesmo homem, quatro silêncios definem as angústias, ressentimentos, amarguras ou indiferenças nos confrontos: “Livia foi a primeira que rompeu o silêncio.” (ASSIS, 2008b, p. 94). Esse silêncio tem a obstinação das rivais ressurgentes, “Concentraste então toda a seiva

do teu coração desse amor silencioso e quimérico?” (ASSIS, 2008b, p. 94). O novo silêncio traz a representação da crítica de Lívia no reconhecimento da inexperiência e ingenuidade de Raquel; “Não! Já não o amo! Disse a viúva com esforço. Seguiu-se um longo silêncio” (ASSIS, 2008b, p. 95). Esse trecho enaltece um silêncio que se avoluma com a dissimulação indisfarçável de Lívia, perante a sua amiga e rival; e por fim: “... que destino teria a flor de sua alma, lírio transformado em goivo, vivido de lágrimas, medrado no silêncio?” (ASSIS, 2008b, p. 96). Agora o silêncio fecha as portas do destino de Raquel, que diante das dores e angústias de amor não compensado, estaria fadada ao medo e sem saídas no âmago do silêncio.

Após ser declarada “medrosa e silenciosa” Raquel faz um gesto solene de generosidade com Lívia e com Félix, confirmando por bilhete ao médico o amor de sua amada: “Raquel fez ao médico um sinal de silêncio e afastou-se dele. Félix guardou o papel no bolso” (ASSIS, 2008b, p. 99). Esse silêncio guardaria o baixar das armas do confronto ou da disputa; poder-se-ia fazer-se de vítima e receber em troca a grande gratidão; ou seria o silêncio com o efeito de se ganhar tempo para impor renovadas investidas. Como o próprio texto afirma adiante: “Abafar uma afeição silenciosa” (ASSIS, 2008b, p. 100) que não voltaria a declarar.

O narrador usa a contínua sucessão de metáforas do silêncio para o anúncio de situações desse intrincado romance: “a irmã olhou silenciosamente para ele” (ASSIS, 2008b, p. 107). O silêncio adicionado diante das facilidades poderia ser, com certeza, o prenúncio dos infortúnios; noutra tempo, disse: “Raquel verteria naquela ocasião, no silêncio da sua alcova, uma lágrima de saudade?” (ASSIS, 2008b, p. 108). O silêncio terno da moça ia se distanciando das luzes para ocultar-se nas sombras dos sonhos e da solidão. Ainda de resto a saudade.

Adiante, Luiz Batista surge com uma inusitada história. Uma história que envolveria os interesses de Lívia e, assim, a dedicada atenção de Félix: “Luiz Batista calou-se, esperando a resposta do médico. Houve um longo silêncio” (ASSIS, 2008b, p. 113). Esse silêncio inesperado é marcado com a despojada decisão de Félix por presenteá-lo com um quadro, que agradaria, por fim, a Lívia. Um silêncio com a sutil impressão de conciliação, através de mãos estranhas.

A carta criada por Batista provoca uma tempestade de confusões subsequentes: afastamento, dissensão e sacrifício. Lívia adoece, sentindo-se abandonada por Félix. E Menezes, acorrendo-se a socorrê-la, busca Félix com o objetivo de levá-lo até Lívia: “o

silêncio prolongou-se ainda mais.” (ASSIS, 2008b, p. 119). Esse silêncio representa a enfermidade de Lívia, o apoio de Menezes antes rival e a descoberta da farsa de Batista.

E, finalmente, com o arrependimento de Félix por suas errôneas atitudes, Lívia deixa de aceitá-lo como amante definitivamente: “... mas no seu silêncio colhia a moça a sinceridade da dor e do arrependimento.” (ASSIS, 2008b, p. 127). Aqui o silêncio encontra-se eivado das angústias e amarguras de Lívia; as dúvidas, incertezas e inseguranças de Félix. A decisão de separação de Lívia e a conformação de Félix.

As metáforas de Machado criam um campo livre de interpretações, onde a plurisignificação e o plurivocalismo buscam luzes no eixo semântico e nas reduções de conceitos filosóficos, como nas explicações das experiências psicanalíticas ou, mesmo, em outras áreas do conhecimento humano. As substituições e transferências de significados acontecem fazendo uma disposição de palavras concorrentes ou opostas nas suas significações. No processo de criação dessas metáforas, o autor usa a combinação dos aspectos singulares de seu contexto e dos contextos sócio-psicológicos ficcionais, na superação e ampliação da estética dos conteúdos

Ressurreição excede na qualidade e quantidade de manifestações metafóricas. Isso se confirma na composição e construção das personagens, bem como nos diálogos e nas interlocuções ou nas interdependências das expressões do texto discursivo ficcional. Essas manifestações são permanentes indicadores polissêmicos e do alto nível do conteúdo estético.

A polaridade se apresenta como referências estéticas e como imagens conflituosas por unidade ou na relação dos fragmentos que compõem a expressão completa.

Sem o caráter de abrangência, mas com o interesse de investigar uma amostragem, que, através das analogias e das deduções, se alcance o romance completo de Machado, apresentamos:

1. “Félix [...] ficou[...] como se interrogasse o futuro ou revolvesse o passado.” (ASSIS, 2008b, p. 17). Com a alteração da natureza dos indicadores de tempo, o futuro é humanizado e o passado, materializado, as ações verbais se alinham. Essas duas ações se separam e criam dois pólos, animados pela dúvida e incertezas. Os conflitos internos da personagem Félix iniciam-se nas lembranças do passado e continuam nas possíveis ações futuras.
2. “A sua vida tinha sido uma singular mistura de elegia e melodrama.” (ASSIS, 2008b, p. 17). A vida no texto ficcional termina reunindo aspectos que imitam a

realidade na busca da verossimilhança. Mas aqui a vida ganha um sentido distante do real para conter na sua composição de dois momentos diferentes e concorrentes a tristeza representada na elegia e as frequentes tragicomédias embutidas no melodrama. É nessa variante polar que procede ao uso de singular mistura, quando do paralelismo dialógico nasce a revelação de mais um conflito. Exatamente, quando não se define a predominância da elegia ou do melodrama, prevalece a dúvida e o conflito.

3. “[...] gesto ao mesmo tempo familiar e grave, estouvado e discreto” (ASSIS, 2008b, p. 19). O gesto alcança um momento único: no primeiro par de pólos, familiar e grave é a classificação e a qualificação das atitudes da personagem, vez que o gesto a substituiu. Na classificação, a personagem é considerada como parte da família, pela intimidade ou pela convivência nos relacionamentos; na qualificação, a personagem põe em observação detida as suas atitudes: estouvada como representante da agressividade ou violência, e no termo discreto, acrescenta-se que se esforça para encobrir as suas intenções parasitárias. Essa expressão metafórica guarda os conflitos da personagem na ambiguidade de seus comportamentos e atitudes.
4. “[...] homem essencialmente pacato com mania de parecer libertino[...].” (ASSIS, 2008b, p. 19). O conteúdo essencialmente humano busca as suas formas de expressão dentre os valores epistemológicos e antológicos da existência ou da vida psico-social. Pacato, onde define a representação da baixa auto-estima e o correspondente acanhamento; ou a representação de intimismo com a desaceleração da exposição pública. Com a mania do parecer cria a possibilidade da apresentação do falso ser. E libertino acrescenta os desvios de conduta psico-social e a conduta norteadas por maus costumes e péssimos valores. Nisso, a personagem encontra-se como fiel das contradições do ser e do parecer, que se apresentam de forma intencional ou não. Mas a causa de uma e de outra escolha encontra o suporte no inconsciente, recanto de sua vida passada e de suas lembranças, de sua imaginação e de suas fantasias. Nele, no inconsciente, se processa o conflito entre o ser e o parecer.

5. “[...] um sorriso ambíguo, que podia ser benevolente ou malévol” (ASSIS, 2008b, p. 20). Sorriso ambíguo tem um conteúdo da pluralidade de significados: sorriso alegre (por princípio) que pode transmitir tristeza ou vice-versa; sorriso que guarda aspectos fisionômicos da pessoa e, ao mesmo tempo, guarda uma mensagem de sentido oposto. Com isso, ambíguo contém um pólo conflituoso na sua essência, quando o autor/criador define como polo conflituoso os termos benevolente e malévol. Com a primeira, ele toma como caminho o aplauso, a ajuda e a contribuição. Com a segunda, cria novas alternativas fruto do sarcasmo e amplia o sentido com a crítica destrutiva, o falso apoio e mesmo o prejuízo.
6. “[...] um entusiasmo que podia ser sincero e interessado.” (ASSIS, 2008b, p. 22). O termo entusiasmo humaniza-se, quando representa a pessoa que manifesta interesse, sem a perda de seu sentido, mostrando-se nas duas formas de dotação: sinceridade, que substitui a condição do real e verdadeiro, e interesse que substitui a motivação.
7. “[...] dando à voz toda doçura compatível com a rigidez de sua realização.” (ASSIS, 2008b, p. 24). A voz apresenta-se através de procedimentos e efeitos sonoros. O narrador temperou e qualificou essa voz com um aspecto singular do paladar. Essa substituição foi causa de uma mistura dos efeitos e dos dois sentidos. Após essa operação, Machado faz a relação da voz da personagem com o acontecimento de sua realização. Ele qualifica com o estado da rigidez e os aspectos físicos dessa realização e faz presente o valor do sentido tátil e o valor do deslocamento da resignificação daquela voz no trecho inicial de seu texto.
8. “[...] para o meu coração um ano é a eternidade” (ASSIS, 2008b, p. 25). O coração, como órgão, vai além da pura representação do corpo que o contém. Como a mente humana, tem a faculdade de observar, pensar, imaginar e sentir. O coração aqui toma a condição de substituir o corpo e o próprio ser fazendo a resignificação do tempo, sendo que um ano equivale à eternidade. Na relação há um paradoxo, quando o seu pulso marca aproximadamente um segundo, ao mesmo tempo, dimensiona a eternidade.
9. “[...] que soubera substituir os fogos da paixão pela reciprocidade da confiança e da estima” (ASSIS, 2008b, p. 28). O tempo é indiscutivelmente um fator de

transformação das pessoas. E as mudanças que se operam no corpo físico se estendem aos conhecimentos, experiências e estados de alma, quando se referir ao atinar para os sentimentos. Dessa forma, essa metáfora machadiana encontra, na dimensão tripolar, uma forma discorrente de tratar sobre os sentimentos e suas alterações correspondentes no curso do tempo: paixão, confiança e estima. A paixão é o momento de indomáveis relações, quando se quer mais além do que se tem; a confiança é um estágio daqueles que, ao superar os obstáculos e conflitos, constantes no dia a dia, definem o caminho além das dúvidas e incertezas, alcança e conquista o juízo de valores do outro; e a estima, a partir da superação dos interesses, transforma-se na suprema aquiescência da paz e do consentimento. Ao voltar à expressão escolhida, três momentos da análise se destacam: a) Com fogos da paixão, nota-se que ressalta o alto nível da intensidade do sentimento da paixão, oculto no termo fogos; ao mesmo tempo, pode-se entender o nível da intensidade da ardência do mesmo termo, que viria acarretar consequências dolorosas; b) Ao passar dos fogos da paixão à reciprocidade da confiança houve uma evolução. (O sentimento, antes unilateral, torna-se dual na reciprocidade; c) O terceiro, da mesma forma, a passagem dos fogos da paixão à reciprocidade da estima ganha-se o estado de sublimação, onde as relações acontecem num clima de paz, amizade e respeito.

10. “Daquele sarcasmo benévolo e anódino que sabe misturar espinhos com rosas.” (ASSIS, 2008b, p. 35). O conteúdo metafórico da presente expressão deflagra-se durante a ocorrência de sucessivas superposições: a primeira delas encontra-se no sarcasmo benévolo, pois o sarcasmo exigiria o entendimento de benévolo com um sentido irônico e oposto ao que o mesmo produz, por outro caminho, o sarcasmo poderia estar substituindo o termo com um sentido bem diferente do que se apresenta; a segunda, o sarcasmo anódino carrega o bálsamo do alívio das dores, dos sacrifícios e das duras penas. Depois de provocar o entendimento de sarcasmo através de dois caminhos e duplo sentimento, surgem os poderes de misturar materiais sensíveis: rosas e espinhos, que naturalmente não se misturariam.

11. “[...] viver não é obedecer às paixões, mas aborrecê-las ou sufocá-las”(ASSIS, 2008b, p. 42). A presente expressão metafórica apresenta uma polaridade clara de

conflitos. Viver é buscar mulheres ou homens, onde transitam as paixões. No segundo momento, se afirma que a vida é o próprio aborrecimento com a sua fonte no sufoco das paixões. As paixões encontram-se no texto como representações dos relacionamentos amorosos.

12. “Se tu não vês o que está a teus pés, por que indagar ao que está acima de tua cabeça” (ASSIS, 2008b, p. 43). Mesmo constituindo uma expressão que Machado repete de um dito popular, como sua, ela se transforma numa metáfora de compreensão simples e entendimento claro. Usando a substituição se chega em: Se tu não compreendes o que está próximo de ti, por que queres investigar para compreender o que encontra-se distante de ti?; se tu ainda não compreendes o conteúdo simples de tal matéria, ou de tal assunto, por que buscas a compreensão de que há de mais complexo e distante de ti.

13. “[...] era a lava das paixões que ia formando e subindo até compor a garganta do vulcão” (ASSIS, 2008b, p. 55). O texto pede a atenção para o trecho: lava das paixões, que se desdobra em caloroso sentimento de desejo, aquecido no afetuoso sentimento de querer. Com essa representação, cria-se a imagem de que esse sentimento cresce na expressão de formar e ir ao limite. E daí transbordar-se de plena abundância de amor, que rompe através da garganta. E a expressão do vulcão aparece de forma natural, vez que o sentimento inicia-se na palavra “lava”. E outra imagem é criada com a garganta, insinuando-se que o sentimento forma-se no coração, núcleo das ações do sentimento puro.

Essa limitada mostra de construções metafóricas da obra *Ressurreição* constitui um aparato prático do que se afirma em *A metáfora viva* de Paul Ricoeur. As metáforas, no discurso narrativo de Machado, são uma fonte para discutir-se a indecidibilidade e a criação permanente de pólos de conflito.

3.2 Psicanálise das dúvidas e das incertezas

A complexidade dos romances de Machado encontra-se na vasta qualidade de aspectos e elementos que do objetivo estético ganham as dimensões da singularidade e da

universalidade. Isso se faz desde as mais simples combinações de palavras aos mais diversos temas que ressurgem nas medidas e espaços diametrais das tramas e do tempo, ou nas relações intrincadas das personagens e até no jogo constante do eu e do outro, que revezam como marcas únicas de seu texto discursivo e narrativo. Disso ao que sugere como asfixia na inteireza dos ambientes, como princípio de tomadas de posição, nas recorrências do silêncio mágico e nos dispositivos dialógicos que acompanham interna e externamente as interlocuções. E através de metáforas polares e nas suas mais diversas formas de apresentações, constroem-se as principais dúvidas e incertezas da obra *Ressurreição*. Da mesma forma, cada momento de dúvida ou de incerteza, no curso da interpretação, é fonte permanente dos confrontos e dos conflitos correntes, das ambiguidades e das fantasias em busca do sonho e do sonho para dominar a fantasia no fingimento da vida.

A obra literária em destaque, nesse momento, abre os seus caminhos com a apresentação de personagens com Félix, Livia, Raquel e Dr. Batista que se desdobram com pistas, prosas e pormenores para o tratamento psicanalítico, com o apoio e o suporte de conhecimentos específicos de Freud e Lacan no direcionamento da interpretação com o escopo da crítica psicanalítica.

Antes de iniciarmos mais uma etapa das argumentações, no desenvolvimento do corpo da análise e interpretação crítica de *Ressurreição*, temos que acrescentar algumas informações teóricas sobre o inconsciente das personagens, levando-se em conta a linguagem utilizada nos romances de Machado de Assis.

3.2.1 *O inconsciente estruturado como Linguagem*

O caminho para compreensão dos textos machadianos, imagens e a pluralidade das configurações de suas personagens nos leva aos fundamentos da psicanálise crítica.

A partir desses elementos, os portais da investigação, com o suporte de algumas teorias da psicanálise, se abrem para os conhecimentos sobre o inconsciente, desvelado por Freud, as posições sobre o sujeito de Lacan. Sujeito que prioriza a linguagem como repositória dos enunciados e dos significados.

Lacan se serve das relações do inconsciente e da linguagem como princípios equivalentes. O sujeito do inconsciente se forma e se constitui através de vinculação à linguagem. Com a finalidade de construir o caminho da análise psicanalítica, considera, como

dose inaugural, quatro conceitos essenciais: a repetição, a transferência, a pulsão e o inconsciente.

Freud e Lacan não descartam a natureza ou o mundo real para a estruturação do pensamento humano, a partir do sonho ou da fantasia. A sua base é formada pela natureza e o mundo real que se vinculam ao homem através de seus significantes e significados. Com isso, o pensamento, o sonho e a fantasia são codificados e apreendidos com o suporte da linguagem. Lacan faz uma afirmação discorrente sobre esse assunto:

Antes ainda que se estabeleçam relações que sejam propriamente humanas, certas relações já são determinadas. Elas se prendem a tudo que a natureza possa fornecer como suporte, suportes que se dispõem em termos de oposição. A natureza fornece, para dizer o termo, significantes, e esses significantes organizam de modo inaugural as relações humanas, lhes dão as estruturas, e as modelam. (LACAN, 1998, p. 26).

O termo oposição aparece de modo sutil para justificar o processo de apreensão de um enunciado. Dessa afirmação, se faz a ocorrência do surgimento da descontinuidade, matéria prima para a concepção do inconsciente. Segundo Lacan,

A descontinuidade, esta é então a forma essencial com que nos aparece de saída o inconsciente como fenômeno – a descontinuidade, na qual alguma coisa se manifesta como vacilação. Ora, essa descontinuidade tem esse caráter absoluto, inaugural, caminho da descoberta de Freud. (LACAN, 1998, p. 30).

Essa vacilação ou descontinuidade pode ser entendida como a polaridade ou jogo de duas posições, muito presentes nos romances de Machado. Dessa descontinuidade Lacan infere sobre a interdependência do inconsciente como fenômeno, as relações entre as personagens e os significantes.

3.2.2 *Psicanálise das dúvidas em Ressurreição*

Ressurreição é um romance repleto de passagens psicoanalísáveis, onde as suas personagens se misturam com os ambientes, e essas últimas são uma fonte e espelho de uma sociedade que se degrada. O caráter dessas personagens, às vezes de origem simples, tem o reflexo das contradições, lugar de cruzamento de almas angustiadas que buscam a existência na resistência e o enfrentamento dos dias na objetiva seleção de tudo aquilo que subtrai do Ser, e acrescenta-se, na prática, as semelhanças.

No primeiro capítulo, há uma advertência sobre o caráter e o espírito de Félix que nega a plenitude desse seu caráter, como nega a logicidade de seu espírito, pelas disparidades na efetiva comparação do eu sujeito da ação e o outro como fonte inesgotável das dúvidas e incertezas nas suas decisões. Um homem que transpira a incoerência e os caprichos, ao mesmo tempo, onde as qualidades e defeitos subsistem diante de eternos conflitos, só podia ser marcado por recalques inimagináveis e um processo crescente da dupla personalidade. Sobre Félix: “Duas faces tinha o seu espírito, e conquanto formassem um só rosto era, todavia, diversas entre si, uma natural espontânea, outra calculadora e automática.” (ASSIS, 2008b, p. 18). Médico que produz com uma herança recente, não consegue retirar da memória de seu inconsciente a rudeza e as dificuldades construídas na simplicidade dos simples. A elegância e os modos de vestir ou agir contrastam com os seus olhares introspectivos e com a ambiguidade dos sorrisos e gestos aparentes aqui, acolá, no romance.

A solidão torna-se a medida de todas as coisas, no dia-a-dia de Félix. Com isso, sem a falsa magia dos encantos, essa personagem machadiana constrói, com o tempo, um poder ingênuo de domínio sobre as mulheres e de preservar a sua liberdade, sem aprofundar nos relacionamentos, evitando os compromissos.

No capítulo “ano velho”, quando Félix se dirige a Cecília, o faz sem o conhecimento da felicidade ou da infelicidade. Uma forma torpe refere-se a si, dizendo: “Sou um coração defeituoso, um espírito vesgo, uma alma insípida, incapaz de fidelidade, incapaz de constância.” (ASSIS, 2008b, p. 24). Com essa confissão, Félix tenta a sua exposição como tentativa de atingir a individuação.

Com Cecília, Félix não só projeta a sua condição de continuar livre, confirmando: “Cecília está livre”. Quando se sabe que se refere à condição de tornar-se único era sem dúvida a pauta de andamento, seguida pela personagem de Machado.

No capítulo: “Ao som da valsa”, Félix experimenta dois extremados momentos de suas mais secretas emoções: a primeira, no seu contato com Dona Matilde e outras senhoras mais velhas; a segunda, quando estabelece o contato com Lívia, considerada naquele meio social como a rainha da noite.

Dividido entre o carinho das mais velhas e as afeições das mais novas, Félix buscava o cumprimento dos desejos, de suas necessidades frequentes e ocultas, na sua complexa e inconstante expressão de estado de alma. Com as mulheres mais maduras, deixava transparecer uma alegria e uma espontaneidade que seriam correspondentes pela meiguice compensadora à sua rigidez do íntimo de si mesmo. Ali, nas confissões e nos elogios viaja

massageando o seu ego e nas divagações, lado e outro volvia as intimidades. Mantidas, sobre certas condições, daquelas conversas e confissões espargiam a solidão e a melancolia do seu estado mais constante de indecidibilidade. Na oportunidade de dança com a jovem Raquel, passa-lhe outra forma de emoção. Embora tenha havido o calor e o estremecimento da moça, Félix não punha sentido nas suas transformações biológicas, como mulher da sua vida, e a tratava como a criança de antes. Isso era suficiente para o distanciamento, próprio de seus escrúpulos, fazendo as restrições necessárias e impondo os limites cabíveis, pois esses lances eram observados, com os devidos exageros, pela sociedade de seu tempo. Nada de intimidades. Nessa situação, nada se altera na sua condição de homem solitário. No terceiro momento de ênfase, nesse capítulo, foi o seu encontro, início de relacionamento, com Lívia, que é uma viúva livre para reencontrar um novo destino amoroso. Mas Félix, que nutre uma admiração pela viúva, com a notória reciprocidade, segue a passos lentos pela temeridade do parasitismo de Viana, irmão de Lívia, visto como obstáculo intransponível.

Ao observar os passos e atitudes de Félix, pode-se pensar no poder citado nas teorias de Adler, anteriormente, para investigá-los e interpretá-los. Quando a personagem tenta ter o domínio de seus desejos, fazendo-se indiferente ou intocável, como forma de preservação de seu abandono e de mostrar caminhos para uma melhor qualificação diante de seus relacionamentos amorosos ou sociais. É como se aí prevalecesse “a existência de uma auto-regulação do inconsciente.”, com base na teoria Adler diz que: “O inconsciente sabe não só desejar, mas também cancelar seus próprios desejos.” Jung (2008, p 41) Se infantilismo ou não, no exercício da auto-contentação, pode-se retroceder ou resignar evitando-se o que se quer ardentemente. Ao passar pelas mais velhas, mais jovens e pela viúva, Félix expressa, através de sua falsa liberdade e dos argumentos que explicam o teor das limitações, a regulação de suas pulsões e de seu próprio inconsciente.

O capítulo “Declaração” constitui uma das peças do quebra cabeça e do desenvolvimento do enigma no relacionamento incerto e cheio de dúvidas de Félix e Lívia. O médico, depois da apreensão e da preocupação com a virgem e com o distanciamento da viúva, demonstra a veracidade de seus sentimentos, algumas vezes reprimido e oculto.

O jogo de ciúmes, o distanciamento e a reconciliação, as agressões veladas e o perdão, as idas e vindas, os altos e baixos, o amor compulsivo de Félix e o amor devotado, mais racional de Lívia são alguns momentos dialógicos, na diversidade do discurso narrativo e dos diálogos registrados no romance. Há a necessidade de centrar-se nas teorias investigativas com a finalidade de compreender para explicar as sutilezas e as singularidades da composição estética da alma.

Ao retornar a teia psicanalítica, conta-se com outras correlações importantes. Freitas (2001) tece uma série de considerações que podem ser correlacionadas com as expressões desse capítulo. O assunto é denominado de “A arte como sublimação”. Com os seus estudos sobre as pulsões e recalçamento, chega-se à compreensão da chamada sublimação freudiana. Vários trechos da composição literária de Machado servem como suporte para a assimilação de algumas análises, segundo Freud: a) A súbita e lógica viagem, dentre as decisões de Lívia “[...] o homem, mesmo limitado pelo desconhecimento de si, consegue alguma realização simbólica, não pregando, presentificando o inconsciente autoritário no seu tributo da incognoscibilidade” (FREITAS, 2001, p. 30). E procede, observando as demonstrações do comportamento da viúva: os elogios que faz a Félix, escondendo-se, às vezes, nas falas do irmão Viana; b) a ternura de seus gestos e através dos breves comentários que faz nos contatos com o médico. A sua fuga representaria a logicidade de seus propósitos, consigo e com seu parceiro amante.

Freitas afirma de Freud: “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” (2001, p. 31). Por isso, quando Lívia dispensa a visita do Dr. Batista e impõe silêncios, consegue a contemplação e admiração de Félix. Ele de seu lado, como compensação, declara o seu amor para a viúva. A partir desse acontecimento que procura o equilíbrio, desfecha-se na volúpia dos olhares e gestos, nos caminhos pulsionais dos carinhos intensos nas dimensões orgásmicas. Outras conotações de gestos que levariam a sublimação. O investimento de Lívia, na inversão de sua viagem, termina sendo um retorno ao sofrimento, que podia afetar com um sacrifício igual no pretendente e amante. Os recalques de Félix poderiam ter seus conhecimentos e domínios numa proposta de transformação. Os silêncios gradativos, além dos efeitos estéticos, agem entre as personagens marcando a gradação na suficiente direção orgásmica.

A partir do capítulo “Queda”, Félix atravessa sucessivas alterações de fundo emocional que, aos poucos, foi-se abatendo e sendo vencido pelas pressões dos conflitos e dúvidas geradas no seio da memória de seu inconsciente, do inconsciente coletivo entre as personagens que o rodeavam. Tudo serve como peças de uma intensa motivação. Isto o leva mais-e-mais ao afastamento da viúva. Inicialmente, as pressões atingem a sua estrutura pessoal que o leva a distanciar-se dos laços sociais e dos contatos anteriores; perde, assim, o poder e as ligações alimentadoras de suas intimidades, ou demonstrações psíquicas; perde a confiança em si e suas dúvidas ampliam-se e os ciúmes aumentam, levando-o ao desespero; sua liberdade limita-se na proporção que dá atenção ao trabalho metódico de domínio de

seus ciúmes e à grande tarefa de conquistar sua amada viúva e todas as suas ações tendem a finalizar na aproximação e afastamento intencional de Lívia.

O certo é que as incertezas atravessam para o capítulo seguinte, como profundo ressentimento e repleto de suspeitas. A agonia perante as ambiguidades foram se fortificando na indiferença, no afastamento e na transparência de sua verdadeira insuficiência permanente. Com isso, “Jurava, mas quebrava o juramento.” (ASSIS, 2008b, p. 59). A sua agitação torna-se fria e o seu remorso toma a linha mestra do melancólico arrependimento. O que se passava no seu espírito eram dissimulações, dúvidas e silêncios. E a sua reação visível era a irritação, o desequilíbrio, o desassossego e a falta de compostura.

Jorge (2002), sobre “O estádio do Espelho e do Imaginário” de Lacan, enfatiza que “O ‘eu’ é, assim, descrito por Lacan como essencialmente imaginário, embora sua constituição não é precedida do reconhecimento simbólico do ‘outro’?” (JORGE, 2002, p. 45). E mais adiante, completa o pensamento, dizendo: “O ‘eu’ é, então, desde sempre, a sede das resistências ao pulsional e ao desejo, é a ilusão de totalidade [...]” (JORGE, 2002, p. 45). Uma das possibilidades de leitura das ocorrências literárias, vinculadas a Félix, é o deslocamento, no tempo e no espaço, da localização do eu da personagem. Com isso, todas as passagens, como o ardor descomedido, o descontrole, os exageros, atendem à completude desse eu. E o outro, com certeza, vagueia desde o início da história, construindo a imagem identificadora de sua personagem, com espírito de paz. Com a consciência do eu, arrebatava-se contra as pressões amorosas e a falta de domínio ou até do que dizer, quando termina se vendo no mundo das ilusões constrangedoras e decepcionantes, a ouvir vozes, e ver com os olhos dos recalques inconscientes o que apenas imagina.

Garcia-Roza (2008), nos seus estudos teóricos *Freud e o inconsciente*, discute longamente sobre a origem e concepção das pulsões, segundo Freud. Sobre as pulsões passivas, ele afirma que as mesmas podem advir das experiências do exibicionismo ou do masoquismo. As pulsões ativas estariam relacionadas com a dinâmica da própria pulsão, que é definida como a busca de restaurar a insatisfação. Ambas dão conta de que as pressões se vinculam com o aparecimento dos recalques e muitas vezes das pulsões. Freud aponta que quanto menor for a tensão provocada pelas forças das pulsões, maior será a descarga de energia que se transforma nas mais variadas formas de satisfação. Com isso, o estado de emoção, decepções e pressões, como aquelas sentidas por Félix, poderiam levá-lo a esses recalques inconscientes, com as correspondentes reações psicossomáticas.

Sobre Félix com a atenção nas atitudes de equilíbrio-desequilíbrio, impulso-retração, pode-se afirmar que há ligação desse variado fenômeno com o estudo da qualificação e da

variação das pressões geradas nas pulsões; entendendo como pressões a conduta indomável e enigmática de Livia, os recalques da personagem e as consequências dos infortúnios criados com as mudanças sociais, em decorrência do recebimento de herança.

No capítulo “Passado”, Félix fala de pronunciadas traições e melancolias de uma vida anterior. O que a plena desconfiança o levou ao grande abatimento, com frustrações próprias de uma vida morredoura e um coração de ativa expressão. As palavras e expressões de um depoimento doloroso fazem as marcas de uma conduta frívola, com espaços de silêncios emocionais, com tiradas ambíguas. Torna-se vítima hostil de um sonho não imaginado. O eu fala com a identidade dos simples, mas reprimida pela falsa elite social. O seu outro, no esquecimento proposital das dores, compartilha com a desobrigação e com o descompromisso das relações definitivas, sólidas ou duradouras.

Cecília tornou-se um exemplo da descompensação ou o do desequilíbrio nas relações de Félix. Numa outra forma, Livia representou o momento de reencontro com as suas fraquezas ocultas na memória de seu inconsciente. A primeira alimenta os seus conflitos, dando-lhe o completo domínio das relações através do poder econômico. A segunda indetermina o seu domínio, referindo-se às relações e provoca, com isso, uma situação nova e única, onde os seus conflitos inconscientes vêm à tona, fazendo-o constante, desconfiado e descortês, perdido nos dizeres das cartas, asfixiados com o veneno que sempre distribuía e enganado por si mesmo, que sempre usava o engano como meio fútil de fabricar amantes.

Freud trata o sintoma dos conflitos inconscientes, e demonstra como eles se tornam permanentes e resistentes, servindo como motivação para o desejo de mantê-los alimentados. Ele explica que esse sintoma doloroso se submete a inúmeras farsas para tornar-se imperceptível, mas latente. O sintoma quando alimentado subdivide as suas energias pelos dois lados em confronto. Isso revela que o desmontar do sintoma, tirando-lhe o domínio nas suas ações próprias do indivíduo, da pessoa e da personagem, pode chegar a um colapso e perder o seu devir, o devir das relações e do mundo. Uma de suas atitudes que representam o ultrapassar dos limites é colocada na abertura do capítulo do “Acaso”:

Félix chegou à casa cheio de cólera e desespero. Entrou impetuoso na sala; como se precisasse de vingar em alguma coisa a suposta injúria, lançou mão do primeiro vaso que se lhe deparou e deitou-o ao chão. O vaso fez-se em estilhaços. (ASSIS, 2008b, p. 88).

A cólera e o desespero são sentimentos que ultrapassam o domínio das emoções. O inconsciente divide-se nas suas fantasias incapazes de dar respostas às solicitações, divaga e sublima-se nos delírios influentes. O corpo busca lógica nas memórias mentais e imprime nas

suas reações o extravasar das pulsões. Isso de nada compensa, pois, no fim, há um deslocamento do objeto indicado para a tresloucada agressão e dessa para um objeto de sua representação. Em seguida poder-se-ia afirmar que, para tais fenômenos de deslocamento, teríamos que compreender que os mesmos surgem na composição polar dos conflitos no seu consciente.

Ao tentar interpretar os gestos da agressão, sem levar em conta as causas mais remotas, far-se-ia apenas o jogo de querer respostas pelo simples fato de que essas mesmas, sem a profunda busca das causas, responderiam. C. G. Jung (2008) atina-se para o “animus” ou a “anima” no desvelar os heróis, heroínas e fantasias do inconsciente. Sem isso, afirma que o sintoma faz-se resistente, a influência do inconsciente permanece inalterada e a neurose se expõe através de atitudes e gestos. Assim, compreender os pormenores para explicar os caminhos e os possíveis métodos terapêuticos se torna absolutamente necessário. Pelo menos para abrandar ao nível da convivência.

Compreender Livia através de seus diálogos, de suas atitudes e condutas, de seus relacionamentos ou de sua postura feminina numa sociedade que marginaliza e desumaniza a mulher, torna-se singularmente interessante.

Machado cria um herói que se abate diante das irregularidades consigo próprio e no convívio social e enaltece a coragem de uma mulher que descreve os seus passos numa caminhada de sonhos, ternura e simplicidade.

Livia surge como saída para salvaguardar o inanimismo e a inapetência de seu irmão Viana. Depois, quando a si permite as novas observações e amizades, alcança o posto de esplendor, dominando um grande círculo de admiradores, sendo denominada a rainha da noite. O capítulo “Fico” ilustra-se com os primeiros dados que possibilitam observar uma conduta variada entre Livia terna, admirada e desejada e aquela afável e ríspida, negligente e meio doida, como o próprio irmão dava o completo reconhecimento. Esse repetia a sua variação de gênio, que um dia acordava-se meiga e alegre, outras vezes irritada e melancólica. A inconstância ou alteridade no humor poder-se-iam explicar as formas de apresentação da viúva. Isso, segundo Freud, poderia ter uma ligação íntima com o princípio da inércia neurônica. Assim, conforma o envolvimento da quantidade de neurônios de que uma pessoa pode ter com uma correspondente relação com o nível de excitação e prazer. Esse é o caminho para se compreender a percepção do prazer e do desprazer. O que determinaria, por consequência, o estado de apresentação, desde a inibição, retração e inércia, ao de exaltação, que muitas vezes mostra-se como fonte das emoções inconscientes, como nas

ações conscientes alimentadas por energias exógenas, cujos clímaxes atingem determinados neurônios transformando-se em estímulos ao desejo de fuga.

O Projeto de Freud tem um capítulo de metapsicologia para compreender e explicar essas razões alternadas de estímulo, fuga do estímulo e inibição. Aqui, toma-se o essencial para compreender e explicar o medo (esquisita conduta de Lívia). Ela, que no instante de sua história apresentava-se receptiva, terna, cordial e compreensiva, no momento seguinte, como se dominada por um conflito de sua natureza interna e inconsciente, fazia-se raivosa, irritada e incontida.

Nisso, a sua atmosfera de mistério e enigmática postura reduz-se, quando se faz e sente dominadora, diante das declarações de amor feitas pela personagem Félix. E, em ato contínuo, frente às lembranças do falecido marido, Lívia revela-se continente das dores da decepção e do sacrifício. Félix, assim, constitui a pedra de toque das possibilidades da viúva poder retomar vida nova, diferente da vida no momento anterior.

A vida velha com o marido foi para Lívia o exercício de se construir o recalque orgânico, pondo trevas no universo de encantos de sua juventude. Nisso, o conseqüente temor de ver repetida a sua vida de danos e clausura. Do temor, as dúvidas e incertezas, ora omitidas para evitar as suas relembanças. Diante da menor dúvida, como no capítulo da “Queda”, Lívia refreasse as suas ações motivadas para admitir a recriminação contra o seu destino e contra si própria. Com isso, o perdão é oferecido como meio para reduzir, através da compensação, as dúvidas e incertezas suas e de Félix. Para ela, tudo valia a pena, quando garantisse, em contra partida o amor.

Outras vezes, Lívia encobre os seus conflitos de dor e melancolia na cega admissão das reconciliações. Assim, Félix jurava e quebrava os juramentos; dos menores motivos, reage com uma tempestade de atitudes infantis e ambíguas e acompanha cada passo, cada gesto da amante, querendo provas para a sua desconfiança desmedida. Ainda com isso além dos limites, a viúva tenta reconciliar-se com o amante.

Jorge (2002), numa série de abordagens sobre Freud e Lacan, explica que, partindo da ocorrência da paixão amorosa como premissa, a pessoa dividida situa-se entre a pulsão de vida e a pulsão de morte. Ele diz de Freud: “[...] a pulsão de morte opera em silêncio[...]”. O que condiz com o comportamento de Lívia, que se exagera nas conciliações e perdões, contrariando a lógica, investindo na vida como punição de si na pulsão de vida, encobrindo alguns desvios ou perturbações que justificassem paradoxalmente a pulsão de morte. Embora o “amor desconhece o tempo e a morte” (JORGE, 2002, p. 48). Ao mesmo tempo, sua postura de falta de amor próprio, falta de amor antes e depois do nascimento de uma solidão

que se arrasta, o leva a concluir que as adicionam forças a um recalque original, latente. Isto, também, pode ter gerado na retração, na inibição ou na denominada pulsão de morte.

Outra personagem interessante aparece no capítulo: “Ao som da valsa”, que trata da filha do Coronel e Dona Matilde: Raquel. Desde criança, começa a ser vista como mulher e sustenta uma série de conflitos, no meio da área, entre Félix e Livia.

Ao atender o convite de Félix para uma contradança, sente um estremeamento, fruto de uma admiração construída com os anos, do domínio que o médico exercera sobre ela, sobre as mulheres e sobre as amigadas, que naquele momento encontrara com o seu encantamento e o seu despertar como mulher.

Ali, Raquel situa-se, embora contando com o descrédito do que representa naquele meio social, sentindo os seus primeiros impulsos de menina-moça ou de menina-mulher. O fato da ocorrência desses sentimentos transformava-se num novo obstáculo diante de sua condição de vida. Menina ou mulher? E mais: com excessivo mimo dos pais, buscava os caminhos para libertar-se dos limites oferecidos como proteção.

Adiante, no capítulo: “Gavião e a pomba”, a personagem menina, com a demonstração que determina o caminho secreto para a sua adoração, permite a si, a possibilidade de sentir o desejo, que se fundamenta na sutil observação e no enfeixar de olhares dissimulados.

Com o tempo, Raquel apresenta-se com uma grave enfermidade, que causa grandes preocupações. Esse grande mal se torna um enigma, que acarreta inúmeros questionamentos e dúvidas: O que provocaria tão grande mal? Onde se localizaria o núcleo e fonte dessa debilidade orgânica? Por que os diagnósticos e medicamentos administrados e experimentados falhavam todos? A medicina e os cuidados médicos tornaram-se insuficientes? Assim, sem esperanças?

Com a visita de Félix, a paciente Raquel vive uma nova realidade e nas suas palavras e expressões constrói elementos de um novo diagnóstico, com afetação física, mas correlacionados com possíveis desequilíbrios com origem nos seus sentimentos e na sua mente. Disso, surge uma orientação que parte de Félix, com observações inusitadas e aconselhamentos que definem a situação na ordem da psicopatologia.

O capítulo “A enferma” é tratado como elucidatório da situação em que se encontra a menina Raquel: a gravidade do mal, o desespero da família e o desolamento da personagem Raquel encontra uma saída diferente daquelas experimentadas anteriormente: o desengano com o insuficiente apoio médico, representado nas expressões do médico assistente e a esperança apresentada por Félix, com atingência do núcleo dos sentimentos da menina e a

demonstração, através de algumas reações, indicando novos rumos para a salvação e correção daquele desastroso mal.

Algumas pistas subseqüentes reafirmam a importância da presença do Dr. Félix naquele quarto e naquela casa: O coronel, pai da menina, diz para Félix: “Duas vezes perguntou pelo senhor” (ASSIS, 2008b, p. 66); a primeira reação de Raquel: “[...] esta olhou para ele e fez um gesto de espanto” (ASSIS, 2008b, p. 66); a segunda: “Raquel olhou outra vez para Félix, com aquele sorriso apagado e triste dos doentes e murmurou: Obrigada!” (ASSIS, 2008b, p. 66-67). O processo de asfixia que se agravava na sua apresentação: “Tinha os lábios entreabertos e a respiração curta e difícil” (ASSIS, 2008b, p. 66); Agora, com alguma mudança: “Mulher, disse ela com uma voz tão fraca que parecia um suspiro” (ASSIS, 2008b, p. 67); E em seguida, conclui-se essa etapa com o aconselhamento de Félix: “[...] que a mandassem para algum arrabalde da cidade, a fim de que respirasse melhores ares” (ASSIS, 2008b, p. 67). A presença significa para a enferma a possibilidade de superação de seus males e obstáculos, compreensão mais profunda de seus sentimentos e livra-se de sua asfixia, provocada pela frustração do que representaria o fracasso amoroso. A sua esperança que se constrói na mente atinge o corpo, antes desfalecido.

Não há dúvida que a personagem Raquel que construíra uma admiração, agora, mulher, encontra-se apaixonada pela pessoa dessa sua admiração. Mas a sua inexperiência, a sua pequena resistência, o desconhecimento e indiferença do médico, a falta de apoio e coragem para buscar o seu sonho idealizado provocam em si um choque inevitável, num processo de frustração dos recalques adicionais.

Com a dinâmica da psicanálise, pode-se, em linhas gerais, afirmar que a libido, a admiração e o sentimento de ausência dão origem ao desejo. Esta ideia como objeto de fixação, desenvolve-se como busca do prazer, na pulsão de vida, que sem a contra-resposta pode ter transformado na menina, como pulsão de morte. Uma vez, a pulsão desenvolvida nos limites da mente e o corpo, ainda com a indefinição das naturezas e modo, é correto observar uma correspondente série de saídas, como efeito do recalçamento, com a inércia, com a substituição do objeto, com a mudança de objetivo de ativo para passivo e na própria expressão do masoquismo. Freud, quando trata desses conflitos e polaridades na pulsão dos destinos, prevê, conforme Luiz Alfredo, o acontecimento das conseqüentes neuroses com a afetação física.

Noutro momento, Jorge (2002) toma como base para salientar a questão do amor, os escritos técnicos de Freud, nos dizeres de Lacan e afirma: “O amor se situa na junção do simbólico e do imaginário” (JORGE, 2002, p. 148) e do “ódio na junção do simbólico com o

real” (JORGE, 2002, p. 148). Observando o trânsito das duas relações, conclui-se: na primeira, a personagem que ama busca completude no outro. Esse era o sentimento demonstrado por Raquel, quando procura Félix; na segunda, a personagem que odeia usa a exclusão do outro – Embora, Félix demonstrasse estima pela menina, a sua indiferença, ao nível do amor, representasse para a filha do Coronel como exclusão.

Disso, Jorge (2002) diz:

A paixão amorosa, por sua vez, exacerba esse sentimento inerente ao amor, de que se trata de uma complementaridade entre dois sujeitos. Por isso, a paixão não correspondida tem muitas vezes, no seu horizonte, o crime passionai – o assassinato – que, para Lacan, é a única maneira de atingir, ilusoriamente. (JORGE, 2002, p. 149).

A situação de Raquel e Félix não é diferente. A moça demonstra estar dominada por um amor construído com os anos, agora despertado do platonismo com os impulsos da libido. Com isso, ocorre uma paixão desenfreada que Machado omite como silêncio da narração dos fatos. Félix apaixonado por Livia move-se com grande indiferença diante de Raquel, que permeia como criança na sua memória e suas lembranças. Raquel, de seu lado, busca com a reação silenciosa atingir-se.

Por último tornou-se interessante investigar psicanaliticamente a personagem complexa ou confusa do Dr. Luiz Batista. Nele, as dúvidas e incertezas são absorvidas e transferidas de forma traumática para as relações de outras personagens, em “Ressurreição”.

A trajetória de Dr. Batista inicia-se na casa do Coronel, quando dança com Livia, embora ele fosse casado, marcava presença como pretendente da viúva. Num salto único, transforma-se no comentário geral da cidade.

Questionado sobre o seu interesse por Livia, a resposta era sempre negativa. Por outro lado, Dr. Batista mostra-se frequente dissimulador de seus interesses. O narrador no capítulo “Luta”, esclarece sobre a perspicácia de Batista, como observador do relacionamento Félix e Livia, aguardando de forma solene o possível rompimento. E com isso, articula os meios para ampliar os ciúmes de Félix, como veneno e ruína. Evidências são estudadas para se supor a farsa de uma intimidade misteriosa que incriminasse a viúva.

Dr. Batista deixa o amor de sua esposa Clara, honesta, fiel, compreensiva e acomodada, para investir na aventura errante, ainda que terminasse no abatimento e falência de um relacionamento sério e sólido.

Batista conclui as suas armadilhas e maquinações maquiavélicas, com uma visita a Félix para fomentar as suspeitas contra Livia, usando duas formas de expedientes: um bilhete

ou uma dita anônima, com notícias suspeitosas e a compra de uma obra de arte que pudesse revelar o envolvimento suspeito contra a viúva.

A conduta e idéias do Dr. Batista são verdadeiramente intrigantes. A sua trama ardilosa e vil, define os limites e as qualidades de suas ações. Assim, quando escolheu Clara como companheira para compartilhar os seus momentos de prazer, os sonhos que definem as relações sociais do casal, na construção de um lar e a completude, como pessoa, determinaram a dualidade como fundamento preponderante dos seus destinos.

Isso desagradou Clara, que com os pressupostos de um bom casamento, notou que errara completamente: vive uma vida de sacrifícios, frivolidades e abandono. O prazer foi substituído pela dor constante da angústia e da traição. E a completude desfaz-se nos primeiros momentos de vida a dois, para sentir as repulsas do distanciamento e a crueldade permanente sobre a sua auto-estima, com o sabor de ruína.

Dr. Batista, de seu lado, na conduta de impor esse grande sacrifício para essa mulher torna-se a expressão de graves distúrbios e neuroses. Segundo Freud e a sua metapsicologia, a polaridade se ajusta a esse conflito psíquico do Dr. Batista, na expressão do anti-herói, cruel com a sua presa e trata-se da “pulsão de morte”. E a conseqüente psicopatologia enquadra a conduta como sado-masoquismo.

O outro herói escolhido para as suas artimanhas é o Dr. Félix: bom homem, requisitado pelas mulheres e pelos admiradores naquela sociedade burguesa e economicamente estável vivendo o momento de se estabelecer e definir um bom casamento, com uma mulher admirável. Isso provoca o sentimento de Batista, no âmago de sua psicopatologia, que numa conduta quase esquizofrênica arma-se calculando os eventos, descobrindo possibilidades e impossibilidades, arquiteta a farsa para atingir aos evidentes ciúmes de Félix. Com essa visível intenção, persegue o médico passo-a-passo com o desejo destruí-lo ou levá-lo à derrocada.

O texto narrativo de Machado põe outra evidência da complexa conduta do Dr. Batista. Primeiro, investe a sua força para atingir a mulher representada por Clara. Depois, com as ações contra Félix, mostra a sua fúria contra os homens.

O “Estádio do espelho e do imaginário” de Lacan contém o conhecimento para pôr em análise crítica essa indefinição, incerteza ou ambiguidade em Luiz Batista. No estudo do imaginário e do simbólico, Jorge (2002) faz a seguinte afirmação: “O eu , assim, descrito por Lacan como essencialmente ‘imaginário’, embora sua constituição não prescindia do reconhecimento ‘simbólico’ do outro.” (JORGE, 2002, p. 45). Lacan busca nas teorias de

Edmonde Salducci como forma de se apropriar da imagem mantendo o concorrente respeito ao outro, que responde pela encarnação da mãe.

Torna-se complexo dar vazão às pulsões de morte, se o eu, segundo Lacan é a “sede das resistências ao pulsional e ao desejo e a ilusão” (JORGE, 2002, p. 45). Por isso, Batista deveria criar um outro em substituição do seu eu, o que refletiria no simbólico, que é a expressão viva e fiel da dualidade. Isso tudo revela que a mulher, representada ou simbolizada por Clara, torna o seu repúdio à mãe, quando a sua escolha define o pai como elemento da idealização. E, no segundo momento, inverte-se tudo para atingir Félix, simbolizando o pai repudiado.

As consequências do presente quadro foram desastrosas, destruindo e produzindo danos irreparáveis para a vida da Angélica Clara e do bom homem Félix.

Não se pode avaliar como inconsistente ou superficial o que consta dessa obra literária inicial de Machado.

4 A INDECISÃO COMO PRINCÍPIO DA ESPREITA

Os romances românticos de Machado de Assis mantêm regularidade no propósito de construção de obras literárias bem estruturadas, inseparáveis. Obras concorrentes, entre si, quando deixam desvelar o sentido como suporte do conteúdo plurivocal e da plurisignificação, além das palavras e expressões, das imagens e do jogo dos conflitos psicossomáticos, além das histórias românticas intrincadas que se diluem nas suas tramas de onde fruem o talento e os aspectos do verdadeiro enlevo ou de singularidades estéticas.

A mão e a luva é uma oportunidade, sem limites para uma leitura comentada e investigativa, quando o leitor é chamado para analisar e compreende que tem que atuar na completude do que se omite ou se explicita no curso da narrativa, ao perseguir a temática dos conflitos e das possibilidades das análises psicanalíticas das personagens, dos ambientes e das interfaces das situações que terminam por envolver, como em *Ressurreição*, as metáforas, os silêncios e os aspectos especiais psicoanalísáveis da obra.

Mas, definitivamente, o caminho que se repete como princípio e como foco nas ações dos olhares é o fundamento do que se pode denominar como espreita.

A mão e a luva é o romance de Machado que guarda uma atenção particular para a espreita. Uma obra literária de caráter romântico, onde as personagens se entrelaçam pelas paixões morredouras, pelo desejo incontido e traições; essa espreita supera a simples curiosidade ou a extremada vigilância para alcançar os parâmetros da indecidibilidade. O sentimento é arrastado pelas pulsões de vida, mas o ser e o parecer vivos no meio social levam as personagens para a desmotivação, enfermidade ou abandono como prática das pulsões de morte. A espreita também pode representar a suspeição de que em nada se pode acreditar na sua plenitude.

A espreita percorre diversos caminhos com as nuances de suas origens ou dos mais íntimos e verdadeiros propósitos: ela pode caminhar livre, de forma simples, como o fator de longe com a finalidade de observar, notar detalhes e pormenores de uma imagem e da realização de um acontecimento.

No romance de Machado, a espreita pode ser acompanhada da dúvida ou da observação investigativa. A dúvida, que pode estar interligada ou inter-relacionada com a verdade antológica das coisas ou dos seres. A dúvida e a verdade são as faces que se completam e se sucedem. Com isso, a verdade pode ter origem na dúvida e vice-versa. Ou a espreita pode estar representada na observação meticulosa e junto à análise implantada na

determinação de simples aspecto do ser nos pormenores que se desvelam na exegese aplicada aos seres.

A espreita pode ser o segundo passo depois da intenção de buscar a descoberta de sentimentos dissimulados, ocultos ou invisíveis. Essa espreita se aproxima unicamente da metodologia, quando as intenções é que qualificam ou definem o nível e formas, que serão empregados no processo de especulação.

Mais do que isso, a espreita pode ser a observação investigativa, a olhos vivos, que, sugerida no discurso narrativo, pode se ocultar nos hiatos e nos silêncios, como esforços oferecidos para a completude do leitor. Muitas vezes, as dúvidas e a espreita abrem espaço para a atenção, a argúcia e a perspicácia de quem lê com o olhar contemplativo no processo de acabamento como co-autor.

A espreita pode aparecer de forma clara, permeando as atitudes das personagens de uma obra literária, ora como matéria de fixação inconsciente incontrolável, na sua forma furtiva e secreta de ser, ou como forma de materializar as suspeitas, através dos meios concretos de suas pistas observáveis.

Manuais de teoria que abordam esse assunto comentam sobre o espreitar o íntimo, como um dos fundamentos dos bruxos ou dos videntes na árdua tarefa de esclarecer a loucura e como forma silenciosa para compreender e explicar a idéia de morte. Em ambas as situações levantam-se a pulsão de morte dos desvios, com origem no inconsciente de Freud ou de Lacan.

A espreita aparece, ainda, como consequência do despeito e da inveja, sentimento próprio das pessoas ou personagens vencidos no enfrentamento de certas situações de suas vidas, busca os truques e os caminhos sub-reptícios, às vezes não importando com o cometimento de fraudes, com a finalidade de resgate das perdas e restauração do que se desconstruía por diversas razões. Nesse caso, na presença do engano e das dissimulações, entraria como conteúdo de análise e das teorias explicadas da psicanálise.

Por fim, há certas condutas que se apresentam como constantes, como passos, como princípio e arte da espreita: os olhos atentos e captadores; a paciência resistente, que ultrapassa os limites do desespero, da angústia, da melancolia ou da solidão; a capacidade de impor os disfarces certos e as dissimulações e a improvisação como estratégia para a adequação nas situações inusitadas e novas.

Não se pode excluir nenhum dos itens arrolados, mas o primeiro deles considera os olhos como porta principal, dentre os outros sentidos, no contato entre o espreitador e o seu objeto de espreita. Há, portanto, que deter a atenção sobre os olhos e os olhares, que às vezes,

naturalmente juntos, podem estar ocultos nas ocorrências da espreita. Outras vezes, os olhos da mente e da imaginação podem colocar o espreitador em contato com os seus objetos de observação, através de imagens que são formadas no mundo do sonho.

O primeiro capítulo do romance é um campo onde são frequentes os olhares e, com esses olhares, a construção da espreita. O narrador diz: “[...] obtivera Estevão durante aqueles seis compridos meses, a não serem os tais olhares, que final são olhares, e vão com os olhos donde vieram” (ASSIS, 2007a, p. 16). Os olhares postos, com simplicidade, deixam ocultas as intenções da espreita. Estevão, que parece não dar importância, se vê num mar de dúvidas e incertezas, quando busca a significação daqueles olhares passageiros: “Amor, capricho, passa-tempo ou o que outra coisa era?” (ASSIS, 2007a, p. 16). Na sua imaginação, quando indaga: “[...] que outra coisa era?”, refere-se à reciprocidade do sentimento de amor, que nutre já há algum tempo.

É o início de um processo de angústia que começa a se estabelecer no coração apaixonado de Estevão, no segundo momento dos olhares de Guiomar: “[...] franziu a testa e fitou nele o seu magnífico par de olhos castanhos com tanta irritação e dignidade, que o pobre rapaz ficou atônito e perplexo” (ASSIS, 2007a, p. 16). Torna-se patente que os conflitos constantes na memória inconsciente de Guiomar vêm à tona nas suas expressões como marca do seu desamor. Novamente, Machado deixa encoberta, no olhar da moça, a espreita que se traduz como repulsa na conduta digna de irritação.

No capítulo “Um roupão”, há uma expressão sobre os olhares e sobre os olhos, na qual, o narrador qualifica a sua natureza e as suas seleções contextuais, onde se oculta uma espreita única e particular: “[...] cada homem vê as coisas com os olhos de seu instante” (ASSIS, 2007a, p. 19). Nem sempre isso ocorre, mas a idade é indicativa do volume de conhecimentos ou do nível das relações sociais. É como se o tempo fosse impondo o uso de filtros, mais e mais opacos, que deixam passar raios de luz, sem ultrapassar determinados limites e sem exceder na observância de certos padrões, até mesmo porque a idade é um referencial para o desgaste da visão humana. A idade constitui parâmetro de seleção e definição dos interesses sociais e das necessidades biológicas.

Noutro momento, fundamentando essa espreita aplicada à natureza, os olhos criados por Machado descobrem os predicados de beleza e graciosidade daquela mulher, que até então se apresenta como desconhecida para a personagem Estevão. As expressões dão conta: “[...] afiou os olhos para compreender aquela graciosa madrugadora” (ASSIS, 2007a, p. 24). Afiar substitui a expressão: preparar as condições para melhorar a acuidade visual e, com isso, captar pormenores ou detalhes, antes não alcançados.

O capítulo “Ao pé da cerca” mostra claramente o que se define como espreita: “Vialhe o papel, em cada aberta que deixavam as árvores [...]” (ASSIS, 2007a, p. 26). E em seguida: “Estevão, da distância e na posição em que se achava, não podia ver todos” (ASSIS, 2007a, p. 26). De sua atenta observação: “Estevão que não tirava os olhos dela [...]” (ASSIS, 2007a, p. 26-27). E reforça aquelas cenas, observadas de um esconderijo secreto: “[...] vista assim de perfil, o escapar por entre as árvores” (ASSIS, 2007a, p. 27). A verdade é que o uso da espreita prepara uma atmosfera de mistérios e suspense, o reencontro, após dois anos de um afastamento entre Estevão e Guiomar. E ao findar o capítulo ainda se observa uma espiadela final, agora fora do esconderijo: “A moça caminhou para casa. Ele acompanhou-a com os olhos, admirando a gentileza com que ela [...]” (ASSIS, 2007a, p. 27). Todos os atos dessa espreita criam, a partir do reencontro de Guiomar e o antigo namorado, as possibilidades de um romance e já reforça o sentimento de saudade entre ambos e um sentimento de grande estima pela parte de Estevão.

No capítulo “Um rival” Machado, que mantém um permanente diálogo com o leitor, põe-se atento no processo de recepção através de cenas e diálogos, qualificando-se como parceiro espreitador onisciente em todo curso da obra. Ele diz: “[...] respondia com a sequidão que o leitor viu no fim do capítulo anterior” (ASSIS, 2007a, p. 46). Natural é que o leitor acompanhe o desenrolar da história com a atenção necessária para compreendê-la. Mas quando o autor substitui a idéia, não o sentido, de acompanhar e compreender através do ver retorna ao que quer na caracterização de Estevão, onde o leitor pode assumir, também, uma condição de espreitador.

No capítulo anterior: “O post-scriptum”, o amigo e conselheiro de Estevão, Luiz Alves, manifesta-se como espreitador da cena “Guiomar e seu amigo”, formando uma opinião sobre o possível romance: “Da janela de seu quarto, que dava para o jardim, enfiando os olhos pela fresta das cortinas pôde observá-los durante aqueles três quartos de hora de inocente palestra” (ASSIS, 2007a, p. 41). Interessante essa superposição de espreitas, pois o espreitador domina do subterfúgio, às vezes do silêncio, o conteúdo na leitura das suas imagens e na significação de fragmentos que escapam nas pistas dos diálogos e referências no curso dos acontecimentos. E nesse ato intencional, quando os interesses pessoais se veem balançados ou não resolvidos, a indecidibilidade tem todo campo para a construção das dúvidas insolventes. E de outro lado, o espreitador pode se tornar espreitado numa nova trama, como parte ingênua para quem espreita.

Estevão continua os processos incansáveis de espreitar: primeiro ao espreitar-se na busca de encontrar-se identificado no eu, que racionalizasse toda situação sem respostas: “O

coração levou Estevão atrás de si” (ASSIS, 2007a, p. 42). Assim, guiado pelo sentimento dissipa-se das conseqüentes trilhas que o conduzisse ao eu racional. A sua observação é contínua: “As janelas da casa estavam quase sempre desertas” (ASSIS, 2007a, p. 42); “Duas ou três vezes aconteceu de vê-la de longe” (ASSIS, 2007a, p. 42); “Todo ele, os olhos e pensamento, estava no camarote de Guiomar” (ASSIS, 2007a, p. 43); E: “Na meia sombra que ali havia destacava-se o rosto marmóreo de Guiomar e a gentileza do seu detalhe.” (ASSIS, 2007a, p. 43). Nesses trechos, nota-se a dimensão do encantamento de Estevão pela moça, as suas atenções espreguiçadas, a sua fixação incontida e a sua paranóia de que o seu mundo começava e terminava em Guiomar, objeto de seus delírios constantes.

Parafraseando Machado, com a afirmação de que Guiomar era da vida ou do mundo, a sua espreita punha-se com profunda admiração: “Guiomar passou da poltrona à janela, que abriu toda, para contemplar a noite” (ASSIS, 2007a, p. 57). A escolha desse quadro para contemplação tem uma motivação que vai além do silêncio noturno: quando as imagens tornam-se sombrias e apagadas, as luzes da memória inconsciente e das lembranças tornam-se altivas para possibilitarem o espreitar do íntimo na reavaliação dos acontecimentos passados e presentes, pondo em ordem a dinâmica de seu sentimento.

A baronesa, depois de pôr a sua atenção nos gestos de sua afilhada, teme o desvio dessa para um destino ignorado e procura o próprio sobrinho Jorge como condição de pretendente ao coração de Guiomar, ao ter, assim, preservado um sonho seu no futuro. A partir desse fato, Jorge coloca a pretensa noiva como objeto de sua contemplação e de suas espreitas: “[...] Jorge olhava para ela, enlevado deveras na contemplação de toda aquela nobre figura, agora mais bela que dantes, desde que lhe tornara possível a aliança há muito sonhada.” (ASSIS, 2007a, p. 60). Com o apoio da baronesa, sua tia, e madrinha de Guiomar, Jorge lança a sua contemplação em forma de espreita.

A contemplação admiradora pode constituir o resultado de uma ação e de uma atividade cognoscente, também, de busca de uma falta, ou de procura da completude de aspectos de um desejo inconsciente. Segundo Garcia-Roza, “O desejo de que nos fala Freud é o desejo inconsciente. Se o conceito de inconsciente define a originalidade da descoberta freudiana ele não consegue, contudo, apagar a marca hegeliana deixada em Freud *fenomenologia do espírito*” (GARCIA-ROZA, 2008, p. 139). Torna-se essencial compreender esse desejo, voluntário ou não, e estabelecer as suas ligações com a contemplação amorosa e afirmá-lo como desejo diferenciado daquele de quem contempla o objeto. Esse se refere ao sujeito.

Os sentidos humanos são o caminho para figurar a imagem do objeto real que se transforma em objeto da representação, que diante da observação contempladora, pode rejeitá-lo ou aceitá-lo pelas diferenças que levam a repulsão ou pelas singularidades que levam á completude no sentimento do desejo. Assim, após a ação do desejo, desenvolve o querer na contemplação amorosa, explícita ou não, no que se considera como espreira.

Garcia-Roza (2008), com duas afirmações estabelece, partindo da origem dos conceitos, o que se contempla e o que se deseja a primeira diz: “A consciência caracteriza o homem considerado enquanto sujeito cognoscente, mas sentido sensualista” (GARCIA-ROZA, 2008, p.141); A segunda apresenta:

Essa atitude cognitiva frente ao objeto não pode constituir um sujeito por que nela o homem é absorvido pelo objeto conhecido; ele se perde na contemplação do objeto. O que a contemplação revela é o objeto e não o sujeito (GARCIA-ROZA, 2008, p. 141).

Aqui, o estudioso chama atenção para a importância do sujeito no desvelar do que pode se fazer como verdade no objeto. Mas na segunda afirmação, ele se refere ao objeto da representação, já captado pela mente humana, para disponibilizá-lo na contemplação, que mais tarde poderá se qualificar como contemplação amorosa.

Depois da inserção de alguns argumentos necessários, ao retornar às personagens machadianas, pode-se comentar: Estevão contempla de forma amorosa a moça Guiomar, dando-se a deduzir a existência de um desejo sexual; a baronesa contempla sua afilhada de duas maneiras: como representação da filha que perdera, na contemplação amorosa, do que se deduz por transferência ao acontecimento de um desejo para impor carinhos e carícias como mãe; como representação de seus interesses pessoais, numa contemplação amorosa, com o desejo de realizar os seus sonhos; Jorge transforma Guiomar no objeto da representação de seus interesses pessoais, no desejo de ter sua vida garantida, através dos bens patrimoniais da tia.

Adiante, exemplos da espreira mostrarão como se procedem as contemplações de Luiz Alves e da própria Guiomar.

No capítulo “A revelação”, Jorge, sem as respostas de Guiomar, demonstra uma preocupação que se avoluma no sentido de compreender a indignação: “Se ele pudesse espreitá-la pelo buraco da fechadura e ver-lhe a expressão do rosto é muy provável que se lhe convertesse em aborrecimento todo o amor que até agora nutria” (ASSIS, 2007a, p. 62). Embora, o tempo ainda não tivesse sido suficiente ao surgimento do amor, o narrador utiliza-

o como representação do caminho, que haveria de ser tomado para se efetivar a conquista de seus interesses, agradando sua tia.

Ainda, nesse mesmo capítulo, Guiomar retornava para sua espreita, a contragosto da carta de Jorge. Resignada diante de seus conflitos pessoais e indecisões, volta-se ao objeto da representação em alguns de seus sacrifícios: “[...] os olhos caíram na carta. A realidade não se lhe podia mostrar de pior modo. Guiomar ergueu-se irritada, lançou mão do papel e machucou-o febrilmente, ia talvez rasgá-lo [...]” (ASSIS, 2007a, p. 64). A carta representa Jorge e os seus interesses para a moça são escusos. Por isso mesmo, a sua espreita a leva a uma contemplação amorosa de repulsa por julgar que Jorge não contém os atributos para sua completude amorosa.

Nesse caminho, Guiomar coloca como prática outro tipo de espreita, diante de Mrs. Oswald: “[...] fitando a inglesa com os olhos em que se podia ler a viva exacerbação do espírito.” (ASSIS, 2007a, p. 65). É que a espreita como especulação e como contemplação, guarda na sua essência o sentimento de dúvida ou indecisão, o que finaliza na relação conflituosa da personagem consigo própria e relativo à outra pessoa de sua objetivação. A presente demonstração de espreita de Guiomar contém a expressão indignada de sua relação conflituosa com a inglesa. Mrs. Oswald é a própria baronesa, que ouve o desejo de tornar-se independente e livre, sem os riscos da perda de sua proteção e especial aconchego.

No capítulo “Luiz Alves”, Estevão lança por duas vezes a sua espreita, resultantes de sua fixação e de seu desespero amoroso. Embora na sua permanente e silenciosa excitação, do outro lado de seu destino é apenas um número na relação de pretendentes de Guiomar. Mesmo assim “Estevão quando viu o criado da baronesa, à porta da sala, com uma carta na mão sentiu tamanho alvoroço, que não ouviu nada do que ele lhe disse.” (ASSIS, 2007a, p. 73). Essa espreita torna-se infundada, após a leitura do conteúdo da carta: “[...] saía sem ter o gosto de a contemplar ainda uma vez mais do que isso, ameaçado de não havermos tão cedo, ou quem sabe se nunca mais.” (ASSIS, 2007a, p. 73). Embora com os fundamentos dessa possível espreita, Estevão sente o desvanecer de seus esforços para se aproximar de Guiomar no esplendor dos espetáculos.

No capítulo “A viagem”, duas espreitas são postas, uma adiante da outra, para selarem o destino amoroso de Guiomar. Do sobrinho da baronesa: “Jorge fitou-a com uma expressão de vaidade e cobiça.” (ASSIS, 2007a, p. 79). De Luiz Alves: “Os olhos com que a contemplou não eram de cobiça nem de vaidade.” (ASSIS, 2007a, p. 79). O primeiro expressa a repugnância da moça e o segundo representa a curiosidade e inspira confiança naquela mente pressionada e cheia de dúvidas.

No capítulo “Embargos de terceiro”, após a declaração de amor de Luiz Alves, Guiomar sente-se animada a articular a sua espreita e a sua contemplação: “Guiomar, entretanto, observava-o a espaço, de revés, como a querer surpreendê-lo; pouco a pouco, porém, o seu olhar foi sendo mais direito e firme.” (ASSIS, 2007a, p. 92). Uma espreita tímida diante do silêncio que mantém até esse momento. Porém definitiva para um coração que se apresenta marmóreo. Imutável. E logo depois, diante de Luiz Alves, diz: “-- Um gesto, um gesto só, e é o meu destino que lhe entrego com ele – disse Guiomar olhando em cheio para o moço.” (ASSIS, 2007a, p. 93). Essa contemplação amorosa e decidida poderia ser entendida como final, se não houvesse o sonho de domínio da baronesa.

Há ainda até o final do romance uma série de contemplações que poderiam ser lidas como espreitas que não influenciam nos destinos e no desfecho da história: a contemplação camuflada de Mrs. Oswald ao romance de Luiz Alves e Guiomar, que percorrera a sua evolução de forma secreta: “A inglesa percebeu dentro de pouco tempo que entre eles havia alguma coisa.” (ASSIS, 2007a, p. 94). A leitura, contemplação e a releitura da carta que escapara de Guiomar e caíra nas mãos de Luiz Alves: Não era preciso reler o papel para entendê-lo, mas olhos amantes deliciam-se com as letras amorosas. “[...] olhou algum tempo para o bilhete, primeiramente como namorado, depois como simples observador.” (ASSIS, 2007a, p. 101). Guiomar, diante da realidade irrefutável de se casar com Jorge: “[...] via ali o seu último sol de moça solteira e contemplava por antecipação a aurora nova [...]” (ASSIS, 2007a, p. 114). Ou aquela contemplação torturante de Estevão ao retornar ao local fatídico, onde se descobrira os seus mais legítimos sentimentos: “E foi para ali, contemplar com os indiferentes e ociosos aquela casa onde reinava o gozo e a vida[...]” (ASSIS, 2007a, p. 115) Nada importava, após se colocar em prática a força de comando da baronesa que acarretaria na união de Guiomar e Jorge.

Uma considera-se singular dentre essas últimas: a contemplação do arrependimento da baronesa diante de Guiomar que fora conduzida a aceitar o casamento com Jorge: “[...] a madrinha olhava para ela com uma expressão de ansiedade que a afligia.” (ASSIS, 2007a, p. 109). Nada mudaria com aquela contemplação, mas confirma-se que o amor pode realizar-se num conflito eterno. Ao contrário como o próprio Machado diz: “Há no amor um gérmen de ódio [...]” (ASSIS, 2007a, p. 99). Guiomar e Jorge podem ser exemplos disso tudo.

4.1 Metáfora como singularidade entre a estética e os conflitos

Os romances românticos de Machado traçam um caminho de variadas metáforas, por onde percorrem o fluente discurso narrativo e a intrincada, mas discorrente, trama da história. Uma efusão de beleza estética incomum e única, que conta com as parcerias na construção, leitura e compreensão, do autor-criador, das personagens e do próprio leitor. Nesse exercício o esplendor de expressões que respondem por uma motivação simples e àquelas que congregam a nobreza e a extensão das palavras que, aglutinadas ou não, ampliam o teor de criatividade e dos sentidos das significações. E até como símbolos mágicos entre fantasias, desejos, contemplação e conflitos na condução de razoáveis contradições, ambiguidades e dialogias; como nos graves confrontos, extremados paradoxos e nas dissensões dos desvios psicanalíticos. Em tudo há o envolvimento da emoção ou sentimento do prazer estético.

O romance *A mão e a luva* pode ser compreendido através dos esclarecimentos dos sentidos de suas metáforas. A abordagem investigativa torna-se ampla, levando-se em conta a quantidade inumerável de construções metafóricas do texto.

Nesse segmento ou capítulo, numa breve amostragem, importam as metáforas que caracterizam o conteúdo romântico do discurso narrativo de Machado ou aquelas que determinam a constante atenção com os olhos, olhares e contemplações na fruição das singulares marcas e objetos da espreita; consideramos, ainda, as que reproduzem o estado e a ação na permanente evolução das personagens; finalmente, as que se apresentam como expressões imprescindíveis no sentir do conteúdo estético da obra literária.

As metáforas machadianas perfilam-se numa pluralidade de composições, por onde transita a música de temas angelicais e a poesia dos encantos que acompanham os claros e escuros das seduções amorosas:

1. “[...] estas histórias de amor, velhas como Adão, e eternas como o céu.” (ASSIS, 2007a, p. 14). Machado inicia o seu romance como comparação simples para expressar que o sentimento do amor acompanha o homem, desde o início da sua existência na terra, sem um tempo para o seu tempo. Mas a tripla alusão aos termos Adão, eternos e céu, há um deslocam o sentido de toda afirmação para os campos etéreos, nos quais ultrapassam as dimensões humanas, concebido num espaço atemporal indefinido, onde Adão como representante dos humanos tem a possibilidade de aplicação do sentimento do amor para levar a sociedade dos humanos bons a um lugar de recompensas imensuráveis.

2. “[...] com igual contentamento aos que tria se lhe antecipassem o seu quinhão do céu.” (ASSIS, 2007a, p. 16). Nesta segunda comparação metafórica, torna-se mais claro o sentido daquela que se apresenta no item anterior, quando Estevão demonstra-se compensado com o presente a si oferecido por Guiomar.
3. “[...] achava-se a sua paixão definitivamente morta e enterrada.” (ASSIS, 2007a, p. 19). A paixão que nasce entre duas pessoas cresce, evolui-se e dissipa-se, engrandece e se enleva com o estímulo, apaga-se no desânimo e morre, quando não encontra fontes para a sua sustentação. Às vezes ela se apodera de uma pessoa, levando-a a definhar, a se excluir, se inferiorizar, se embotar numa demonstração do mais completo fracasso de vida e existência humana. E o termo enterrar reforça a idéia do que já se foi para não retornar.
4. “[...] cada homem vê as cousas com os olhos da sua idade.” (ASSIS, 2007a, p.19). A verdade é que a idade é um marcador de temor da existência humana e na explícita afirmação do narrador de Machado. E os olhos, tomados como representação do homem que os possui, são o meio que esse mesmo homem pode usar e usa-o na escolha e definição de suas contemplações. A contemplação carrega o sentimento, o conhecimento, os desejos e o contentamento e descontentamento, encantos e desencantos de quem a produz. E com esse conjunto de aspectos e dados interferentes, o olhar pode ligar o tempo à idade.
5. “[...] mentalmente pedia ao céu a fortuna de a ter mais próxima.” (ASSIS, 2007a, p. 27). Diversas vezes o narrador usa a mente das personagens na forma humanizada, agindo e realizando feitos. Nessa invocação, ela se dirige a Deus, representado através do céu, para obter a vantagem prestigiosa ou riqueza de aproximar, por mágica ou por milagre, o objeto de seu vislumbre.
6. “[...] tinha em si o contraste do nascimento com instinto, um berço obscuro e umas aspirações à vida elegante [...]” (ASSIS, 2007a, p. 28). Uma metáfora conflituosa para mostrar as contradições da experiência de vida do Dr. Estevão. Nascimento com instinto explica as dificuldades e a pobreza do período de sua infância, na aparência

animalizada e com isso o berço obscuro. No segundo momento, no usufruto da inusitada riqueza, aspira ao luxo e à elegância.

7. “Não era ele uma dessas belezas que, ao mesmo tempo em que subjagam o coração, acendem os sentidos; falava à inteligência primeiro do que ao coração[...]” (ASSIS, 2007a, p. 28). Ao qualificar Estevão, Machado o classifica nos padrões das personagens requisitada pela exterioridade. Mas deixa claro que os seus dotes positivos encontram-se no seu lado subjetivo e intelectualizado.
8. “Desde que distinguira as feições da moça, ficou como tomado de assombro, com os olhos parados, a boca entreaberta, fugindo-lhe a vida e o sangue todo para o coração.” (ASSIS, 2007a, p. 28). O êxtase de Estevão vai além da normalidade no reconhecimento de que a moça guarda uma correlação com o seu amor no passado. Todo o assombro e a reação só teriam sentido se aquela fosse a outra. O pressentimento justifica-se nos aspectos que são adicionados com a observação continuada.
9. “Era uma criaturinha galante e delicada, assaz inteligente e viva, um pouco travessa[...]” (ASSIS, 2007a, p. 37). Machado usa a expressão de polos concorrentes: galante e delicada, inteligente e viva, com os seus sentidos correlacionados para uma tentativa de oposição, a falsa oposição, com o uso da expressão: “um pouco travessa”.
10. “[...] a sós com o seu despeito e o seu amor, tecendo e destecendo mil planos.” (ASSIS, 2007a, p. 43) Dois sentimentos: despeito e amor, que humanizados, são as luzes de uma reflexão atenta para chegar à imaginação e ao esquecimento de planos.
11. “Estevão curvou ao doce peso daquelas memórias, a alma bebeu, a largos haustos, a vida toda que a imaginação lhe criava e talvez à noite o tomasse na mesma atitude [...]” (ASSIS, 2007a, p. 52). A imaginação criadora de Estevão já não o surpreende: as repetidas memórias presentes, às vezes, durante a noite continuam a afligi-los com o peso de rememorar-los. Resta-lhe o gesto amável de acolhê-las que as sorveu durante uma vida de existência e a expressão “doce peso” indica o nível do conflito que já lhe abate a alma.

12.

[...] o luar que batia nas águas, o céu sereno e eterno. Eterno, sim, eterno, leitora minha, que é a mais desconsoladora lição que nos poderia dar Deus, no meio das nossas agitações, lutas, ânsias paixões insaciáveis, dores de um dia, gozos de um instante, que se acabam e passam conosco, debaixo daquela azul eternidade, impossível e muda como a morte. (ASSIS, 2007a, p. 57).

O quadro tem uma escolha da personagem, que conforta a sua mente com imagens, que transmitem a grandiosidade da obra divina e de uma paz que seu coração requisita. A condição do eterno e com a leitora de Machado, que o acompanha, desloca o foco do discurso narrativo, trazendo o diálogo autor-leitora momentaneamente para o curso da história. A expressão conflituosa do comentário do autor traz a dimensão da vida representada como lição de Deus no azul eterno e a morte como finalização das agitações e sacrifícios da existência humana e terrena.

13. “[...] a moça podia traduzir fielmente no rosto os movimentos do coração.” (ASSIS, 2007a, p. 62). Guiomar demonstra-se talentosa e precisa para transmitir os seus sentimentos através de suas expressões faciais. Sem contar que um dos elementos mais expressivos de seu rosto são os olhos castanhos, lembrados em outros momentos da narrativa.

14. O sentimento romântico de Jorge aparece em dois fragmentos reveladores de sua carta para Guiomar. O primeiro: “[...] já a senhora o há de ter visto, pelo menos adivinhado nos meus olhos, na doce embriaguez que em mim produz a presença dos seus.” (ASSIS, 2007a, p. 62). E, o segundo fragmento ele diz:

[...] falo, porque uma força interior me manda falar, como transborda o rio, como se derrama a luz; falo porque morreria talvez se me calasse, do mesmo modo morreria, se além do perdão que lhe peço, não me der uma esperança mais segura. (ASSIS, 2007a, p. 63).

Jorge pensa com o sentimento, enfatizando a importância dos olhos como caminho para as suas efetivas contemplações e como fontes geradoras do que se passa nas relações de intimidade: amor e desejo no mais profundo estado da alma. Daí, um novo conflito de vida e morte se instala entre as suas pretensões e desejos, de um lado e as decisões de sua acolhida por Guiomar. Na doce embriaguez, os seus sonhos, numa ação de recorrência, reproduzem os olhos da amada e numa ação de busca tardia,

quando o rio transborda e a luz derrama, vive a esperança de atingir a plenitude de seu amor.

Assim, as metáforas são caminhos da significação, dando toda abertura à plenitude do sentido do conteúdo de “A mão e a luva” e de suas singularidades que fluem de sua composição estética.

4.2 O olhar como caminho psicanalítico do inconsciente

O romance “A mão e a luva” centra-se nos olhos e no olhar como via aberta, onde delineiam as manifestações do sentimento de repulsa, de afeto e do desejo e constrói, como pauta e unidade de abordagem, as relações entre as personagens.

O “Seminário” de Jacques Lacan (1998), Livro 11, nos seus capítulos: “A esquizo do olho e do olhar”, “A anamorfose” e “A linha e a luz” esclarece sobre o conteúdo psicanalítico que motiva o ato de contemplação, ao mesmo tempo, compreende o ver, ver-se ou ver, como fonte das emoções, dos ressentimentos, das fraquezas humanas e das fantasias, que tomam como veículo todo o sentimento, que parte da nadificação até a concretude e plenitude dos desejos.

Ao iniciar algumas considerações sobre os estudos das experiências de Lacan (1998), torna-se necessário explicitar algumas afirmações relativas ao olho e ao olhar. A esquizo usada repetidas vezes deve ser entendida como o que se vê e o que se sente no inconsciente, repete o mesmo sentimento de alguma forma já registrado no pré-consciente.

Lacan, depois de oscultar os olhares, incluindo a voyura diz “Na relação escópica, o objeto de que depende a fantasia à qual o sujeito está penso numa vacilação essencial, é o ‘olhar’” (LACAN, 1998, p. 83). Lacan denomina de fantasia o resultado do olho que vê tem como releitura e ressignificação daquilo, que o sujeito apreende do objeto por si acolhido. A vacilação esclarece sobre as transformações e deformações que se estabelecem entre o real do que se capta através do fenômeno da visão.

Cabe também neste sentido qualificar o entendimento de algumas variações dentro da Fenomenologia visual: o olhar contém o registro do desejo, que organiza e harmoniza a relação de dependência do olhar contemplador às atividades do que encontra como domínio a memória inconsciente; o olhar que constrói a imaginação, com o esforço insofismável de aproximar o que se forma como imagens do objeto de representação; o olhar como correlação do que se vê com tudo aquilo que o sujeito desejava ter visto e o olhar subjetivo que, dentro

dos limites do visível, pode apreender ou assimilar a ressignificação do que se torna, por natureza, invisível.

Lacan (1998) ainda chama a atenção para o fenômeno da anamorfose, que obtém a imagem do objeto de representação, através da correspondência biunívoca dos pontos que se deslocam do objeto real para os da imagem numa nova dimensão espacial. E a partir desse jogo geométrico dos pontos do objeto e da imagem, mostra como a especulação pode levar o sujeito da contemplação à construção de imagens de um mundo imaginário e surreal, quando afirma:

Se inverter o uso, terei o prazer de obter, não a restituição do mundo que está na outra ponta, mas a deformação, numa outra superfície, da imagem que terei obtido sobre a primeira, e demorarei, como num brinquedo delicioso, nesse procedimento que pode parecer, à vontade, qualquer coisa, num estiramento particular. (LACAN, 1998, p. 86).

A afirmação expõe o caminho usado por artistas, como Salvador Dalí, que saíra de imagens iniciais do mundo real, e com a inversão, na sua composição, dos pontos geométricos e no processo de deformação, no percurso, chega-se a imagens singulares do mundo noutras dimensões.

Machado de Assis abusa dos olhos e dos olhares, da contemplação como modos particulares da espreita e do desejo, na construção de suas imagens que vão aparecer no escopo da estética de “A mão e a luva”.

1. Duas expressões de Machado da caracterização da personagem Estevão, são importantes para a ligação de suas atitudes e contemplações conflituosas no desenvolvimento da narrativa do romance: a primeira refere-se: “[...] por mais aborrecível que pareça a idéia de morte, pior, muito pior do que ela, é a de viver.” (ASSIS, 2007a, p.13). E a vida, que poderia constituir a propulsão para o gosto e o prazer, como estágios da felicidade, é aqui comparada com a morte, com via de acesso dos graves suplícios. Em seguida, o autor diz: “[...] a idéia da morte não se lhe houvesse entranhado deveras no cérebro [...]” (ASSIS, 2007a, p. 14). Com certeza, a idéia de morte é frequente numa possível pulsão de morte como indicativo e prenúncio de algum recalque. Machado deixa pistas e motivos causadores desse recalque. Em Estevão há uma sequência de pressões inomináveis, como é de se supor as limitações e as privações, que sofrera durante a sua infância, vez que o autor omite a falta de irmãos e da própria família. Mas a infância é por si requerida nas observações atentas de Guiomar: “[...] seu grande defeito é ter ficado com a alma de criança.” (ASSIS, 2007a, p. 55); outro peso encontra-se na idéia de posse, quando experimenta o amor e o desejo.

Diante da perda de seu “objeto do desejo”, Estevão é levado a um estado de angústia e desespero, com a idéia de morte. No primeiro momento, após o distanciamento de Guiomar: “A princípio chorou em silêncio; mas não tardou que Luiz Alves o visse deitar-se na cama, estorcer-se convulsivamente, a abafar quando podia os gritos que lhe saíam do peito, a puxar os cabelos, a pedir a morte [...]” (ASSIS, 2007a, p. 16). Machado reforça com o intertexto de “Werther” de Goethe, onde ela encontra o seu destino de sentimento ferido, diante de sua infelicidade, suicida-se. (ASSIS, 2007a, p. 17). O autor tenta a conformação dessa situação trágica, quando autoriza a sua personagem, Luiz Alves, a conceituar o amor comparado a uma carta que enleada do florido romance, termina com um post-scriptum de pêsames. Na sua recorrência, nesses modos conflituosos de Estevão, busca com a inserção da representação de “Otelo”, de Shakespeare, mostrar e demonstrar que, por trás dessa inércia e puerilidade da personagem, poder-se-ia encontrar um homem feroz, capaz de horrores, como Otelo que elimina a sua Desdémona, sem uma razão verdadeira.

O recalque inconsciente de Estevão é restaurado com a sua descoberta que se desvela na sua discreta espreita, no jardim da casa de Luiz Alves, onde ressurgem: Guiomar, e mais adiante na expressão concludente: “[...] foi uma centelha do passado que estava debaixo da cinza.” (ASSIS, 2007a, p. 29). Essa observação é um indicativo de que Estevão inicia o seu cruel suplício: “ele, sem embargo do desembaraço, sentia-se abalado e comovido.” (ASSIS, 2007a, p. 20). O novo reencontro não é diferente do anterior, com a possibilidade de risco de fracasso, como na situação ocorrida, dois anos antes. O perigo iminente mora dentro de si, nos seus conflitos, que Machado os reforça criando o capítulo “Latet anguis”. Perigo que teve na visão de Mrs. Oswald que guarda a possibilidade de atingir o sossego e o destino de Guiomar. Outras notas continuam alimentando aquele recalque através de dúvidas e incertezas, com pressões mais graves e profundas: “Tinha Estevão contra si o passado e o futuro. O presente, sim, defendia-o; ele sentia que alguma coisa o distanciava de Guiomar. Mas o passado falava-lhe de todas doces recordações – as menos amargas - a memória quase não sabe de outras quando relembra o que foi.” (ASSIS, 2007a, p. 42). Estevão sofre sintomas de uma patologia digna de análise, que se encoraja diante de suas dúvidas amorosas; diante da frivolidade da amante, que reserva-lhe o segredo de nunca poder declarar-lhe amor; diante de suplícios que podem definir a sua identidade com a morte. Machado rastreia esta assertiva, quando diz: “O coração levou Estevão atrás de si.” (ASSIS, 2007a, p. 42). Trata-se de loucura ou infantilismo. Uma coisa pode levar a outra. E o ciclo vicioso pode propiciar o prazer. Seria esse o jogo das impropriedades, dos conflitos, das perseguições, do vazio que se impõe com o amor não correspondido, da persistência vaga, do sofrimento masoquista. A

finalidade teria como objeto a busca de uma identidade e de uma nova identificação com o seu sonho imaginário.

Outros pontos essenciais, que reforçam os conflitos dessa personagem é o entendimento de que quanto mais secretas são as suas dúvidas, mais extremas e intensas são as suas incertezas. A decorrência disso é o seu abatimento como fator indicativo de morte. Ainda assim seria bem acolhida. Disso, Machado diz no romance:

Todo aquele castelo de vento, laboriosamente construído nos seus dias de ilusão, todo ele se esboroava e desfazia como vento que era. Estevão arrependera-se do impulso que o levava a violar ainda uma vez o segredo dos seus sentimentos íntimos, a abrir mão de tantas esperanças, alimentadas com o melhor do seu sangue juvenil. (ASSIS, 2007a, p. 58).

Persistir, persistir e persistir mesmo contra toda disposição em contrário. Se vale a pena ou não, essa ação sem a resposta esperada, não se sabe. Mas a prática de busca do que mostra inconcebível e invisível é diminuta diante do prazer de buscar por buscar.

Quanto mais se especula sobre essa personagem de Machado, mais se amplia o campo de busca de tantos conflitos de ordem psicanalítica. Tudo termina sendo fixação do desejo de vida dentro do desejo de morte; a dissimulação na constante verdade, o choro, a inveja silenciosa são os caminhos para se encontrar o prazer da vida.

O olhar de Estevão não lhe é indiferente ao que lhe passa no seu íntimo com referência aos conflitos ou recalques inconscientes. Três segmentos da narrativa de Machado são esclarecedores de que o olhar de Estevão age à procura da concretude de suas desesperanças com o consequente prazer de seu espírito: o primeiro: “A idéia de suicídio fincou-lhe mais adentro no espírito [...]” (ASSIS, 2007a, p. 72). O segundo: “Não tenho outro recurso, pensou ele; é necessário que morra. É uma dor só, é a liberdade.” (ASSIS, 2007a, p. 72). E finalmente:

Mas a inveja da morte e a inveja da inocência foram ainda substituídas pela inveja pela inveja da felicidade, quando ao recolher-se viu as janelas abertas de uma casa vizinha, e a sala iluminada, e uma noiva coroada de flores de laranjeira, a sorrir para o noivo, que sorria para ela, ambos com um sorriso indefinível e único da ocasião. (ASSIS, 2007a, p. 72).

As duas primeiras expressões são indicativas de que o tema do suicídio e da morte o acompanha durante todo o curso da história. Isso reforça e reafirma a idéia de que a sua contemplação amorosa envolve desejo, conflitos e prazer na desesperança pois os seus desejos gerados com as crises conflituosas das incertezas do querer, do amar e do viver, o transporte

para uma ação prazerosa de martírio e dor. A terceira expressão vivifica a imagem do que seria a sua derrocada final e que o motiva no sentimento de inveja.

2. Machado constrói Guiomar, como personagem dos encantos enigmáticos, que procura ver e no ver-se é identificada como feliz no abatimento de seus pretendentes. Ou ver-se na dissimulação de seus propósitos e intenções mantendo-se na aparência da ingenuidade. E ver-se como centro das atenções compensadoras para as secretas imaginações conflituosas.

Aquela moça romântica que oferece a Estevão a flor que guarda e enfeita os seus cabelos é a mesma que muda de humor repentinamente: “Guiomar franziu a testa e fitou nele o seu magnífico par de olhos castanhos, com tanta irritação e dignidade, que o pobre rapaz ficou atônito e perplexo.” (ASSIS, 2007a, p. 16). A sua pretensa vitória esconde-se na sua aparente dignidade e o seu olhar eivado de irritação deixa o pobre Estevão por terra, abatido.

Mais tarde, aquela moça, na oportunidade de reencontro com Estevão, recebe do narrador a seguinte observação: “Guiomar – sabemos agora que era este o seu nome – olhou séria e quieta para o seu mal-aventurado interruptor, dois longos e mortais minutos.” (ASSIS, 2007a, p. 29). A expressão “olhou séria e quieta” informou de sua aparente superioridade, mantendo-se distante e discreta, passados a surpresa e o susto iniciais. E a sua caminhada sofre interrupção, como ação não desejada, quando o narrador o qualifica como detentor de uma aventura que se inicia mal sucedida. Finalmente, o tempo requerido por Estevão torna-se tempo, longo tempo, diante de uma acolhida torturante de Guiomar.

Não se pode tratar a personagem Guiomar sem observar alguns aspectos de seu passado de austeridade, solidão e pobreza: “Na idade de dez anos, tinha Guiomar uns desmaios de espírito, uns dias de concentração e mudez, uma seriedade, a princípio intermitente e rara, depois freqüente e prolongada, que desdiziam da meninice e faziam crer a mãe que eram prenúncios de que Deus a chamava para si.” (ASSIS, 2007a, p. 38). Indubitável acreditar, que esses males de saúde física ou mental se encontrassem na construção de seus recalques e agravam com a morte da mãe, quando tinha treze e com o desejo de sua independência aos dezesseis. Nada lhe é indiferente ao sofrimento indescritível que passara. Tudo se soma como marcas de possível recorrência na memória de seu inconsciente. A sua acolhida pela baronesa dera-lhe o prêmio para consolidar os seus sonhos, antes impossíveis de serem realizados.

O seu orgulho e a sua vaidade, às vezes aparecem no ver-se como nova identidade, no desfazimento de um passado de dor que deveria pôr na memória das causas perdidas. Assim: “- Quem sabe disso? – perguntou Guiomar deitando os olhos para o espelho de seu guarda-vestido. – Pois estou, mas de mim mesma.” (ASSIS, 2007a, p. 45). Diante de seu sentimento

narcisista, encontra-se a nova imagem que guarda de si, não podendo distribuí-la a quaisquer pretendentes, no pleno gozo do contentamento.

Reafirmando a idéia do ver-se, Guiomar diz: “Isto são caprichos de menina mal-educada. Dei para não gostar que me adorem... Minto; desse gosto eu; mas quisera que me adorassem somente[...]” (ASSIS, 2007a, p. 46-47). Os dizeres de Guiomar, mesmo cheios de indecisões de transmitir o que verdadeiramente sente, demonstram o seu interesse e desejo de ser apreciada, admirada.

Guiomar tem uma aparência calma, dominadora, racional e direta. Porém, o que às vezes ocorre, diante de algum obstáculo ou de alguma pressão é a sua mudança repentina de humor. Dois trechos da narrativa do romance dão conta de uma e outra situação: “Guiomar refletiu muito e muito, e não refletiu só, devaneou também, soltando o pano todo a essa veleira escuna da imaginação, em que todos navegamos alguma vez na vida, quando nos cansa a terra firme e dura, e chama-nos o ar vasto e sem praia.” (ASSIS, 2007a, p. 64). O devaneio nessas condições transmite com clareza a fuga da realidade. Mas em seguida: “Volveu enfim e os olhos caíram-lhe na carta. A realidade presente se lhe podia mostrar de pior modo. Guiomar ergueu-se irritada, lançou mão do papel e machucou-o febrilmente.” (ASSIS, 2007a, p. 64). O conteúdo da carta tira-lhe da divagação sonhadora e faz o seu retorno para a sua realidade, terra-terra. Com o feito opera-se a transferência do autor, do conteúdo, para aquele objeto de contemplação repulsiva. E a consequência do sentimento de ter sido agredida machuca o objeto como se estivesse revidando aquele gesto vil e cruel. No primeiro, a racionalidade e a calma, no segundo, a irracionalidade pulsiva e a irritação. Ambas são filhas da ambiguidade patente e das ações conflituosas.

Guiomar mostra amadurecimento, juízo e domínio sobre os seus propósitos e as suas intenções. O texto narrativo de Machado conduz a essa conclusão dedutiva: Guiomar parecia volver à tranquilidade habitual.

[...] tratando-se de um espírito, como o dela, em que as impressões não eram superficiais nem momentâneas. Havia até uns toques de afabilidade no rosto e na voz, quando começou a falar, o que revelaria talvez ser aquela mudança muito voluntária e meditada. (ASSIS, 2007a, p. 66).

Após essa informação da conduta ou atitude da moça, pode-se compreender que as suas contemplações contêm malícia como fruto de alguma dissimulação, que o massacre de Estevão, apaixonado e cego, fora planejado; a sua ocupação do espaço, deixado por Henriqueta, no coração da baronesa, teve um começo, um meio e um fim, obedecendo aos passos de sua intenção; Jorge é aniquilado, antes de tornar-se companheiro, sem forças e sem

moral e o próprio Luiz Alves é acolhido como vitorioso por ter sido o resultado de uma articulação, com a armadilha da força do Direito, para por a sua madrinha num degrau igual ou inferior ao seu. Tudo isso pode encontrar-se na viagem do leitor, com os efeitos entre o que se coloca como real e a significação, ou mesmo no modo de conduzir a ressignificação dos espaços criados na obra literária.

A crítica psicanalítica abre as suas considerações para a investigação sobre a baronesa, uma das personagens do romance *A mão e a luva*. Machado constrói a baronesa como viúva e desolada com a morte da jovem filha Henriqueta, mas detentora de confortável soma em dinheiro e bens patrimoniais.

A verdade é que a personagem baronesa é acompanhada por uma amiga governanta, Mrs. Oswald, que é a sombra de seu consciente racional, vez que sua memória inconsciente inebria-se com a saudade de Henriqueta e na fixação objetiva de um sonho fugidio: casar a afilhada com o sobrinho, com a garantia de ter os seus bens preservados em família.

Ela consegue contemplar o invisível com o que é visível aos olhos de Mrs. Oswald. As dúvidas e incertezas da amiga são uma fonte de suas preocupações. Com isso, duas, três palavras trocadas com a inglesa são suficientes para desvelar o mundo e o sentimento, às vezes apagados, nos corações dos que a rodeiam. Através da mente artilosa da governanta, faz o jogo, pondo pistas e armadilhas numa trama invencível, conseguindo pôr Estevão fora do combate, Luiz Alves desestimulado diante de seu sobrinho e alinhar a ambição desse último, fazendo-o declarar o seu amor por Guiomar.

Mesmo com absoluta certeza de ser atendida, dissimula um lado ingênuo, como se quisesse buscar argumentos para as suas falsas dúvidas. No capítulo “Latet anguis”, ela diz o que pensa: “[...] pode ser que não, mas tão infeliz sou nesse meu desejo, que há de vir a ser obstáculo, talvez.” (ASSIS, 2007a, p. 34). Ela vai sempre além da simples opinião, quando Machado impõe-lhe o dom da vidência, além de sua maturidade própria. E afirma: “A baronesa, se soubera dos fatos, ou se pudera ler na alma da moça, seria a primeira a dar-lhe todas as considerações.” (ASSIS, 2007a, p. 82). Essas primeiras considerações de Guiomar a comprometem profundamente com os interesses da madrinha. Não os da viagem, em foco, mas os do compromisso com o sonho e o amor. A baronesa não deixa se enganar. Enquanto as ações são desenvolvidas entre os gestos e as expressões de outras personagens, ela se encontra ali na espreita, lendo e apurando a verdade nos detalhes do que acontece. Dois fragmentos, do discurso narrativo de Machado são cruciais para observar a extensão do ver dessa baronesa: O primeiro: “Enquanto ela percorria com os olhos as poucas linhas escritas, a madrinha parecia observá-la fixamente, como a tentar ler-lhe no rosto a impressão que o

pedido lhe fazia, se espanto, se satisfação.” (ASSIS, 2007a, p. 108). Os gestos e as expressões falam, às vezes, mais do que as palavras. A madrinha baronesa ocupa-se da psicanálise para desvelar nos gestos e expressões de Guiomar alguma mensagem de sua memória inconsciente e obtém, de fato, as suas conclusões no segundo trecho ou fragmento: “A baronesa acabara de falar. A alegria do rosto de Guiomar confirmou a sua primeira impressão, e se a escolha era contrária ao que ela desejava, a satisfação da afilhada pagou-lhe tudo quanto ela ia perder.” (ASSIS, 2007a, p. 109). O conteúdo desse trecho trata-se de uma simples expressão do julgamento e do jogo da baronesa. Vencer e vencer, não importando, por princípio, os sentimentos íntimos da moça.

O romance contém mais duas personagens que, analisadas e compreendidas, ampliariam o que Machado já o demonstrara até aqui. Luiz Alves, companheiro e amigo de Estevão, usa todos os recursos para enganar a baronesa e trair o seu dileto parceiro. Depois de ludibriar Jorge, caminha para conquistar o coração de Guiomar e o próprio Jorge, sobrinho da baronesa, torna-se um joguete nas mãos de Mrs. Oswald, digno da repulsa da pretendente. Mas, no final, tudo se arruma para o seu casamento com Guiomar, conforme os sonhos e desejos de sua tia baronesa. Assim, as tramas são, ao lado das personagens, o caminho de sombras e ilusões de todo o romance. E o jogo se reveste das traições e dos interesses.

5 O SONHO COMO CAMINHO DO VISÍVEL E DO INVISÍVEL EM *HELENA*

Machado, no seu romance *Helena*, não se deixa omitir, quando impõe um narrador discreto, mas metuculoso ou cauteloso no desenvolvimento criativo de uma trama literária, que se torna solidária às interfaces de personagens, que metamorfoseiam, conforme a singular presença e ausência da Luz.

Helena apresenta um discurso narrativo sem se desviar dos enumeráveis conflitos, tanto na ordem do que narra quanto no fazer das atitudes e condutas de suas personagens. Consegue, ao lado disso, matizar aspectos que vão das experiências anteriores, na formulação de cenas cotidianas e singulares, no domínio do enredar os próximos e posteriores romances desse mesmo autor. Assim, o Conselheiro Vale é um morto que pensa, fala e comanda como centro, nas destinações das histórias como em “Brás Cubas”. O sonho da irmã do Conselheiro Vale repete, de forma similar, diante dos olhos do Conselheiro Aires. Aqui, a possível união do sobrinho e Helena; Lá Tristão e Fidélia que terminam com o retorno para Europa, transformando na decepção do casal Aguiar e Dona Carmo; a personagem “Helena” que transporta o estigma da traição, embora permaneça pura, reproduz-se de forma mais explícita que a personagem Capitu de “Dom Casmurro”.

Helena é bastante original, quando descortina eixos concorrentes que acompanham uma temática geral, instando-se numa variada superposição de sonhos, que vão sendo desvelados, na correlação desses sonhos que se ajustam a visão e a luz.

Esses sonhos são representados de diversas maneiras: através de imagens, falas de personagens e trechos narrativos na constituição e composição de cenas de relatos comentados, cujos efeitos vão além dos limites da realidade; como projetos requeridos e estimulados pelos desejos humanos, contidos nas memórias conscientes e inconscientes de personagens, como prática e destinação de suas vidas. Sonhos que se constroem frequentemente como desafio à coragem e à determinação, abatendo com a iniciativa e o ânimo as leis sociais e religiosas.

Os sonhos do romance de Machado são materializados no que se torna visível; são enigmas que atravessam as transparências para se ocultarem no que é invisível; exaltam o que se aproxima da santidade e da verdade, extraíndo a essência do puro amor e abatem e aniquilam o que possa estar relacionado com o que é profano ou mentira, extraíndo da crueza dos gestos e dos olhares a crueldade ou desumanidade.

O narrador de *Helena* compõe situações visíveis e invisíveis como hiatos observáveis nas expressões metafóricas e naquelas denominadas de psicanalíticas que se somam com os seus efeitos na fruição da beleza e singularidades de todos os arranjos do conteúdo estético da obra machadiana.

Não podia ser mais sombrio, quando o autor abre o seu romance com a morte do Conselheiro Vale. É como se abatesse, com a escuridão da última morada do Conselheiro, um clima de tristeza e saudade, de profundo silêncio, a casa grande de Andaraí, das reuniões e encontros sociais de fraternos amigos do morto.

Machado enfatiza a gravidade do acontecimento com trechos iniciais que dão a partida de seu romance. A primeira delas diz: “Duas tristes luzes alumiam aquela pequena sala.” (ASSIS, 2008a, p.16). O emprego do termo “tristes” dá o sentido sombrio da sala, como representação da tristeza que assume a casa inteira. Mas por que as duas luzes poderiam ser D. Úrsula e Estácio, como membros da nova cena familiar. Seria a enumeração dos herdeiros ali guardada em testamento. Abrindo o leque de possibilidades, poderia ser o retrato do Conselheiro, que continuava marcando presença naquela casa e do filho com uma nova disposição de vida. E mais adiante o narrador diz: “Alguns momentos correram de profundo silêncio entre os três.” (ASSIS, 2008a, p. 16). Esse profundo silêncio gera um momento de reflexão, quando as personagens guiadas pela luz do espírito vasculham as boas ações do Conselheiro gravadas em suas memórias inconscientes. A saudade e o profundo respeito avaliam aquele súbito acontecimento e é criado um clima de expectativa e louvor, considerado inevitável mas um pouco mais tarde, com o conhecimento do testamento lacrado, Camargo assevera: “Talvez uma lacuna ou um grande excesso.” (ASSIS, 2008a, p. 17). A dúvida de Camargo entre lacuna e excesso soma na completude da justa imperfeição. Seria julgar o documento como resultado da impaciência, da falta de precaução ou do próprio desequilíbrio do Conselheiro. A inverossimilhança cria a curiosidade com toda disposição de um enigma.

No capítulo *descoberta de Helena*, como herdeira do Conselheiro, ainda sem desfazerem o desgosto daquela fatalidade, o narrador impressiona como a sombra do que seria a margem da vida, com a seguinte indagação: “Em que atalho sombrio da vida a encontrara o Conselheiro? Helena seria filha de um encontro fortuito, ou nasceria de algum afeto irregular embora, mas verdadeiro e único?” (ASSIS, 2008a, p. 20). Naquela altura, não haveria o que se questionar, vez que, qualquer que fosse o fato, consumir-se-ia com o testamento, que era a prova fiel do Conselheiro morto.

No final desse segmento do romance, D. Úrsula, plena de sabedoria, busca com a sua luz interior a seguinte afirmação: “Alguma cousa me diz ao coração que essa menina vem complicar a nossa vida;” (ASSIS, 2008a, p. 24). A vida a que se refere é aquela de paz e serenidade, embora contasse ali com os infortuitos criados com a morte do Conselheiro Vale, pai de Estácio e seu irmão. Mas tratava-se de um golpe de sabedoria que antecipa o vendaval de tempestade, que afetaria todo o curso da história. E se não bastassem os propósitos e intenções do autor na composição de toda a trama do romance *Helena*.

Dois momentos dos contatos iniciais de Helena e Estácio são fontes para observação mais acurada: “Uma só cousa pareceu menos aprazível as irmãs: eram olhos, cuja expressão de curiosidade sonsa e suspeitosa foi o único senão que lhe achou, e não era pequeno.” (ASSIS, 2008a, p. 27). Ao questionar de forma especulativa a afirmação do narrador, ela se torna clara e irretorquível. Por que esses olhos seriam passíveis de tais observações? Eles seriam dois faróis que iluminam já o desejo inconsciente na pulsão amorosa em Estácio. Esse olhar seria tão poderoso que desvelaria os sentimentos mantidos em segredo no campo das fantasias, dos desejos ou da perversão. O suspeito e cheio de curiosidade cria enigmas. Suspeitosa seria a memória inconsciente de Estácio que não se dava ao trabalho de ver-se. E essa curiosidade não seria a certeza de que o mesmo Estácio perdera o controle de suas intimidades, no ato de estar sendo visto através das cortinas de sua alma. Afirmações que poderiam ser transformadas em questionamentos de investigação. O segundo momento surge como um gesto discreto, mas com as vozes do coração: “Helena agradeceu com um olhar longo e profundo.” (ASSIS, 2008^a, p.27) Nessa segunda expressão, Estácio não recua do olhar devassador de Helena. E a partir desse olhar, como se entregasse sua alma inteira sente-se estimulado a colocar em andamento os seus propósitos secretos de amar Helena, sua irmã. Com isso, coloca em pauta encontrar os meios para se aproximar da moça como modelo de compensação, afabilidade e cumplicidade.

O sol de claridade, como sinal de vida, transforma os gestos mais sutis e agradáveis noutros com diferentes qualificações, ao tempo, que cuida com a magicidade a exuberância e a beleza da natureza e das personagens. Eugênia tem o seu momento mágico, observações do narrador: “[...] desceu Eugênia à porta do jardim. O chapelinho de palha, de abas largas, que lhe protegia o rosto dos raios de sol, - eram três horas da tarde, - tornava mais bela a figura da moça. Eugênia era uma das mais brilhantes estrelas entre as menores do céu fluminense.” (ASSIS, 2008a, p. 34). Dois sóis se fazem presentes neste trecho da narrativa: Como nos Mistérios de Dionísio, o sol dos mortais e o sol dos iluminados que se aproximam de Deus. O

primeiro sol, Eugênia procura proteger sua pele da ardência de seus raios e o segundo é aquele que a torna um esplendor de beleza comparada às estrelas e novos sóis.

A natureza acompanha o desenrolar dos acontecimentos da história. Após uma situação conflituosa, entre Eugênia, dada a dizer ao que lhe vinha à boca e Estácio, que busca conter o seu estouvamento, o narrador coloca alguns indicadores de pontos que expressam os aspectos do contexto de toda encenação: “O céu não ficou logo claro; mas o vento amainou, e era de esperar que o sol se desfizesse enfim de seu capote de luzes.” (ASSIS, 2008a, p. 37). O sol permanecera oculto, retirando de cena os seus raios, querendo encobertas a irritação de Eugênia e a inanição, a insegurança e a indecisão de Estácio. O sol tomado como invisível afeta o ver e o ver-se naquele instante de mau juízo e desencontro entre os enamorados.

Estácio se expõe a intensas pressões e a graves conflitos: a impertinência e, às vezes, a descompostura de Eugênia e as suas contraposições irônicas, quando usa o modo cortês para bloqueá-la; estimar profundamente Eugênia e sentir uma devoção secreta por Helena; E o indubitável confronto com Camargo, o seu futuro sogro, consideradas as divergências de interesses e sonhos, de um e do outro. E as dimensões visuais relacionadas aos sentimentos desse mesmo Estácio, o narrador comenta:

O amor de Estácio tinha particularidade de crescer e afirmar-se na ausência e diminuir logo que estava ao pé da moça. De longe, via-a através da névoa luminosa da imaginação; ao pé era difícil de que Eugênia conservasse os dotes que lhe emprestava. (ASSIS, 2008a, p. 38).

A expressão narrativa encontra-se subdividida em dois trechos distintos: um deles compreende a ligação do amor de Estácio com o que lhe torna visível e invisível em Eugênia: a condição que indica o invisível com a moça distante, sem a definição e a nitidez dos defeitos põe em evidencia a saudade e o desejo de tê-la próxima. Ao contrário, quando sucede que ela se coloca bem perto, com a evidência dos defeitos, a condição melhor de visibilidade favorece, a natureza impõe conseqüentemente a repulsão; no segundo momento, com a observância através da sombra da noite e a opacidade da luz, produzeme as condições para que o Estácio use a sua imaginação, através da nevoa luminosa, para reforçar o sentimento de amor e de grande estima por Eugênia.

Machado usa o próprio Estácio para defini-lo como personagem que se opunha a Camargo, usando a teoria do claro-escuro e do visível-invisível. Com uma metáfora psicanalítica esclarece, com as similaridades, que é determinante na pessoa humana, o que vai à alma e na memória do inconsciente; as pulsões de vida representadas pela claridade do sol, do céu e do próprio espírito; as pulsões de morte que se referenciam através das sombras ou

escuros, correlacionados com os medos, as inseguranças e as missões. A distância do que é visível e do que se aparenta como visível, ou do que é invisível do que se torna visível, como marcas da coragem e do medo. As diferenças do ver e do ver-se do que caminha livre nas dimensões visuais dos objetos, ou dos objetos de representação com o que não se encontra vinculado às intimidades da natureza e do espírito. Como o trecho da narrativa diz:

Os espíritos, disse ele, nascem condores ou andorinhas, ou ainda outras espécies intermediárias. A uns é necessário o horizonte vasto, a elevada montanha, de cujo cimo bate as asas e sobem a encarar o sol; outros contentam-se com algumas longas braças de espaço e um telhado em que vão esconder o ninho. Estes eram obscuros e, na opinião dele os mais felizes. Não seduzem as vistas, não os menciona a história em sãs páginas luminosas ou sombrias. (ASSIS, 2008a, p. 51-52).

Naturalmente e em poucas palavras, Estácio narra combinando hiatos, silêncios, imagens e conhecimentos de um sonho que se desvela nas suas correlações ou significações singulares.

Em dois momentos diferentes transmitem a invisibilidade, levando-o a angústia, ao desespero e à confusão. A Primeira diz: “caminhara para o casamento com os olhos fechados; ao abri-los, viu-se à beira de uma cousa que lhe pareceu abismo e era simplesmente um fosso estreito.” (ASSIS, 2008a, p. 58). A outra, bem diferente, observa: “Estácio não se iludiu; nada daquilo era claro, ou era tão claro como a carta. O olhar severo e frio interrogou mudamente a moça.” (ASSIS, 2008a, p. 59). Ao determo-nos sobre as duas situações: na primeira Estácio simula a cegueira ou a falta da visão como caminho sem direção prevista e dera-se com o destino na escuridão, de uma vida sem retorno, comparada à morte. Na segunda, Estácio refere-se à falta de claridade, por encontrar-se cego de ciúmes com o enigma da carta que Helena recebera. O que não parece também visível é o sentimento de estima e de amor, afetado no inconsciente por Eugênia e por Helena.

O ver tem, às vezes, a magia de captar, de forma invisível, os pontos geométricos da imagem, do objeto, e com a posse da representação da imagem, levar o sujeito à emoção do prazer no momento que desvela o seu íntimo no ver-se. Com essas observações duas expressões narrativas do romance são enaltecidas: “Estácio não pode conter um gesto de admiração, que a moça retirou de cima do desenho a folha de papel de seda que o cobria.” (ASSIS, 2008a, p. 70) E pouco adiante a personagem quebra o seu êxtase silencioso e diz: “ – Não podia fazer-me presente melhor. Disse ele. Dar-me uma parte de si mesma um fruto de seu espírito.”(ASSIS, 2008a, p. 70). Enquanto a imagem é quadrada pela opacidade do papel de seda que o cobria, nada ocorrera além das expectativas, já que o presente transmite um

afeto. Mas a partir da imagem descoberta do desenho tudo acontece: a admiração, a captação da figura, a apropriação da imagem a partir de seus efeitos e as duas emoções que o levam ao prazer: a fruição singular da composição estética da obra de arte e a representação imagística do amor oculto, naqueles traços, naquelas cores, objeto da especulação amorosa de Estácio.

O narrador transforma o ambiente com iluminação que se degrada tornando o mesmo cada vez mais escuro, criando um clima de suspense, de vazio e de angústia, suspeito e de estremecimento. Duas pessoas que confessam amor um ao outro, cruzam as suas inseguranças: Helena e Mendonça. Tudo acontece no espaço narrado com precisão:

A tarde esperava; a cor verde do morro fronteiro ia tornando o aspecto cinzento-escuro, que precede a cor fechada da noite. A própria noite desceu, e um escravo entrou na varanda a ascender duas lâmpadas que pendiam do teto. Essa circunstância acordou a moça, e bastou-lhe voltar um pouco a cabeça para ver o amigo de Estácio a alguns passos de distância. (ASSIS, 2008a, p. 93).

O artista plástico de Machado esmaece as cores, tom sobre tom, onde as dimensões visuais mudam-se: o que é visível para ver apaga-se para a intervenção do não ver e a imaginação das personagens e do leitor em harmonia não em sintonia, como perdessem parte da sensibilidade, realiza os contatos no atendimento às novas influências.

Outro momento que merece atenção é aquele que traduz o amor como um sol interior que resplandece na natureza, fazendo a presença do visível, mesmo sendo noite. Machado, com o seu talento romântico, mostra o que concebe a fantasia, o desejo e a paixão na memória inconsciente. Com isso, o sentimento iluminado irradia no céu com a luz e o brilho de intenso farol, promovendo o delírio da personagem Mendonça. O trecho diz:

Quando Mendonça chegou à casa nessa noite, ia mais do nunca cheio de comoção e nadando em plena glória. A cidade apenas ai entrou, pareceu-lhe transformada por uma vara mágica; viu-a povoada de seres fantásticos e rutilantes que iam, e vinham do céu a terra e da terra ao céu. A cor deste era única entre todas as da palheta do divino cenógrafo. As estrelas, mais vivas que nunca, pareciam saudá-lo de cima com ventarolas elétricas, ou fazerem-lhe figas de inveja e despeito. Asas invisíveis lhe roçavam os cabelos e umas vozes sem boca lhe falavam ao coração. Os pés como que não pousavam no solo; ia estático e sem consciência de si. (ASSIS, 2008a, p. 100-101).

As expressões: cheio de comoção e plena de glória dão os níveis do amar e da paixão sentidas por Mendonça. Esses são fatores que o transportam do mundo real para o mundo da fantasia, onde tudo é composto para o prazer da personagem. Nessa “passárgada” de Mendonça, os seres inimagináveis brilham e possuem movimentos inusitados; visíveis e invisíveis, esses seres se movem e dialogam animados com o sentimento da alma; ao

contrário do que poderia parecer, o ver interior de Mendonça capta imagens rutilantes na escuridão da noite.

Bem adiante, a situação se inverte: Estácio, em plena luz do dia, volvido por sentimentos de angústia, desespero e desesperança, sente os horrores das dúvidas e incertezas. Então o forte poder de sua alma ferida faz do dia claro a escuridão. O narrador afirma:

Estácio afastou-se rapidamente. Eram dez horas, e o sol aquecia; ele não deu pelo sol nem pelo tempo. Semelhante ao transviado florentino se achava no meio de uma selva escura, a igual distância da estrada reta – direita via - e da fatal porta, onde despojado de todas as esperanças. (ASSIS, 2008a, p. 123).

Estas novas expressões dão uma nova extensão e dimensões às palavras na imaginação criativa do narrador. O que se encontra visível em plena luz apaga-se, como se apagasse a luz do dia. Machado intervém com a Divina Comédia de Dante, para correlacionar o sentido de seu intertexto com a realidade de amor não resolvido de Estácio. Aqui, o brilho do sol se omite com a situação sangrenta, na omissão da pulsão amorosa, substituída pela pulsão de morte, evidenciada na irritação e desolamento que provocaria no sentimento da personagem Estácio.

Há ainda uma expressão, onde constam dois modos de ver: ver o que os olhos indicam objetivamente no mundo real e ver o que ressoa como impressões subjetivas, como lição e imagens, da memória inconsciente. O narrador diz:

Estácio olhava para ele e sentia alguma coisa semelhante a um remorso. Uma voz interior parecia dizer-lhe: ‘- Sonâmbulo, abre os olhos tem consciência de suas ações; teu abraço enforca: teus escrúpulos fazem-te odioso; tua solicitude é pior do que a cólera.’ (ASSIS, 2008a, p. 111).

O ver objetivamente busca a leitura dos significados e fixa na consciência da personagem o sentimento de remorso. A visão do objeto agredido leva ao arrependimento e ao remorso; o outro ver o interior do espírito e ouvir as suas vozes põem em reflexão as ações e as atitudes passadas com os esclarecimentos de possíveis erros que agem sem o domínio de suas consequências como sonâmbulo. Nessa abertura do tratamento de análise e interpretação crítica de *Helena*, enumeram-se os sonhos das principais personagens, origem ou fonte, de onde nascem os caminhos singulares e mais frequentes do que há de visível e invisível, dessa obrarária:

1. O sonho do morto, Conselheiro Vale, abre um caminho intrincado por onde passam os conflitos do visível ou do invisível nas relações entre as personagens. Doutor Camargo

prepara as expectativas que o fato, registrado num testamento, poderia provocar: “Talvez uma lacuna ou um grande excesso.”(ASSIS, 2008a, p. 17). Isso prediz a chegada de Helena como partícipe daquela família. E do testamento o narrador diz: “Uma disposição havia, porém, verdadeiramente importante. O Conselheiro declarava reconhecer uma filha natural de nome Helena no seu relacionamento com Dona Ângela da Soledade. Esta menina estava sendo educada em um colégio de Botafogo.” (ASSIS, 2008a, p. 20). O acontecimento causaria o espanto geral da família enlutada. Porém, fica claro que o sonho do Conselheiro é proteger, além do filho Estácio e Dona Úrsula, essa filha de sua legítima predileção;

2. O sonho de Dona Úrsula dar proteção ao sobrinho, objeto de sua dedicada atenção e na preservação dos bens de herança, deixados pelo irmão. Mas, o que é nota negativa muda-se em positiva, após a sua enfermidade e convalescença: a aceitação de Helena, prevista em testamento: “D. Úrsula cedera em poucas semanas, o que lhe negara durante meses.” (ASSIS, 2008a, p. 62). Com isso, a reabilitação de Helena se faz no seio da família. Depois, com o aconselhamento do Padre Melchior para a união de Helena e Mendonça, D. Úrsula o avalisa. Com isso, entende-se que D. Úrsula acrescenta ao seu sonho a proteção do destino de Helena;
3. O sonho de Camargo é ajudar a construção dos destinos de sua amada filha, que o imagina completo na disposição de que Eugênia se casasse com Estácio. Ele próprio diz: “ – Assim, pois, meu anjo, disse ele, casaste por tua livre vontade? Estácio é o eleito de teu coração? Louvo a escolha que não podia ser mais digna. Serás herdeira das virtudes de tua mãe que te proponho como melhor modelo da terra.” (ASSIS, 2008a, p. 32). Ao lado das dissimuladas interrogações encontram-se o teor profundo na determinação de seu sonho. A completude desse ato é levar Estácio para uma carreira política. E o narrador dá contas desse seu desejo e sonho:

Nenhuma das vantagens da vida pública deixou de ser apontada como uma complacência de tentador; todas as glórias, pompas e satisfação da política, e não só as reais, mas as fictícias e as duvidosas foram inventariadas, pintadas, douradas e iluminadas pelo médico. (ASSIS, 2008a, p. 52).

Tudo valia a pena fazer para enaltecer a imagem de Estácio, nesse novo sonho, que atingiria, com os benefícios, a sua filha Eugênia;

4. O sonho de Eugênia é casar-se com Estácio para garantir as suas ilusões de fazer-se admirada pela sociedade fluminense. Eugênia divide os seus sonhos entre a ambição e as frivolidades: “Mas Eugênia deteve-lha, mostrando o anel que a madrinha, fazendeira de Canta Galo lhe mandara na véspera. Era uma opala magnífica, a tal ponto que Eugênia dividia-as os olhos entre o namorado e ela.” (ASSIS, 2008a, p. 34). As atenções da moça eram vagas e frívolas, cheias de motivações dos eternos conflitos de seu admirador Estácio;

5. O sonho de Salvador se subdivide em dois momentos, descritos nas suas declarações para Estácio e Melchior e na sua fuga definitiva: ter Helena, pelo menos por perto e proteger as garantias de vida sem sofrimentos oferecidas pelo Conselheiro. De suas declarações:

A princípio fiquei aterrado com as possíveis conseqüências; mas se o homem se habitua ao mal e à dor, por que se não há de acostumar ao prazer e ao bem! Helena veio mais vezes; o gosto de ver fez olvidar o perigo, e eu bebi, em horas escassas infurtivas, a única felicidade que me restava na terra, a de ser pai e de me sentir amado por minha filha. (ASSIS, 2008a, p. 151).

A expressão marca o profundo sentimento de amor da personagem Salvador e a sua atenta preocupação com os riscos que poderiam atingir a filha ao revelar aquele segredo. O segundo momento é descrito em sua carta enviada para Estácio: “Refleti muito durante essas duas horas, dizia ele, e cheguei a uma conclusão única. Elimino-me. É o meio de conservar a Helena a consideração e o futuro que lhe posso dar. Quando essa carta lhe chegar às mãos terei desaparecido para sempre.” (ASSIS, 2008a, p. 154-155). Salvador fica entre os seus dois sonhos e decide pelo segundo: preservar o futuro de sua filha.

6. O sonho de Mendonça que é casar-se com Helena se desvela através das visões e conselhos de Padre Melchior, que sofre grave afetação com as armadilhas postas por seu amigo e rival Estácio. Melchior diz tudo que sente sobre a relação Mendonça e Helena no seguinte trecho:

- Serei duas vezes Padre: segundo a natureza e segundo o evangelho. Quando duas criaturas se merecem, é servir a Deus emprestar a vez ao coração que não ousa falar. O senhor ama essa menina; leio-lhe nos olhos o sentimento que o arrasta para ela; são dignos um do outro. (ASSIS, 2008a, p. 33).

Esse é o selo definitivo que esclarece o sonho de Mendonça, que se reproduz como sonho de Helena. Sendo um sonho do Padre Melchior;

7. O sonho principal do Padre Melchior é dar proteção à família de seu amigo Conselheiro: atender como confessor e conselheiro de D. Úrsula, realizar o casamento de Estácio e Eugênia e usar os seus meios para unir definitivamente Mendonça e Helena. Numa consulta que lhe fizera sobre o casamento de Estácio e Eugênia a resposta fora imediata: “O Padre Melchior consultado sobre o casamento, deu-lhe inteira aprovação.” (ASSIS, 2008a, p. 85). D. Úrsula não dispensa essas consultas feitas ao Padre Melchior. Suas aprovações têm o crédito da igreja e da sociedade, além das bençãos de Deus. A argumentação do Padre toma toda extensão de gravidade em quatro momentos e etapas diferentes: a primeira reporta-se ao entendimento do que ocorrera com Estácio, na sua aflição amorosa e secreta, no seu inconsciente: “- Pois bem, tu transgrediste a lei divina, como a lei humana sem o saber. Teu coração é um grande inconsciente; agita-se murmura, rebela-se, vaga à feição de um instinto mal expresso e mal compreendido.” (ASSIS, 2008a, p. 130). O Padre toma fôlego e continua: “Deus te lê, sabe perfeitamente que entre teu coração e tua consciência há como um véu espesso que os separa, que impede esse acordo gerador do delito.” (ASSIS, 2008a, p. 130). Melchior é implacável, quando faz a declaração: “Estácio, disse Melchior pausadamente, tu amas tua irmã” (ASSIS, 2008a, p. 130). Poderia ter sido um mal entendido, como Estácio tenta dissuadir o Padre de seus argumentos, incriminando-o. Mas o Padre, como mentor de todo o romance, tem as notas de suas observações como provas e pistas daquele grave crime. Finaliza após apresentação de uma expressão correlata e diz: “Nem tu o vias nem ela; mas eu vi, eu fui o triste espectador dessa violenta e miserável situação. São irmãos e amam-se.” (ASSIS, 2008a, p. 132). O ver acompanha a preleção do Padre. No invisível para Estácio ou Helena encontra-se com toda clareza o visível para o Padre Melchior. Com tudo isso, mais do que as certezas sobre Estácio, o Padre acrescenta sobre o amor de Helena pelo próprio irmão;
8. O sonho de Estácio é o de criar possibilidades para dedicar os seus sentimentos para Helena, de forma livre e desimpedida. Fazer de suas relações com Eugênia, um meio ou caminho que deveria andar na direção de realizar o seu sonho;

9. O sonho de Helena tem três formas diferentes daquela secreta, de poder amar Estácio, de poder manter o seu pai verdadeiro por perto sem perder os benefícios do Conselheiro deixados por herança e casar-se como alternativa com Mendonça;

5.1 A metáfora do visível e do invisível

O discurso narrativo de *Helena* de Machado é pleno de metáforas. Compreender os sentidos reunidos nessa história é, também, buscar o entendimento e extensão do significado de suas metáforas no processo de suas composições ficcionais.

Mantendo-se o foco no que se realça entre o visível e o invisível torna-se uma tarefa agradável, vez que Machado mostra-se com grande freqüência no campo do ver e do olhar e do não ver vendo, e ainda, do ver-se com perspectiva de que as personagens buscam as suas identidades nas ações literárias.

Ao penetrar no sonho literário de Machado, nessa obra, pode-se enumerar alguns momentos de expressão única:

1. “Recebê-la, porém, no seio da família e de seus castos afetos, legitimá-la aos olhos da sociedade[...]” (ASSIS, 2008a, p. 20). O acolhimento como membro da família daria, ao novo membro, as qualificações do padrão daquela família, aos olhos da sociedade. Com isso, explicam esses olhos da sociedade que veem as aparências, o que encobre o fingimento, pois o conteúdo dos valores da moça estaria no invisível do ver;
2. “[...] eram os olhos, ou antes o olhar, cuja expressão de curiosidade de sonsa e suspeitosa reserva foi o único senão que lhe achou e não era pequeno”(ASSIS, 2008a, p. 27). Dois olhares se cruzam: olhar de Helena, analisado e o de Estácio que o analisa. Para Estácio esse momento é o único de sua caminhada amorosa e cheia de conflitos. Essa leitura inicial do olhar, quase impenetrável, torna-se um enigma. A verdade é que o filho do Conselheiro tenta desvelar os sentimentos que busca na memória a que tem acesso aquele olhar. Mas os limites a si impostos, os qualificam como censura ou suspeição. No primeiro, a indiferença e no segundo, a incerteza. Um ponto somente escapa do erro: a curiosidade antes das qualificações;

3. Machado considera os sentidos como a própria vida humana. Eles acabam tendo vida própria, sendo condutores e, como veículos que trazem e levam estímulos que definem e esclarecem farsas e verdades; como peças essenciais do corpo conseguem ser as representações do corpo e como portas da alma, sendo donos da imaginação. O narrador, na fala de Úrsula diz: “[...] tenho os olhos mais inteligentes que os ouvidos.” (ASSIS, 2008a, p. 28). O ver na leitura a que se refere D. Úrsula tem sentido de compreender para explicar. Ele vigia através do texto e do discurso, compõe e recompõe os cenários, personagens, diálogos e a própria narrativa. O ver entrega-se aos afetos dos textos, na construção e na fruição do objeto estético, no processo de acabamento e na recepção. O ouvir não é excluído na comparação, pois o ver, na extensão da significação, não só ouve como fala;
4. “O céu não ficou logo claro; mas o vento amainou, e era de esperar que o sol se desfizesse enfim do seu capote de nuvens” (ASSIS, 2008a, p. 37). Duas expressões metafóricas nesse fragmento narrativo: uma que mostra que a vida humana experimenta a alteridade da vida em claro-escuro, ora diante das impressões do que lhe é visível, ora do invisível, e a natureza repete similarmente essa ocorrência dialógica. A outra se encontra nos propósitos intencionais que a natureza demonstra, em permanecer pouco clara, para que os incontidos atos de Eugênia se fizessem menos evidentes;
5. ”De longe, via-se através da névoa luminosa da imaginação; ao pé era difícil conservar os dotes que ele lhe emprestava.” (ASSIS, 2008a, p. 38). O próprio Estácio separa em dois momentos a comparação de suas dimensões visuais de Eugênia: o distante e próximo; a névoa luminosa torna clara e acrescenta beleza e talvez inteligência aos dotes de Eugênia; e o termo difícil dá o nível de complicação, quando se busca aqueles dotes no ver e no não ver, quando Eugênia mantém-se próxima;
6. Ligando-se fragmentos de uma visão singular, de Helena ou de Estácio, chega-se a expressão interessante e enigmática:

- Até aquela casa que está ali com uma bandeira azul. [...] Helena pediu-lhe a explicação daquele apêndice. [...] aquilo é fantasia do narrador ou de qualquer outra coisa que não vale a pena de uma travessura [...] Quando eles lhe passaram pela frente, a porta abriu-se, mas se alguém espreitava por ela, ficou sumido na sombra, porque ninguém de fora o viu.” (ASSIS, 2008a, p. 46).

A marca com a bandeira azul não é casual: sinal que indica para uma pessoa como uma forma de localização; e, tornar aquele sinal invisível com a confusão cromática com o azul do céu; o pedido de esclarecimento de Helena é dissimulado, consideradas as informações da história, ligadas pela intertextualidade, que tenta disfarçar para Estácio, criado como enigma; a vaga explicação de Estácio, que expõe, mesmo, as suas viagens nas suas fantasias, enaltece a possibilidade de algum perigo; a porta que se abre, ocultando alguma vida naquela sombra é mais reforço ao enigma criado, além do contraste com a claridade da manhã, pondo invisível tudo em volta;

7. “Estácio contemplava-a a um tempo envergonhado e suspeito; a carta fazia-lhe cócegas; o olhar ambicionava ser como o da Providência que penetra nas mais íntimas refolhas do coração.” (ASSIS, 2008a, p. 57). A vergonha e a suspeição são sentimentos estimulados pelo olhar da personagem, ora representando o próprio Estácio. As cócegas são utilizadas como substitutas de suas atitudes pueris, que causavam a incomodação, num tom de humor irônico da personagem. Os desejos de que seus olhos pudessem ultrapassar quaisquer obstáculos, com os poderes divinos para desvelar os sentimentos de Helena, escondidos e guardados na parte invisível de seu coração;
8. “Eugênia, pelo braço de um deles, estava de pé, ouvindo sem atender as palavras, que ali diziam, porque os olhos inquietos derramavam-se-lhe por toda ela e pela sala. Admirava-se e espreitava admiração dos outros.” (ASSIS, 2008a, p. 62). A expressão mostra os modos ingênuos de Eugênia e a sua desatenção com os assuntos, sem contar aos seus movimentos sem a conexão com a ordem, que se repetiria no comportamento vivo de seus olhos: agitados ou inquietos como se quisessem dizer muitas coisas ao mesmo tempo. Olhos que interrogam e respondem, que agridem sem o definido propósito ou que agem com a afetuosidade; olhos sem morada fixa e sem destino, esses mesmos olhos. O derramar tem o sentido de flutuar, aqui e acolá, como borboletas. Como conclusão, o narrador não se descuida do ver e do ver-se frequentes

nas ações constantes de Eugênia. Por isso, ela espreita as personagens de seus relacionamentos com o prazer de sofrer semelhante espreita;

9. Num trecho romântico que mistura a realidade e a ilusão, o narrador diz: “[...] Helena ficou de pé diante dele. Olharam um para outro sem proferir palavra; mas o lábio de Estácio tremera duas vezes como hesitando no que ia dizer. Por fim o moço venceu-se. – Helena, disse ele, você ama.” (ASSIS, 2008a, p. 64). Todas as condições são criadas para um desenlace feliz. Os olhares vivos, num e noutro, ficam silenciosos. Mas no mundo invisível eles trocam juras de infinito e eterno amor. Quando o lábio treme de medo do desconhecido e com a emoção do sentimento abalado, por não dizer o que está na sua imaginação A narrativa oportuniza a Estácio poder falar: você ama. A afirmação tem o tom de pergunta, preferivelmente, que se tratasse do amor que ela sente por si mesma. Mas o que se sabe é que posteriormente a resposta é vaga;
10. “Então volvia Camargo um olhar de si, como pedindo igual admiração. Depois, ficava sombrio, e mais do que usualmente, caía em longos e mortais silêncios.” (ASSIS, 2008a, p. 72). Camargo é vaidoso, mas verdadeiro. Tem consciência de não ser admirado como a filha. Ele usa nesse momento, o ver e o ver-se. Com o ver ele observa o salão, as pessoas, sua filha e a si próprio. Percebe que é exclusivo no invisível daquele universo sombrio de sofrimento e dor da alma. E, movido por uma pulsão de morte, ouve os seus silêncios, com a expressão de grande angústia;
11. “[...], ela via já na imaginação a cerimônia do consórcio, as carruagens, o apuro do navio, a sua própria graça, a coroa de flores de laranjeira, que havia de adornar; enfim talhava já o vestido branco e pregava as rendas de malinas com que havia de levar os olhos a ambas as metades do gênero humano” (ASSIS, 2008a, p. 83). O ver e o ver-se de Eugênia tem aspectos bem peculiares: o ver da imaginação concebe imagens de seu futuro casamento e a aparência de seu noivo; ainda, no ver da imaginação, Eugênia vê sua imagem com o esmero da vaidade feminina de poder ser vista pela curiosidade e admiração dos convidados, quando estiver junto de Estácio; e no ver-se, ela constrói sua imagem que repete a sua realidade de conduta e relacionamento como personagem;

Helena tem inimagináveis metáforas, envolvendo conteúdos da composição estética, com uso frequente da dimensão visual, ora no campo visível, ora no campo invisível.

5.2 A psicanálise do visível e do invisível

Visível ou invisível vêm sendo relacionados com o olhar, a contemplação, o ver, o ver-se e o não ver. Ao nível do tratamento psicanalítico o visível é substituído pelo visual, que leva em consideração o sonho, a literatura ou leitura interpretativa do sonho e o que constitui ou constrói todo esse sistema. Em todos os casos vão estar presentes a luz, a iluminação, o brilho e o recolhimento e escuridão como suportes da dimensão visual na correlação com o apagamento consciente e inconsciente.

As causas de muitas situações das atitudes ou comportamentos humanos, vistos como afirma Foucault nos padrões normativos ou de normalidades, ganham as mesmas observações e os mesmos tratamentos das personagens nos discursos narrativos e literários.

Em “*Helena*” de Machado, as situações apresentam-se ao exame, como campo propício por impor as análises como as teorias Freud ou de Lacan: a dupla personalidade e a leviandade oculta do Conselheiro Vale; as deformações do Dr. Camargo, torpedeando a realidade com uma ambição exacerbada e sob os efeitos de sua anamorfose; as frivolidades e o exibicionismo inútil narcisista de Eugênia; a fixação incestuosa de Estácio num jogo de dissimulação de Helena; a virtuosa anti religião e pulsões do ver e do saber na falsa deidade do padre Melchior; a despersonificação do caráter e da moral de Helena. O espelho do eu fragilizado de Mendonça; o contraste pulsão de morte e a resignada pulsão amorosa de D. Úrsula e a voz deprimida num surto de revide agressivo de Salvador.

A magia da estética literária de Machado acompanha de modo sutil todo o conteúdo relacionado à composição do visual psicanalítico no romance. Essa magia mantém o equilíbrio e a ordem sem a gravidade das situações trágicas, conservando os pontos geométricos e a verossimilhança durante o discurso narrativo desse autor. Mas os conflitos não se distanciam das personagens ou nas personagens.

1. Sobre o conselheiro. O homem de bem: “[...] ocupava lugar na sociedade, pelas relações adquiridas, cabedais, educação e tradição de família” (ASSIS, 2008a, p. 15). Com as referidas características, não é de supor algum excesso ou grande erro durante a vida; algum relacionamento espúrio, ou contra as tradições da família o mantém no apagamento proposital, como atitudes de um outro eu, menos racional talvez, que poderia indicar uma

escolha sua, em particular, que não tivesse o acolhimento da família, da igreja e da sociedade: “O Conselheiro declarava reconhecer uma filha natural, de nome Helena, havida com D. Ângela da Soledade.” O Conselheiro assume um erro, depois de morto, que deporia contra o seu status social e imagem de homem, construída durante a sua vida. Ao mesmo tempo em que apaga o fato da verdadeira filiação, julga que o pai verdadeiro estivesse morto. Com isso, o gesto de generosidade é maior que a manutenção da nobreza.

2. A deformação da personagem Dr. Camargo acontece com desenvolvimento da trama do romance. Ele é pai dedicado à filha Eugênia e preocupado com o futuro: “Eugênia tocava com habilidade, e Camargo gostava de a ouvir.” (ASSIS, 2008a, p. 18). O prazer de Camargo diante de Eugênia é visível. Mas a sua autoridade e firmeza determina um sentimento de repulsão: “Camargo era pouco simpático a primeira vista” (ASSIS, 2008a, p. 18). A forma de conduzir os diálogos e relações causa muitas vezes a apreensão: “Camargo proferiu estas palavras no tom seco e sentencioso que tão natural e sem esforço lhe saía. A velha amizade dele e do finado era sabida de todos; a intenção com que falava podia ser hostil à família?” (ASSIS, 2008a, p. 22). O estouvamento é lugar comum no cotidiano do médico. Os seus modos impulsivos eram provas de apagamento da sua condição de homem maduro; a sua forma de querer, a sua permanência na fase adolescente, talvez estivesse ligada aos desejos próprios, e fuga da fase em que vive pela insegurança e medo de não poder realizar as inauditas e apagadas ações esperadas pela família e pela a sociedade; a possibilidade de casar a filha com o abastado Estácio é um caminho visível para transpor os obstáculos que se opunham contra si com as contradições, as pressões e os conflitos e até depressão.

Assim: “Camargo era o único irreconciliável; sentia-se, através de suas maneiras cerimoniais, uma aversão profunda, prestes a converter-se em hostilidade se fosse preciso.” (ASSIS, 2008a, p. 33). Irreconciliável é um termo que indica uma radical tomada de posição conflituosa com Helena; as maneiras cerimoniais encobrem e apagam a irritação e o desejo de agredir com modo natural de converter o seu sentimento em reação; inversão profunda se traduz como limite suportável sua relação, a uma suposta agressão e ofensa grave. Helena torna-se o alvo de suas atitudes agressivas, pela sua contemplação da metade da herança do Conselheiro. Portanto, ele seria fator de diminuição dos bens patrimoniais, a que teria direito a sua filha, após casar-se com Estácio. A sua ambição cresce de forma intensa, como fonte observável de sua deformação. Nesse estágio, Camargo age de modo inusitado e cruel, provocando um abalo com consequências na sua oponente, Helena. Pode-se observar sua articulação maquiavélica em três tempos: a) Convencer Helena de seu poder de persuasão junto do irmão, quanto ao casamento com Eugênia: “-- Oh! Influência incontestável! A

senhora veio completar a alma de seu irmão.” (ASSIS, 2008a, p. 75); b) Mostrar para a moça as duas razões que estariam invisíveis em toda a situação: “A senhora tem uma força de resolução, uma fertilidade de expedientes... e tratando-se a felicidade de um irmão.”(ASSIS, 2008a, p. 76) e, c)

A declaração mais cruel é a de demonstrar o conhecimento de um segredo de Helena e usá-lo como medida de chantagem: “- Diga que muito se devia esperar da dedicação de uma moça, que acha meios de visitar às seis horas da manhã uma casa velha e pobre, não tão pobre que não adorne garridamente uma flâmula azul” (ASSIS, 2008a, p. 77). O texto dissimula ou apaga o seu conteúdo verdadeiro, mas dá a mensagem direta ao coração de Helena. Camargo demonstra o seu conhecimento da paternidade da moça. Helena esconde o seu segredo no desejo e declarações do Conselheiro, a quem deve o apoio e o grande afeto. Camargo, na sua paranóia da ambição, não vê ou não reconhece as razões de Helena, perdido na imaginação de garantir o destino da filha e o seu próprio.

A última fase interessante do inconsciente doentio que reafirma a sua paranóia pode ser descrita em dois trechos interligados ou correlacionados: “Já era muito que esta moça diminuísse a herança do futuro genro;” (ASSIS, 2008a, p. 84-85). A expressão apaga com futuro genro, deixa implícita a sua filha e, por consequência, a si próprio; o segundo trecho diz: “Camargo cuidava da carreira política de Estácio, como um meio de dar certo relevo público ao da filha, e, por efeito retroativo, a ele próprio, cuja vida fora tanto obscura.” (ASSIS, 2008a, p. 85). Camargo tenta construir a imagem e a projeção política de Estácio. Oportunidade de sentir o prazer, que não tivera no passado. Com Estácio, o médico nutre duas formas de ambição: gozar a grande satisfação de sair da obscuridade para a iluminação e admiração pública e ampliar os ganhos e benefícios da família, através da filha e Estácio.

3. Eugênia faz de sua vida uma passarela de exposição. Qualquer elemento, traje ou jóias que realçasse a sua beleza tornando-a objeto de sua atenção particular: “Mas Eugênia deteve-lha, mostrando o anel que a madrinha, fazendeira de Cantagalo, lhe mandara na véspera. Era uma opala magnífica, a tal ponto que Eugênia dividia os olhos entre o namorado e ela.” (ASSIS, 2008a, p. 34). A expressão é clara quando aborda a questão da escolha. Essa escolha define a qualidade e a natureza de seu desejo. O desejo não faz senão um caminho ou avaliação do que denuncia prazer, felicidade, desprazer ou repugnância. Isso ocorre ao nível da memória do inconsciente. Com isso, Eugênia declara como mais valiosa a opala do que o sentimento revelado pelo namorado. O próprio Estácio, seu namorado ou quase noivo, a define com uma confissão: “Eugênia, disse Estácio, quer saber a verdadeira razão do mau sucesso de suas afeições? É deixar-se levar mais pelas aparências que pela realidade; é porque

dá menos apreço às qualidades sólidas do coração do que às frívolas exterioridades da vida.” (ASSIS, 2008a, p. 36). Estácio dá a repetida dimensão de suas escolhas, como uma constante que se desvia dos padrões de normalidade das pessoas de sua idade e daquelas, qualificadas como inteligentes e com bons relacionamentos sociais. E, ainda, das pessoas de boa índole e de caráter irrepreensível. Nisso, na opinião dela centra suas ações, atitudes, com a fundamentação nas aparências e através das frivolidades; Eugênia gosta de apresentar-se como superior, com realce, como insuperável, como maior. Por isso, irrita-se facilmente ao sentir-se vilipendiada, qualquer que fosse a crítica e agressão que afetasse os seus valores como pessoa humana: “[...] estouvada e voluntariosa, não admitia que ninguém lhe falasse sem submissão ou a repreendesse por atos seus, que ela julgava legítimos e naturais.” (ASSIS, 2008a, p. 36). A não submissão e a não-representação são aspectos que dizem o nível de seu orgulho ou da superioridade, vista em si própria no seu espelho; estouvada e voluntariosa dão conta de que a filha de Camargo vive a sua vida apenas com coragem de atuar.

O narrador coloca dois trechos da narrativa que se somam sobre a naturalidade da personagem Eugênia, admirada pela sociedade de seu tempo e com que disposição física e espiritual na composição de seus gestos na exposição pública: o primeiro diz: “o prazer com que fazia esse gesto, e a graça com que o acompanhava de uma leve inclinação do corpo mostravam que, mais ainda a faceirice do que a necessidade, lhe movia o corpo e mão” (ASSIS, 2008a, p. 72). O segundo, ainda sobre o seu valsar informa: “Esta sorte de triunfos enchia a alma de Eugênia; e, porque ela não possui nem modéstia nem a arte de simular, via-se lhe no rosto o orgulho e a satisfação. A dança não era para a filha de Camargo um gozo ou um recreio somente; era também um adorno e uma arma.” (ASSIS, 2008a, p. 72). No primeiro, o prazer, o gesto e a faceirice são as fontes que se entrelaçam, se relacionam e se completam como vozes da memória inconsciente, na composição de fantasias e expressão de beleza na pacificação de sua alma; no segundo, a sorte dos triunfos dá a entender a pluralidade de seus admiradores.

De outro lado, sem conflito nesse caso, Eugênia é explícita no seu particular e extraordinário gosto em ser admirada; e, na finalização, fica intensamente claro, que a dança para Eugênia, além dos propósitos de realçar a sua natural beleza, tem a intenção consciente de inebriar os seus admiradores, como se tornasse uma arma de defesa de seus valores pessoais; outro momento relevante, da passagem de Eugênia é aquele após o anúncio do pedido de casamento por Estácio. Ali, ela caminha com sua imaginação, compondo as quadras das carruagens, do noivo e da sua própria, preocupada com a admiração do casamento pela sociedade.

4. A fixação incestuosa da personagem Estácio. A notícia da existência de uma irmã para Estácio é nova, inusitada, é um momento de estranhamento e tristeza, após a morte do pai. A proposição é que deve aceitá-la como da família, por determinação testamentária do Conselheiro Vale. A convivência iniciada, o reconhecimento como irmã, não impede nem constrange a admiração mútua de Estácio e Helena. As leis sociais e os preceitos religiosos estão ali presentes, servem como observação e guarda daquela convivência recente. Dona Úrsula e o Padre Melchior são olhos de preservação da integridade física e moral daquela nova família, com a inclusão de Helena. Não obstante a tudo isso, o romance faz discorrer a sua narrativa, onde Estácio é uma personagem importante em todos os momentos da trama da história. Estácio, consternado e extenuado com o pensamento do pai, saudades infinitas, amor transbordante e abalado, encontra o primeiro ponto de seus conflitos internos: “Talvez uma loucura ou um grande excesso” (ASSIS, 2008a, p. 17). O seu contra-ataque em defesa do pai vem-lhe de imediato: “- Mas que lacuna ou que excesso é esse?” (ASSIS, 2008a, p. 17).

Não pode admitir na reta conduta daquele que fora seu pai algum erro que o tornaria explícito e público. Em seguida, depois da leitura do dito testamento, com declaração de Helena, como filha natural do Conselheiro, o narrador informa, sobre as impressões de Dona Úrsula que: “... a despeito dos impulsos naturais e licenças jurídicas e reconhecimento de Helena era um fato de usurpação e um péssimo exemplo” (ASSIS, 2008a, p. 20). A notícia para Estácio, por mais ou menos verdadeira que fosse, diminuiria a sua herança pela metade; sem aviso prévio e preparação psicológica para o fato soava como traição à pessoa e à memória de sua estimada mãe. Isso tudo poderia gerar uma reação grave, com uma conseqüente pulsão de morte. As dores da perda do pai, da perda dos bens patrimoniais e a idéia de traição poderiam gerar um sentimento de vingança, que expressaria através de sua pulsão de morte, consciente ou inconscientemente. Neste paralelo pode haver uma resposta plausível com a observação e análise dos fatos e do envolvimento dos irmãos, cheio de conflitos no curso do romance: o reconhecimento; Depois do Conselheiro do Vale, Estácio é o primeiro a reconhecê-la como irmã: “Vivamos na mesma comunhão de afetos; e vejamos em Helena uma parte da alma de meu pai, que fica para desfalcar de todo o patrimônio comum” (ASSIS, 2008a, p. 24). O primeiro contato: tudo em Helena agradou Estácio exceto os olhos: “Eram os olhos, ou antes o olhar, cuja a expressão de curiosidade sonsa e suspeitosa reserva foi o único senão que lhe achou, e não era pequeno.”(ASSIS, 2008a, p. 27). Dois aspectos dos olhos de Helena preocupam Estácio: desvendar os seus segredos mais íntimos e os segredos de seus encantamentos diante de seu vislumbre com sua imagem; logo em seguida com a transformação, depois de ter estado no gabinete do Conselheiro, Estácio ainda continuava

feliz: “A mudança causou certo espanto ao moço; mas ele a explicou de si para si, e em todo caso não o impressionou mal.” (ASSIS, 2008a, p. 23). O fenômeno de sua resistência ao sentimento tem o seu começo: o seu eu emocional justifica para o seu eu racional, o que é visto como excesso torna-se invisível ou sofre o apagamento e a vida continua. Estácio vai tendo uma visão mais profunda dos valores da moça.

O narrador coloca como essencial nesses momentos iniciais o que atinge a todos e especificamente a Estácio: “O que a tornava superior e lhe dava probabilidade de triunfo, era a arte de acomodar-se às circunstâncias do momento e a toda a casta de espíritos, arte preciosa que faz hábeis os homens e estimáveis as mulheres.” (ASSIS, 2008a, p. 30). Esta expressão é um indicativo de que Estácio é envolvido, também por esses valores pessoais da irmã, tornando-se submisso às vezes aos caprichos para o singular triunfo da moça; algumas vezes, as tramas de Helena pareciam simples, mas os resultados são suficientes ou grandiosos: “Havia um meio de lhe dar mais gosto em sair comigo; era fingir que não sabia montar. A idéia momentânea de sua superioridade neste assunto era bastante para lhe inspirar uma dedicação decidida[...]” (ASSIS, 2008a, p. 43). Três situações se interligam nesse seguimento de narrativa: 1. Helena tem o conhecimento sobre os gostos ou desejos do irmão; e “sair comigo” representa um desejo dela, que também se supõe ser esse desejo dele; 2. Fingir ou dissimular como estratégia para não haver recusa, porque Estácio entra já envolvido pelo sentimento de querê-la; 3. Superioridade sentida como armadilha e trama para conquistar sua adesão e decisão de fazê-lo expressar a sua dedicação dentre os afetos, que Estácio, envolvido, dispõe no seu relacionamento com Helena; e vários momentos se seguem e mostram ou explicam esse envolvimento íntimo de Estácio com sua irmã Helena: as cavalgadas matinais como momentos de puro entendimento, chegando ao limite de desaconselhar os passeios de Helena sem a sua presença; a submissão de Estácio em apressar o pedido de casamento com Eugênia, por interveniência de Helena; a irritação do sobrinho de Valéria quando Helena recebe uma carta, considerada enigma; os seus conflitos não resolvidos e representados na indecisão de tornar Eugênia a sua noiva, em definitivo; mas se pode dar um destaque na sua despedida para acompanhar Eugênia numa visita longa, pela doença da madrinha da mesma e a carta que escreva para Helena, que é uma declaração explícita de seus sentimentos de estima e amor por sua irmã: a primeira pode ser observada como exigência de seu inconsciente encantado: “-- Valem por meses, Helena! Adeus, não te esqueças de mim. Escreva-me; eu escreverei logo que chegar. Não faça imprudências; não saias a passeio enquanto eu estiver ausente.” (ASSIS, 2008a, p. 88). O conteúdo desta sua fala constitui-se de recomendações, suspeitosas de quem já estivesse num relacionamento calçado

com o compromisso de namoro e de noivado; o segundo trata-se da carta que escrevera para Helena. O texto da carta diz: “Quando esta carta te chegar as mãos, estarei morto, morto de saudades de minha tia e de ti.” (ASSIS, 2008a, p. 90) e continua:

Poucos dias lá vão, e já me parecem meses. [...] “Não quero filosofar sem ti, que és a minha companheira nessas vadiações do espírito [...] Conta-me a tua vida o mais miudamente que puderes, conta-me a vida de todos. Não me escondas nada [...] Lembro-me de ti a propósito de tudo. (ASSIS, 2008a, p. 90-91).

E nesse procedimento, às vezes, repetindo o que vai dentro de sua alma: “[...] conta-me tudo que houver de interessante, fala-me de ti, que é o meio de consolar minhas saudades que são imensas[...]”e finaliza: “Adeus minha boa Helena; adeus, minha vida, adeus, ó mais bela e doce de todas as irmãs!”(ASSIS, 2008a, p. 92). Esta carta diz tudo, fragmento por fragmento: a impaciência, o ciúme, a admiração, a saudade, a mortificação com a sua ausência, o descontentamento com o tempo, o amor que sente, a devoção e o afeto que trata ao despedir-se; Estácio torna-se explícito. Tão explícito que o Melchior, depois da leitura, atenta diz: “São irmãos e amam-se” (ASSIS, 2008a, p. 132). Nem a sua correria em voltar para desfazer o casamento de Helena e Mendonça é um voto mais claro que a carta. Tudo prova que Estácio ama a irmã na promoção evidente de um incesto. Os seus propósitos são incestuosos perante a sociedade e a igreja, mesmo tendo descoberto a verdadeira paternidade de Helena.

5. Padre Melchior é bom cristão, mentor e conselheiro inspirado no desempenho de seu papel no romance de Machado. Ele consegue acompanhar os dilemas, os fracassos e as doenças, mantendo nas suas crenças religiosas, sem arredar pé em Deus como caminho de salvação das almas humanas. O padre no romance é a representação de Deus e da igreja, sustentando, quando possível, o equilíbrio das atitudes humanas, através da obediência aos seus conselhos. Mas o que primeiro chama atenção é a sua pulsão de ver: a sua observação amplia o seu conhecimento das mazelas humanas e dos pecados, além do confessionário: acompanha a morte de seu amigo conselheiro, com as orações da igreja, trazendo o conforto para os demais membros daquela família. Acompanha a leitura do testamento, sem demonstrar espanto pelo anúncio e no reconhecimento de Helena, como filha do Conselheiro Vale. Ele põe atenção a cada passo das personagens do romance: “[...] era o verdadeiro varão apostólico, homem de sua igreja e de seu Deus, integro na fé, constante na esperança, ardente na caridade.” (ASSIS, 2008a p. 32). Este é o modelo de padre visto e reconhecido pelo Conselheiro, sua família e seus amigos; todo o problema da família recorria-se ao padre; ele

na pulsão de ver observa cada gesto, cada olhar, as palavras, as expressões, as articulações e trama no dia-a-dia, como religioso, filósofo e psicanalista; na sua pulsão do saber, define, aconselha e orienta, como se fosse a manifestação da representação de Deus vivo e de uma igreja eterna; mas, em duas citações interligadas, esquece-se de seus compromissos como cristão, com o uso de sua superior influência e aspectos de suas observações para impor uma verdade construída com as suposições possíveis.

A prova disso ocorre quando o narrador diz: “- Vê aquele homem? Perguntou Helena. Parece-lhe que seria um bom marido? – Excelente, decerto, disse vivamente Melchior; caráter, educação e sentimento[...]” (ASSIS, 2008a, p. 96-97). Helena, de suas suposições, pelas visitas frequentes e olhares diz: “Tem ainda uma virtude particular: Ama-me.”. E o padre, de suas suposições, diz: “Sei. – Ele lhe disse? – Não, mas vê-se[...]” (ASSIS, 2008a, p. 97). Pela pulsão de ver e pulsão do saber, Melchior embarca na canoa das meias verdades e reúne as suas intenções de retirá-la do campo de ação do próprio Estácio, ausente, e determina uma saída social, com a certeza de amor algum. Sem o conhecimento verdadeiro da paternidade da menina e que tudo não passava da fantasia do Conselheiro de querer aquela falsa filha. E com a clarividência: “a resolução do padre estava assentada de raiz; ele aceitava aquele casamento como presente do céu” (ASSIS, 2008a, p. 99). E depois de olhar os dois, Mendonça e Helena, na sua frente, reflete e afirma:

Serei duas vezes padre: segundo a natureza e segundo o evangelho. Quando duas criaturas se merecem, é servir a Deus emprestar a voz ao coração que não ousa falar. O senhor ama esta menina; leio-lhe nos olhos o sentimento que o arrasta para ela; são dignos um do outro. Se a timidez que lhe fecha os lábios, eu sou a voz da verdade e do amor infinito; sem outro motivo, serei juiz complacente para executá-lo. (ASSIS, 2008a, p. 99).

Machado mostra que o gesto de generosidade do Conselheiro ocultava parte daquele seu reconhecimento testamentário. Mais do que excesso de seus relacionamentos extraconjugais é o de arrolar Helena como filha. E toda a motivação do padre Melchior ganha forças nesse fato que não consuma como verdade. Disso, define as suas visões divinas e o seu conhecimento superior para casar os dois jovens, que se olharam afetuosamente durante alguns dias. Helena define o início a partir de um homem que lhe parece um bom marido. Mendonça se surpreende com uma ação que poderia se localizar no final de algumas etapas, do namoro e do noivado. O padre insinua ou simula a destruição de um sacramento na suposição de uma fantasia. Uma ação que pode ser considerada como anti-religião, tendo a orientação de um ministro que diz ter ou ser: a voz da verdade. Outra situação é que o padre Melchior se excede tratando-se de um encontro esclarecedor com Estácio:

-- Pois bem, tu transgrediste a lei divina, como a lei humana sem o saber. Teu coração é um grande inconsciente; agita-se, murmura, rebela-se, vaga à afeição de um instinto mal expresso e mal compreendido. O mal persegue-te, tenta-te, envolve-te em seus liames dourados e ocultos; tu não o sentes, não o vês; Terás horror de ti mesmo quando deres com ele de rosto. Deus te lê, sabe perfeitamente que nutre teu coração e tua consciência há como um véu espesso que o separa, que impede esse acordo gerador do delito. (ASSIS, 2008a, p.130).

O padre Melchior acusa Estácio pelo incesto, através do amor que revela nutrir-se por sua irmã Helena e, verdadeiramente, não é sua irmã biológica. Daí em diante as acusações passam a ser especulações e não procedem. O julgamento do delito, pelo representante de Deus e da igreja, torna-se vago e nulo por falta de provas. O erro do padre é plausível como pessoa humana. Porém, quando o padre afirma: “Deus te lê”, termina misturando as suas impressões humanas com as ações divinas. A igreja católica, na sua profissão de fé, não autoriza os seus padres a tomarem como suspeitosas e as ações como feitos diretos de Deus, dando-lhe a autoria de falsas afirmações, o que constitui um gesto da anti-religião, na sua pretensa pulsão do saber. E, logo adiante, no meio de suas explicações, ele, como se tivesse a certeza do que informa, diz: “Mas eu sou a verdade que afirma” (ASSIS, 2008a, p. 131). E: “São irmãos e amam-se” (ASSIS, 2008a, p. 132). Duas expressões falsas a que se somam a falta de cuidados, a intimidação, a tragicidade e o constrangimento; mais do que isso é o gesto repetido da anti-religião pelo menos, mantendo o enigma da filiação de Helena, e salvar a qualquer custo o mal social.

6. A degradação do caráter e da moral da personagem Helena: ela é uma moça simples que recebe uma educação de qualidade, como presente do Conselheiro, que ocupara o espaço de seu padrasto. E com a morte do conselheiro Vale, tem o reconhecimento de filha, numa família desconhecida, com o direito de uma considerável herança.

A citada degradação de Helena vai sendo construída em algumas etapas bem definidas: consolidação da falsa paternidade com a simpatia e a crescente aceitação; a conquista do afeto de Estácio, numa dissimulação incestuosa; utiliza-se da inteligência na composição livre de sua falsa imagem; aceita o compromisso de se casar sem amor com Mendonça; aceita uma proposta indecorosa de chantagem de Dr. Camargo; apóia o ingresso de Estácio na política e o seu casamento com Eugênia contrariando o desejo explícito do rapaz, o seu maior protetor; apresenta variada máscara, acendendo ou apagando o recato, a travessura, os talentos artísticos, a filosofia como fonte de explicar a vida ou a falta de motivação e a inércia. E no desfecho de sua degradação adoce-se e apaga-se. A fascinação de Estácio tem início, com duas afirmações do narrador: a) “Helena tornou-se logo outra do que

se revelara no gabinete do pai. Jovial, graciosa e travessa, perdera aquela gravidade quieta e senhora de si como aparecera na sala de jantar.” (ASSIS, 2008a, p. 29). b) “A mudança causou certo espanto ao moço; mais ele explicou de si para si, e em todo o caso não o impressionou mal.” (ASSIS, 2008a, p. 29). As duas situações agem na completude da simpatia e aceitação inicial de Estácio pela nova irmã.

Dona Úrsula andou com o tempo para ir mudando o seu sentimento: “Não te nego que começo a gostar dela; é delicada, afetuosa, diligente; tem maneiras finas e algumas prendas da sociedade. Além disso, é naturalmente simpática.” (ASSIS, 2008a, p. 49). E: “Bem sei, retorquiu Dona Úrsula; foi verdadeiro anjo, foi mulher, mãe e filha. Obrigada, Helena!” (ASSIS, 2008a, p. 61). Dona Úrsula caminha para desvelar suas dúvidas na trilha da total aceitação.

Camargo criou os motivos para odiá-la e mantê-la distante como verdadeira inimiga, porém, com o pensamento centrado nos seus interesses, busca o apoio da moça piedosamente: “- Oh! Influência incontestável! A senhora veio completar a alma de seu irmão.” (ASSIS, 2008a, p. 75). Camargo, embora conhecesse a verdade sobre Helena, recorre-lhe para um favor, deixando por enquanto sua oposição vez que a moça teria de influir sobre o casamento com Eugênia.

O padre Melchior teve não raras oportunidades de demonstrar o seu carinho para os cristãos da família do Conselheiro, mas entrega-se à conquista de simpatia e admiração por Helena: primeiro, querendo sua união com Mendonça para livrá-la das consequências junto a Deus, a igreja e a sociedade, tendo atá-la ao seu próprio irmão; depois, com a consciência da verdade sobre a paternidade de Helena tenta preservá-la a moral ilibada: “- Nada podemos fazer já agora, disse o padre; provocaríamos um escândalo sem esperança do resultado.” (ASSIS, 2008a, p. 153). Num segundo momento, o narrador afirma sobre o padre: “A autoridade do caráter religioso, a influência que ele tinha no espírito de Helena, eram armas poderosas, temperadas com o amor verdadeiro e paternal que o ligava à donzela.” (ASSIS, 2008a, p. 157).

Helena tinha a consciência de não ser filha do Conselheiro, mas na sua dissimulação passa-se como sendo. Diante deste expediente, ela trai a si própria perante a sociedade e a igreja, permitindo ser amada pelo irmão Estácio, ao mesmo tempo em que demonstra o seu amor. O narrador faz uma declaração singular sobre Helena:

Senhora do segredo de seu nascimento, e consciente de amar sem crime, a moça apressara, não o bastante, o casamento de Estácio e escolhera para si um novo apenas. Se uma vez a palavra delatara lhe rompeu dos lábios, ela a retraiu logo, fazendo o mais obscuro dos sacrifícios. (ASSIS, 2008a, p. 155).

No desfecho do romance tudo se esclarece: “A princípio foi esse olhar um simples encontro; mas, dentro de alguns instantes, em alguma cousa mais. Era a primeira revelação tácita mas consciente, do sentimento que os ligava.”(ASSIS, 2008a, p. 158).

Os disfarces que Helena usa, ora recatada e simples, ora orgulhosa e distante, ora, ainda, travessa e alegre são os seus fortes como mulher sedutora. O próprio narrador diz que na escolha de Mendonça, Helena tenta ir além do jogo de sedução com Estácio, e se ligar com alguém, apenas, de sua estima.

Camargo força os seus favores, junto a Helena, utilizando a chantagem de fazer revelações sobre o seu segredo e a moça, entre a cruz e a espada, cede-se à chantagem do pai de Eugênia.

A degradação da moral e do caráter de Helena atinge o seu ponto mais agressivo, nos seus momentos finais de vida: “Esta desviou os olhos e cravou-os na água, fascinada e absorta. A idéia do suicídio roçaria deveras sua alma invisível pela fronte da moça?” (ASSIS, 2008a, p. 157). O romance inicia-se com a morte do Conselheiro, marco do início da restauração de sua vida atribulada e cheia de dificuldades e conflitos. E a partir desses acontecimentos a farsa e a simulação foram caminhos que desvelaram novas mentiras e novas dissimulações até atingirem o sentimento e o desejo, mais anti-cristão na deformação do caráter com o suicídio.

7. Outro momento que se pode tratar é a trilogia de imagens na composição de identidades que se transforma em sucessivas ou simultâneas caracterizações da personagem Mendonça.

Mendonça é a revelação de um jovem cidadão que chega de Paris, criando uma perspectiva para ilustrar a sociedade fluminense com uma nova cultura européia. Ao chegar no portão da casa do amigo Estácio, ele se anuncia dizendo: “-- Licença para o amigo que vem *do outro mundo*” (ASSIS, 2008a, p. 65). Tudo se espera desse homem renovado que respira os ares da Europa por algum tempo: “Vestia-se com maior apuro, como verdadeiro parisiense que era, arrancado do fresco ou do grand boulevard, ao café tortoni e às recitas do vaudeville.” (ASSIS, 2008a, p. 65). Outra imagem era de volta à sociedade de onde saíra. Outra concepção de mundo, outro contexto social político, outra cultura e muitos relacionamentos, que por certo, acrescentara à sua memória inconsciente, reações inusitadas e não previsíveis, aqui no seu país de origem. Os seus olhos mais vivos trazem muitas

impressões, opiniões e um humor romântico de outras plagas. Outro acontecimento pode ser observado, com seu interesse de recompor o passado com singulares dados novos: “- Interrompo a minha, e talvez para sempre. Preciso cuidar da vida; não sou capitalista nem meu pai tampouco. Adeus viagens!” (ASSIS, 2008a, p. 65).

Mendonça deixa sua imagem refletir-se através de dois espelhos: um traz uma imagem constituída com o tempo e as influências do velho mundo; a outra imagem é assimilada com as notícias e as impressões atuais, frente-a-frente, de seu amigo Estácio. Dois polos, fontes de conflitos visíveis: um traduz o sentimento da fuga dos compromissos, relacionamentos fugazes, múltiplos prazeres e incontestável liberdade; o outro liga-se ao recato da seriedade dos compromissos, os laços da moderação e a idéia de construir lugar e família. A fragilização dessas duas identidades de Mendonça encontra suporte nas incertezas da aparência do ser. A primeira, no romance que se caracteriza pelas influências européias, fragiliza-se no momento que retorna ao Brasil e quando decide dar outro rumo para sua vida; a segunda toma a direção de novas transformações e perde-se no espelho de Helena, com os olhares e a possibilidade de desposá-la. O terceiro polo de sua identidade novíssima tem a sua imagem, no espelho de Helena, na graça do resultado positivo, portanto fragiliza-se com a oposição cerrada de Estácio: “Mendonça não respondeu nada; refletira, diante a noite nas palavras que ouvira de Estácio no dia anterior... Mendonça recuou.” (ASSIS, 2008a, p. 114-115). O recuo do rapaz é uma prova de que sua terceira identidade ou imagem nesse pólo, também, fragiliza-se.

8. Dona Úrsula representa o controle e o domínio dos afazeres relacionados com a casa e os interesses da família, na ausência do Conselheiro Vale. Ela e o padre Melchior produzem o equilíbrio, a moderação e a conciliação nos momentos de agitação movidos pelos impulsos dos desejos vãos. Faz oposição durante algum tempo à aceitação de Helena, investindo na proteção de Estácio.

Ela situa os sentimentos como geradores de dois tipos de pulsões: no clima de alegria e tolerância, promove a pulsão amorosa e a bonomia; no clima sombrio da melancolia, na irritação ou na intolerância; e é capaz da ironia, do sarcasmo e da pulsão de morte.

Durante os primeiros momentos de Helena na família, Dona Úrsula demonstra prevenção, quando se refere à moça. Esse quadro altera-se radicalmente depois de vinte dias de sua enfermidade. A sua indiferença e a sua irritação tornam-se afabilidade, carinho para personagem Helena, animada pela pulsão amorosa. Essa conduta com a sobrinha é determinante em todo desenrolar do romance:

Depois da moléstia, avultou-se espontânea. A experiência do caráter da moça dera esse resultado inevitável. Toda a prevenção cessou; a gratidão da vida ligou fortemente o que tantas circunstâncias anteriores pareciam separar. E a partir desse momento, as suas atitudes são cordiais e afetuosas: “- Bem sei, retorquiu Dona Úrsula, foi um verdadeiro anjo, foi mulher, mãe e filha. Obrigada, Helena!” (ASSIS, 2008a, p. 61).

O seu gesto é invariavelmente justo, atendendo a sua consciência.

Ao lado disso, Dona Úrsula quase sempre apresenta-se animada pela pulsão de morte evitando os projetos de vida ou novas perspectivas nas linhas do seu destino. Os referenciais da idade e o sentimento de morte estariam na velha casa arruinada. (ASSIS, 2008a, p. 30). Para ela, a sua idade é já o desfecho de sua vida; noutra situação, com a possibilidade dela fazer um passeio pela Europa, ela responde: “Eu?... Não são folias para gente velha. Daqui para a cova.” (ASSIS, 2008a, p. 39). Este outro trecho é uma reafirmação do primeiro, onde transmite a fixação com a idéia de que tudo acabara, quanto aos sonhos e os prazeres e que de resto é a morte o próximo passo de sua vida. E se não bastasse, às vezes, a explicitação, ou confissão de preocupação inconsciente sobre a morte, o narrador entende que Dona Úrsula tem uma saúde que merece atenção. Numa situação trágica sobre Helena, esse narrador afirma: “Não fora talhado para tão melindrosas revelações o coração de Dona Úrsula. Desde o princípio da conversação sentiu o atordoamento que dão os grandes golpes.” (ASSIS, 2008a, p. 128). Além daquele recente que levara o irmão Conselheiro, não haveria meios para cicatrizar as feridas construída com os homens.

9. Ao encerrar o desfile dessas personagens complexas, singulares e conflituosas, Machado acrescenta Salvador, que é o pai verdadeiro da protagonista Helena: Uma combinação de dor e revolta que o persegue durante a sua vida; uma submissão ao isolamento e abandono dos prazeres, que inventara contra a orientação de seus pais; uma busca de proteção da filha que atravessa o claro-escuro, ou as ligações visíveis e invisíveis de um destino de via incomum e uma fuga como golpe que atinge a si, propriamente, a família do Conselheiro Vale e a própria filha, concorrendo com o desfecho trágico da história.

Machado deixa claro o que quase sempre ocorre, quando os filhos dispensam o apoio dos pais e buscam a construção de uma família, sem algum suporte definido, numa realidade adversa. A conclusão, quase sempre, é o enfrentamento de custos impossíveis, onde tudo é novo e inusitado: Salvador e Ângela da Soledade, e depois Helena, é um desses casos. As grandes dificuldades instaladas mandam Salvador procurar recursos; Ângela encontra um protetor incomum para si e para a filha; os sentimentos de amor e o conceito de família se subjugam às conveniências dos novos rumos tomados, sem retorno. Para Ângela é a revelação

de uma loteria do destino, que atinge Helena; para Salvador é a revelação da dor da perda e da traição, sem a recorrência de novas saídas.

O encontro de descobertas de Estácio, padre Melchior e Salvador compreendem os detalhes sobre a coragem, o desespero e o abandono do pai de Helena. Tomado como desaparecido e morto, contenta-se com a nova página de sua vida que começa a escrever. A página em branco coloca no invisível da realidade sem apagar os sentimentos e os desejos do passado.

Salvador guarda uma informação, como ponto inicial das contradições, que o move para o esconderijo de sua vida: “Soube depois eu Ângela, quando eles se apaixonaram um pelo outro lhe ocultava completamente o motivo da minha viagem; dera-se como separada de mim. Mentiu como mentiu mais tarde, dizendo que eu havia morrido.” (ASSIS, 2008a, p. 147). A mentira torna-se fonte geradora de toda sorte de desencontros. Durante algum tempo vive na espreita, destinado a superar a perda da mulher com a pulsão do ver: “[...] e às vezes, poucas, em que pude ver minha filha, de passagem e às ocultas.” (ASSIS, 2008a, p. 148). O desejo de vê-la e a falta de domínio sobre a situação o leva ao descontrole: “Via-as descer e entrar. Levado por um impulso irresistível entrei também.” (ASSIS, 2008a, p. 148). Salvador, levado quase por um delírio, que não cabe dentro de si, transforma a realidade que o mantém invisível ou apagado em um pai que ressuscita da morte para um pai reconhecido ou esclarecido.

Com a morte de Ângela, Salvador é movido por uma força singular: querê-la próxima, já que não pode arrancá-la de sua acomodação. Nesse estágio, o pai verdadeiro de Helena continua no esquecimento do Conselheiro, mas com alguns contatos, aqui e acolá com a filha.

Com a morte do Conselheiro Vale, com o falso reconhecimento de Helena, tudo serve de base para que Salvador a utilize para viver uma vida de maior aproximação com a filha, embora recluso e oculto. Nessa fase, ele encontra um instante de amadurecimento, em favor de sua fixação para provocar um escândalo: “Perguntei a mim mesmo, se depois de haver morrido para o mundo, me era lícito ressuscitar para reclamar e reaver um título de que me havia despojado; finalmente, se possuía já o direito de fazer um escândalo.” (ASSIS, 2008a, p. 150). Vivera um grande conflito, quando a indecisão pende para o lado da permanência no esconderijo do mundo e de sua própria alma.

Com a descoberta do grande segredo, ele decide fugir, abandonando a filha para ganhar destino ignorado, sem supor que todo aquele grande mal provocaria a morte de Helena no desfecho da história.

Não há dúvidas de que nesse romance de Machado a felicidade plena, que acompanharia o desvelar dos sucessivos enigmas, num mundo real, é invisível, sofre uma soma de conflitos que se fazem, ora nos confrontos dos relacionamentos das personagens, ora, na indecidibilidade num processo recorrente de almas impetuosas ou das memórias inconscientes que agem na sombra dos martírios na aparente inércia.

O invisível faz o apagamento no curso da realidade da história do romance: quando o Conselheiro Vale morre e continua agindo através de um testamento polêmico e singular no discurso narrativo; quando aceita a dissimulação de falsa filha, encobrindo a sua identidade para tornar-se fonte de sentimentos e relacionamentos que não se realizam plenamente; quando Camargo, consciente de seu desvalor social, arma uma trama de ascender, a todo custo, envolvendo o destino da própria filha ou de ter que usar a chantagem psicológica contra Helena; quando Helena fica entre o flutuante gesto da mãe em protegê-la e a dificuldade de ocultar-se como pessoa escondendo os valores humanos de seu verdadeiro pai; ou quando Salvador permanece entre o visível e o invisível, ou entre o caminho e o destino, determinados pelas sucessivas mentiras de Ângela ou do Conselheiro, inconscientemente.

6 FLUXOS E REFLUXOS DOS SENTIMENTOS ENTRE A LUZ E A ESCURIDÃO EM *IAIÁ GARCIA*

Iaiá Garcia é considerado obra medial do grande escritor: revisa ou restaura aspectos ou fenômenos de obras literárias anteriores e faz a antecipação de características de seu estilo próprio que serão empregadas em trabalhos posteriores. Sem deixar a dialogia dos conflitos ou de conter conteúdos psicoanalisáveis, colocando em evidência que as relações do equilíbrio e do desequilíbrio psíquicos das personagens passam por ações concorrentes ou não na viva construção da bipolaridade ou da dupla personalidade; a livre expressão de ambiguidades; na estranha apresentação de transformação que leva personagens à dicotomia do visível e do invisível, e da prima e natural expressão da verdade ao devotamento, à cruel reafirmação do fingimento.

Iaiá Garcia é fonte constante e perene da animação de sentimentos, que se valem do crédito dos seus promotores de origem na alteridade dos fluxos e refluxos entre o desejo e o destino; o sonho e a realização, a submissão e o domínio, o fingimento e a verdade; o visível e o invisível e a ação do desvario e do arrependimento. É explícito que o esforço com o conseqüente abatimento de personagem que busca a morte e encontra a vida e vice-versa.

Cada personagem constitui um momento literário singular, no qual as naturezas e funções determinam os seus percursos ou trajetórias em três eixos específicos: o individual da personagem, como pessoa, com as suas atitudes e valores; o familiar, onde a personagem busca a completude e a preservação dos valores e relações de parentesco através de ações, às vezes, contraditórias e o social que se torna, no romance, o campo de animação com a vida e com a ascensão dessas personagens, ou como luz dos padrões e limites para os relacionamentos individuais, da família e da sociedade.

1. Estela – Essa personagem tem um berço simples e um orgulho que nasce com as possibilidades de boa educação, vez que recebe o apoio e a proteção do desembargador, chefe e também protetor de seu pai, Dr. Antunes; dentre os desejos de Estela encontra-se um que nem se confirma, no início: “Jorge falava-lhe com os olhos, linguagem que a moça não entendia, ou fingia não entender.” (ASSIS, 2007b, p. 33). O fingimento e a dissimulação são partes da elegância da mulher de seu tempo, para não demonstrar o acolhimento de flerte explícito; a dissimulação somada ao orgulho natural da moça resulta na clara indiferença, após os beijos forçados que recebera de Jorge, na forma de surpresa agressiva; para Jorge não há dúvidas, mesmo antes do gesto não apropriado dos beijos: “No meio de semelhante

situação, que sentia ou que pensava Estela? Estela amava-o?” (ASSIS, 2007b, p. 35). Com amor evidente, Estela pode nutrir o desejo de querer Jorge; Até Valéria pensa na tragicidade como consequência desse amor:

- Ou ela já o ama ou pode vir a amá-lo – dizia consigo. Valéria encarava os dois desenlaces possíveis da situação, se a moça lhe amasse o filho; ou seria a queda de Estela, que a viúva estimava muito, ou o consórcio dos dois, solução que lhe repugnava aos sentimentos, idéias e projetos. (ASSIS, 2007b, p. 41).

Os sentimentos de Jorge fazem o fluxo para conduzirem à união; no refluxo, o orgulho de Estela e declarada oposição de Valéria conduzem à separação.

Outro sonho de Estela nasce da espontânea intimidade que trava com Iaiá, carente dos afetos maternos, que a mãe lhe morrera há um tempo antes. Alimentadas pelo desejo de construir uma família e com o apoio de Dona Valéria, Estela demonstra o desejo de se casar com Luiz Garcia; o relacionamento de Luiz e Estela ocorre até o marido contrair uma doença terrível e incurável. No movimento de ida, no fluxo, contribuem a própria Estela, Dona Valéria, Iaiá Garcia, Dr. Antunes e Luiz Garcia. No refluxo, ou no apagamento das relações amorosas do casal, auxiliam a doença irreversível de Luiz; a desconfiança de Iaiá que imagina e desvela o enigma das intimidades, mantidas em segredo entre Jorge e Estela; a frequente presença do filho de Valéria, no acompanhamento do enfermo, remoendo o passado; o desejo expresso do enfermo de que Jorge, na sua falta, devesse assumir a proteção de Estela e Iaiá e finalmente, a morte de Luiz, como desfecho da história.

Sob o ponto de vista das questões de vida individual e de vida em família, Estela experimenta situações singulares: com a morte de sua mãe, a sua família reduz-se ao Dr. Antunes e a si própria; experimenta a família de Valéria, fazendo par com o filho do desembargador que se torna um de seus pretendentes; de volta para a casa do pai, é justamente o tempo do acontecimento do incidente dos beijos; com o afastamento de Jorge, aproxima-se de Iaiá, relaciona-se com Luiz e casa-se; e constitui-se uma família, em breve tempo, até a morte do esposo.

Da mesma forma, o jogo do visível e do invisível acompanha Estela nesse caminho intrincado de seu destino: “A vista cotidiana de Estela produziu em Jorge uma impressão forte. Posto vivessem na mesma casa, era difícil acharem-se nunca a sós [...]”(ASSIS, 2007b, p. 33). Ela se faz invisível na cena romântica, envolvendo o pretenso pretendente: Jorge; um amor de gesto e sem palavras; “Jorge falava-lhe com os olhos [...]” (ASSIS, 2007b, p. 33). As duas suposições do narrador reafirmam a individualidade escolhida pela personagem Estela.

Machado demonstra a consciência da Verdade relativa na concepção do ser da personagem Estela. Uma verdade onde convivem o que é visível com o que é e torna-se invisível na observação detida sobre as ações e as reações, nas atitudes e condutas desse ser. Estela mostra-se ingênua de uma verdade sobre os seus sentimentos visíveis, deixando ao mesmo tempo pistas do que pode estar sentindo invisivelmente.

M. Merleu – Ponty, o filósofo de “O visível e o invisível” afirma:

[...] verdades que não deveriam deixar sem mudança sua idéia do Ser são – à custa de grandes dificuldades de expressão e de pensamento – retraduzidas na linguagem da ontologia tradicional – como se a ciência tivesse necessidade de executar se das relatividades que estabelece, de pôr-se ela própria fora desse jogo, como se a cegueira para o Ser fosse o preço que tivesse que pagar por seu êxito na determinação dos seres. (ASSIS, 2007b, p. 27).

O filósofo chama a atenção para o que ocorre fundamentalmente na literatura e, singularmente, com os sentimentos de algumas personagens machadianas; a variedade de faces que se elucidam, quando considerada a relatividade que se esconde desde o que é visível ao que determina a plena cegueira, ao referir-se sobre os seres. Nada é permanente no que se considera como verdade objetiva, quando a mesma tem a sua completude na dimensão do que se adiciona dos aspectos intervenientes dos intertextos ou com as peculiaridades próprias do que se observa nas interpretações ou retraduições.

A invisibilidade é contínua nas ações narrativas da personagem Estela de Machado:

Voltou aos antigos hábitos e deixou os serões domésticos. Mas a aplicação do remédio, por mais sincera que fosse já não podia muito contra a ação do mal. Estela freqüenta-lhe tenazmente a memória; e na rua, no teatro, nas assembléias a que ia, o perfil da moça vinha meter-se entre ele e a realidade. (ASSIS, 2007b, p. 35).

Estela é recebida visivelmente através do olhar de Jorge, ou no seu inconsciente explícito, com o consentimento de seus desejos e emoções, para agir invisivelmente como quadros e cenas imaginadas que vão e voltam junto a sua memória.

O narrador utiliza-se de três expressões, quase sequenciais, para mostrar que Estela esconde os sentimentos com o seu escudo de orgulho: “Estela era o vivo contraste do pai, tinha a alma acima do destino. Era orgulhosa, tão orgulhosa que chegava a fazer da inferioridade uma auréola;” (ASSIS, 2007b, p. 36). Mais adiante, diz: “Pois o orgulho de Estela não lhe fez calar o coração, infundiu-lhe a confiança moral necessária para viver tranqüila no centro mesmo do perigo.” (ASSIS, 2007b, p. 36). E, finalmente: “Estela só lhe manifestava o frio respeito e a fria dignidade.” (ASSIS, 2007b, p. 36). O orgulho, que a faz

valorizada nas similaridades com a personagem Valéria, a torna distante, dissimulada e invisível perante o pretendente Jorge. Que com o seu orgulho ferido, pela descompostura do filho do Desembargador, sufocando-a com um beijo, a leva a indignação e ao proposital apagamento, como desfechasse uma última página desse romance passageiro.

Com a viagem de Jorge em direção da Guerra do Paraguai, Estela torna-se evidente ou dissimulada para uma nova oportunidade de seu amor. Desta vez, a personagem de suas proteções é Luiz Garcia, o pai de Iaiá.

3. Procópio Dias é uma personagem que se torna amigo de Jorge na guerra do Paraguai, quando age como negociante de oportunidade. Amigo antigo de Luiz Garcia reencontra Jorge e divide com ele os interesses pelas mulheres da casa. Desenvolve uma aproximação sua e Iaiá, sem o consequente retorno, só esperanças. Tendo que se ausentar para tratamento de saúde em Buenos Aires, não se comunica com Iaiá, por alguma motivação não aparente. Jorge reage à situação, dizendo: “- Não há nada como a ausência para fazer esquecer tudo, isto é esquecer os que ficam.” (ASSIS, 2007b, p. 119-120). Esse pensamento traduz os três momentos do movimento de Procópio no romance.

Procópio retorna da guerra e aproxima-se de seu amigo Luiz Garcia. Nessa casa, ele descobre Iaiá por quem nutre uma paixão diferente do que sempre sentira por outras mulheres. Mesmo envolto da desesperança, Procópio tenta restabelecer, do tempo que de nada aproveitara, para uma vida nova estabelecendo a sua família.

A personagem cria através, de sua imaginação, a possibilidade de atar-se com Iaiá, de alguma forma. De seu lado, o que deixa transfigurar a sua expressão, diante da mulher amada, é, segundo Jorge: “- Não creio. A confiança única até hoje não me pareceu sincera. A senhora não ama Procópio dias.” (ASSIS, 2007b, p. 120). Para Iaiá, o ilustre negociante é visível por sua presença física, mas invisível quanto aos seus sentimentos.

Esse homem de afeição cara viaja para Buenos Aires e deixa todos, inclusive Iaiá, no silêncio de sua ausência; esse momento tem passagem nas cartas que escreve e nos comentários que fazem de si.

Procópio manda notícias e quer receber informações sobre os que ficaram; é nesse intervalo que Iaiá e Jorge se descobrem um para o outro; até a sua viagem de volta, Jorge torna-se noivo de sua pretensa amada. No terceiro estágio de sua passagem no romance, ao retornar ao Rio de Janeiro encontra Iaiá com o selado compromisso com Jorge, seu confidente e falso protetor de seus interesses. Nesse refluxo, Procópio vê rejeitado por Iaiá monta a sua trama na difusão de um possível interesse de Jorge por Estela, o que comprometeria a moral

ilibada do rapaz e a possível infidelidade de Estela que vive felizes momentos com Luiz Garcia.

Três trechos do diálogo de Procópio e Iaiá definem sua armação contra a mesma, atingindo Jorge e Estela: a) “Quer um conselho? Não aceite o casamento; desfaça-o, não para casar comigo, mas desfaça-o” (ASSIS, 2007b, p. 150); b) “Porque muitas vezes o casamento é[...] é uma máscara, uma[...] seu noivo ama outra pessoa[...]que tem?” (ASSIS, 2007b, p. 151); c) “Esse homem traiu-me; eu tinha lhe confiado o depósito de meu amor; ele abusou da confiança. A senhora não me devia nada – um pouco de simpatia, talvez - no futuro, pode ser que me deva também um pouco de gratidão.” (ASSIS, 2007b, p. 152). Estas informações crivadas de reflexões são produzidas como última cartada do desespero, de quem não suporta ter sido abatido na ausência, e de resto, tenta vingar-se.

A experiência de Procópio, com a rejeição pública e a traição do suposto amigo, o leva para uma transformação: novos tempos, vida nova.

4. Luiz Garcia é uma personagem que surge no romance como ponto inicial depois da morte da esposa, tendo que se estabelecer numa vida de sossego e solidão. Dedicase plenamente à educação da filha e ao trabalho. E nessa vida cuidou solenemente das amizades, dentre elas a do Desembargador e Valéria e do negociante Procópio. Nesse estado ou estágio de invisibilidade de si próprio, vive entre a solidão e a clausura, sentindo-se como ídolo e herói de sua companheira e filha: Iaiá Garcia.

O narrador define a sua vida como a sua própria: “A vida de Luiz Garcia era como a pessoa dele – taciturna e retraída. Não fazia e nem recebia visitas. A casa era de poucos amigos; havia lá dentro a melancolia da solidão.” (ASSIS, 2007b, p. 12). Desse degrau de seus movimentos, na trama da narrativa, Luiz Garcia, servil, tenta agradar à esposa de seu amigo Desembargador. Conhecedor das necessidades de D. Valéria, a tarefa consiste em convencer Jorge, além dos perigos, de ingressar como voluntário na guerra do Paraguai: um trecho da fala de D. Valéria indica, nas entrelinhas, a dificultosa tarefa: “Eu quisera dar-lhe um nome ilustre. Se for para guerra, poderá voltar coronel, tomar gosto as armas, segui-las e honrar assim o nome de seu pai.” (ASSIS, 2007b, p. 21). Com a incumbência recebida, Luiz Garcia contribui com o afastamento de Jorge para a guerra do Paraguai.

Antes do afastamento do filho do Desembargador o mesmo torna-se confidente de Luiz, revelando-lhe a verdadeira motivação da mãe; impedi-lo do relacionamento ou aproximação de Estela: “Mamãe quer mandar-me para guerra, porque não pode impedir os movimentos do meu coração” (ASSIS, 2007b, p. 25). Ao lado disso, o cientifica de sua

intensa paixão, sem explicitar-lhe o nome. Fica o enigma entre aspas do destino de sua grande paixão.

5. Valéria é uma personagem que tem uma passagem breve no romance *Iaiá Garcia*: conteúdo essencial que se define com duas ações definitivas na trama da história: encaminhar o filho para a Guerra e fazer a união de Estela e Luiz Garcia.

Valéria perde o esposo, o Desembargador, e deixa parecer-se impotente perante o filho quando busca o apoio de Luiz Garcia para desvencilhar-se de uma paixão por si condenada.

Atitudes avassaladoras transportam o seu comprometimento de corpo e alma, suscetível a dúvidas, com o que cria ou produz o arrependimento com o sacrifício de seu espírito: a) Mandou o filho para a Guerra do Paraguai. Valéria tem consciência dos riscos de vida que correria Jorge se expondo na luta armada; que a irritação do filho e a distância poderiam ser fatores para o esfacelamento do que sobra de sua família e, ao transformar a personagem Jorge num ser invisível, quatro situações fundamentam a sua invisibilidade, pondo a base de sua nova conduta: 1- “Jorge era, não só taciturno, mas desigual, era dócil, era ríspido, muitas vezes distraído e absorto” (ASSIS, 2007b, p. 50); 2- “Já nesse tempo o coração de Jorge padecera de grande transformação, o amor, sem minguar de intensidade, mudara de natureza, converte-se em uma espécie de adoração mística, sentimento profundo e forte, que parecia respirar atmosfera mais alta que a do resto da criação.” (ASSIS, 2007b, p. 51); 3- “Minha mãe iludiu-se quando supôs que meu amor achava eco em outro coração.” (ASSIS, 2007b, p. 51); e, 4- “A paixão veio comigo apesar do que lhe houve na véspera de embarcar; e se não cresceu, é porque não poderia crescer. Mas transformou-se.” (ASSIS, 2007b, p. 51). O resultado dessa viagem é a mudança na forma que Jorge passa a conduzir os seus antigos sentimentos, numa roupagem nova: mesmo que transformando, sentia mais sem ser visto e sem a oposição do olhar, da espreita, sem a voz aguda da indiferença ou não, sem os obstáculos das dúvidas ou das armações ou dos constrangimentos. Amar com a pureza da alma e com a imaginação capaz de idealizar a deidade das ações e gestos humanos. b) Casar Estela, anulando a possibilidade de seu relacionamento amoroso com Jorge. Valéria dota a afilhada, dando-lhe condições para a realização de um casamento, sem as impressões dos interesses; a viúva do Desembargador, com a confiança da moça, cria a expectativa de auxiliá-la na escolha de um bom marido; auxiliada por Iaiá, define como bom partido a personagem Luiz Garcia.

6. Dr. Antunes é uma personagem que caminha de forma serena, impondo uma luta na busca de uma identidade que o fizesse sobressair no meio social; ou na condução dos

fluxos e refluxos, visível e invisível, o senhor Antunes inicia-se como homem solitário e termina o romance nas mesmas condições. Ele, que perde a espera, encontra o apoio dos padrões: o Desembargador e Valéria, na educação de Estela, dos onze aos dezesseis ou dezessete anos; com a morte do Desembargador, continua contando com a ajuda da viúva D. Valéria.

A viagem de Jorge para a Guerra põe quase por terra as intenções e esperanças de Antunes. Com isso, as possibilidades de casar a filha com o filho de Valéria diminuíssem consideravelmente; o dote da viúva para sua filha tirou-lhe a preocupação de pai, sem as condições de dotá-la e a substituição de Jorge por Luiz Garcia no coração da moça o fez pacificado e sereno.

Antunes tem a sensação passageira de que a família de Estela fosse também a sua. Renova as suas esperanças com o retorno de Jorge, mais entristece com a dor que sente a filha com a enfermidade do genro. E sente-se combalido, com a aproximação e ajustes do relacionamento Iaiá e Jorge.

Com a morte de Luiz Garcia e o casamento de Jorge, vê a filha viajar para São Paulo, buscando um novo destino, e decide viver a sua etapa de vida seguinte em plena solidão.

7. Iaiá Garcia se mostra escondida na sombra do pai e assiste, de forma invisível, o sucesso de Estela e os poderes de S. Valéria. Nessa invisibilidade, ela estuda e acompanha o pai, sem a oportunidade da expansão, das travessuras e de uma conduta apropriada para sua idade.

A sua identidade, guardada em segredo com o pai, expõe-se quando se aproxima de Estela: “Iaiá, que era ainda a mesma criatura travessa e lépida, sentiu-se acanhada diante da gravidade de Estela, mas esse instante foi curto e a afeição imediata.” (ASSIS, 2007b, p. 60).

Ela esconde, no invisível, as altas e baixas situações, felicidade e tristeza do período que vivera, quase na clausura com o pai. Além dessa glória da família completava-se com a tristeza da perda irreparável da mãe. O pai passa da glória e a beleza das flores ao descontentamento taciturno ou casmurro de conduta, e embora Estela torna-se uma menina cheia de vida e graça.

Iaiá apressa a intimidade que transmitia confiança para ocupar o espaço deixado com a falta de sua mãe: “Já então Iaiá encontrava na intimidade da casa, menos ainda pelo que podia haver – e havia – simpático e atraente em sua pessoa, do que pelo esforço próprio.” (ASSIS, 2007b, p. 61). Esses fatores tornaram-se importantes no relacionamento com Estela e Dr. Valéria, mas a aproximação ocorre, quando Estela demonstra admiração por Luiz Garcia. Essa afeição cresce ao ponto de despertar, em Iaiá, o desejo de tê-la como madrastra.

Com a união do pai, ela convive num ambiente familiar, ganhando conhecimento e prática de vida. Desperta o interesse pelas paixões por um amigo de seu pai: Procópio Dias o negociante que tivera um relacionamento de amizade com Jorge durante o período da Guerra do Paraguai. Por outro lado, Procópio faz despertar em Iaiá um carinho especial. Depois disso tem que se ausentar do país para um tratamento de saúde em Buenos Aires.

A ausência de Procópio cria um tempo suficiente para que Iaiá se relacionasse com Jorge, amigo de confiança de seu pai. Esse relacionamento é apresentado pelo narrador em quatro etapas principais:

a) A primeira corresponde a uma hostilidade cheia de dúvidas e incertezas:

Algum tempo depois, começou a diminuir essa aparência, até que cessou de todo e se converteu em outra causa que visivelmente era repugnância com uma pontazinha de hostilidade. Enquanto Jorge dá atenção à enfermidade de Luiz Garcia, o relacionamento com Iaiá é de gratidão e cordialidade (ASSIS, 2007b, p. 89)

Para acessar situação, o tratamento é conflituoso com aspectos de puro sarcasmo; para Jorge, qualquer julgamento sobre a aversão era suficiente: ciúmes da atenção do pai; sentido de preservação da paz e até do sofrimento particular de que a família encontra dominada e pela indiferença que Jorge a trata como se ainda suas ações representassem a fruição das singularidades estéticas da composição narrativa. Acrescenta-se a esse fato a possibilidade imaginada de Iaiá, que Jorge pudesse ter tido algum relacionamento de intimidade com Estela:

Mais do que ninguém, Jorge estimou essa alteração, porque essa relação a ele a moça também havia mudado alguma coisa. Iaiá sentira nesse dia mais repugnância do que nunca ao ver o filho de Valéria, e chegou a recuar instintivamente a mão. (ASSIS, 2007b, p. 102).

Qualquer gesto da madrasta que pudesse confirmar as suas desconfianças somava ao seu cálculo de que Estela não correspondia à imagem construída há algum tempo; e que Jorge representa o centro dessas luzes conflituosas que podem abalar e abater ainda mais a sua família;

b) A segunda etapa representa o reflexo da primeira: o confronto das diferenças põe por terra os conflitos demonstrados anteriormente: “Iaiá ergueu os olhos e estendeu-lhe a mão, dizendo: - Façamos as pazes.” (ASSIS, 2007b, p. 115). “Tanto melhor! -- Exclamou Jorge --Vejo que havia entre nós um equívoco e é chegada a ocasião de o desfazer.” (ASSIS, 2007b, p. 115). Essas duas expressões de uma e do outro, de Iaiá

e de Jorge, acertam-se criando um novo momento entre ambos: de paz e até de confidências; o sentimento de carinho e afeto reina na atmosfera dos dois, antes de forma invisível, depois na forma explícita e visível. O narrador é fiel à nova realidade, quando diz: “Iaiá, pareceu perder disposição agressiva; a força de afabilidade apagou inteiramente os vestígios da antiga rispidez.” (ASSIS, 2007b, p. 119). Esse momento de amizade se estende sob os olhos de Estela, sob os olhos de Maria Dolores se encerra com a clara declaração de ambos: “-- Cego! Diz-se enfim[...] Deixou-se subjugada e feliz.” (ASSIS, 2007b, p. 142). Quando tudo caminha para a unidade amorosa e completude de outros sentimentos e desejos, ocorre o retorno de Procópio Dias para impor naquele romance grandes obstáculos dos novos e antigos conflitos;

c) A terceira etapa dessa história compõe-se de dois segmentos subsequentes: 1. Jorge confessa ter tido um romance anterior: “-Amei uma vez, há muito tempo; mas todo esse passado acabou.” (ASSIS, 2007b, p. 143). O narrador de Machado faz uma observação sobre Iaiá, após esse fato: “[...]O egoísmo do amor devorou-a.” (ASSIS, 2007b, p. 144). Isto foi suficiente para causar grande tristeza na moça no refluxo e diante das dúvidas e incertezas que caminham silenciosas e invisíveis; 2. Procópio retorna e vendo-se traído por Jorge, retribuiu com a chantagem e farpas, apostando na desunião: “-Porque muitas vezes o casamento é [...] é uma , uma[...]seu noivo gosta de outra pessoas[...]Que tem ?” (ASSIS, 2007b, p. 151). Esse momento do romance contém o conteúdo para refrear os ânimos no casamento para o retorno ao período dos conflitos, diferenças e desconfiança de Iaiá para com Jorge; a quarta e última etapa, traz Estela para intervir com os esclarecimentos necessários para a conciliação final entre Jorge e Iaiá. O que antes funcionou como refluxo, agora muda-se em fluxo para dar a oportunidade de outro refluxo final.

6.1 As singularidades das metáforas diminuídas ou das metáforas apagadas

Os romances românticos de Machado de Assis são um campo aberto de experiências de narrativas sob o domínio da metáfora.

Iaiá Garcia é um campo inédito das metáforas, quando se considera a iluminação que atravessa da palavra à expressão dos movimentos ou ações desenvolvidas na narrativa.

Essa claridade percorre os eixos visíveis ou invisíveis da narrativa, como interveniência nos aspectos físicos ou psíquicos, desde os que se apresentam plenamente claros aos que se encontram nas expressões obscuras ou definitivamente apagados.

A metáfora, em suas formas de representação, responde pela fruição dos aspectos estéticos e dos efeitos de beleza e de arte, que afetam o gosto e o prazer do leitor contemplador e recriador da obra literária. Machado torna-se máximo, sob o ponto de vista da construção ou da apresentação de suas metáforas singulares no texto de seu discurso narrativo.

A seguir, colocamos uma amostragem de metáforas desenvolvidas no texto do romance, ora diminuídas ora apagadas. *Iaiá Garcia* constitui uma representação completa da variedade e das extensões das metáforas, com a experiência de alguns momentos únicos no que possa se referir ao sentido e ao significado:

1. “Não era frade, mas queria como eles a solidão e o sossego.” (ASSIS, 2007b, p. 11). O narrador explica a presente expressão, via da comparação e da condição de vida escolhida por Luiz Garcia e a dos frades na reclusão dos seminários e dos mosteiros: mas, o querer sossego e querer solidão deixam encobertos desejos, conflitos, figuras intencionais e inconscientes de profunda tristeza; ou das motivações, dos constrangimentos sociais e por imposições da crença ou da fé no divino, ou na descrença do que animaria a vida; a investigação nos leva ao frade com a ligação com o celibato. No celibato há um desejo conflituoso, que enfrenta a condição humana e a necessidade biológica das relações sexuais; mas, por que esse estigma teria como fluxo em Luiz Garcia, que teria uma vida de felicidade com a sua amada, mãe de Iaiá. De solidão e sossego, onde em cada um deles há um conteúdo e uma impressão do sentimento humano, que ultrapassa o próprio valor da palavra isolada, levada ao contexto: solidão da alma que se sente só na multidão; sossego da inércia movido pelo desejo contido de agitar-se; solidão como fase inicial de quem se prepara para as delícias de estar junto; sossego como enigma da dualidade da guerra e da paz. Assim, a expressão define a conduta dual, ora visível ora invisível, de Luiz Garcia como pai, conselheiro, esposo ou amigo durante a história.
2. ”– O coração humano é a região do inesperado[...]” (ASSIS, 2007b, p. 23). O coração humano representa a fonte dos sentimentos, das magias dos conflitos, dos desejos visíveis e invisíveis, da tristeza dos sonhos não realizados, da fé e crença em Deus e

das realizações pessoais. Ele mantém a alegria e o prazer de amar ou de ser amado nos afetos encontrados ou perdidos; o coração regula, domina e desorganiza a vida; esse coração é a expressão da alma evidente, muitas vezes através dos olhares. *Iaiá Garcia* coloca, como núcleo das ações das personagens, a força transformadora dos relacionamentos, por isso, os enigmas e a magia do inesperado; a reflexão então define o curso dessa narrativa;

3. “A idéia da morte ou da mutilação não vinha agitar – lhe ao resto suas asas pálidas e sangrentas.” (ASSIS, 2007b, p. 30). A expressão do narrador afirma, com o texto, exatamente o contrário das sensações que podem estar ocorrendo, com a iminente guerra do Paraguai; com a decisão, que Jorge toma de ingressar nas fileiras da guerra, o primeiro pensamento de uma imaginação lógica e racional é a morte; matar ou morrer é a condição inequívoca da guerra armada; ultrapassadas as dificuldades impostas à vida, resta a imaginação de alguma mutilação imprevisível, com a consequência dos confrontos inarredáveis; a idéia responsável pelas composições das imaginações voa, como pássaro, carregando ou produzindo mortes pálidas e mutilações sangrentas; a metáfora apaga-se ou negando-se o que quer afirmar-se;

4.

Estela amava-o. No instante em que descobriu esse sentimento em si mesma pareceu-lhe que o futuro se lhe rasgava largo e luminoso; mas foi só nesse instante. Tão depressa descobriu o sentimento, como tratou de estrangular ou dimensionar - trancá-lo a menos no mais escuro do coração, como se fora uma vergonha ou um pecado. (ASSIS, 2007b, p. 35-36).

Esta é uma metáfora única, que permanece até o fim do romance, sem alteração clara. Embora o teor de seu conteúdo sempre circulasse os caminhos obscuros da história, como se fosse o enigma do sentimento a se espreitar. O sentimento de amor de Estela é trancafiado em seu coração, como o destino do tempo; a metáfora desse amor pouco e secreto fica guardada na parte escura do coração, constituindo pecado ou vergonha. Novamente o narrador qualifica a metáfora, apagando aquele amor do bem, substituindo-o pelo amor do mal;

5. “Jorge tinha uma nuvem diante de si, através da qual não podia ver nem o seu decoro pessoal nem dignidade da mulher amada; vira só a mulher ser diferente.” (ASSIS,

2007b, p. 39). O narrador usa duas expressões disjuntas para definir o estado de paixão de Jorge; Esta nuvem cheia de suas dúvidas e incertezas ilumina a metáfora ampliando as suas possibilidades de sentido com a cegueira; a cegueira dos olhos que deixa visível a imagem ideal de mulheres com atração fatal; a cegueira da alma sem a dimensão dos valores como: decoro e dignidade; a cegueira da alma que imaginava na expressão da indiferença e da dissimulação do devotado amor; a cegueira dos olhos, que traz para o seu interior a opacidade capaz de alterar o sentimento levando-o a um novo estado menos passivo; a cegueira da alma, que é a janela da indiferença, pode tornar-se impetuosa, agressiva ou violenta;

6.

“Durante a primeira hora que se seguiu à saída da casa de Estela, no pude reger os pensamentos; eles cruzavam-lhe o cérebro sem ordem nem dedução. O coração batia-lhe rijo na arca do peito; de quando em quando o corpo era tomado de calafrios. Ia despeitado, humilhado, com um dente de remorso no coração.” (ASSIS, 2007b, p. 46).

O narrador combina vários aspectos da situação de Jorge, após o incidente do beijo, com uma metáfora que se ilumina em cada uma de suas etapas: no sonho e na sensação de sonhar, Jorge perde o domínio de seus pensamentos e imaginação; os quadros se superpõem sem a definição de ordem; as cenas não se obrigam a verossimilhança com as ligações lógicas e ilógicas da realidade; na lembrança geradora desse sonho; ou no sentimento: calor de sua íntima emoção de arrepende-se e no que produz a idéia do despeito da humilhação, no pleno fracasso;

7.

[...] as graças do rosto ou como a flor do campo; a diferença, dizia ele - que há um prazo fatal para que as graças percam o primitivo frescor, e a flor expire o seu último cheiro, ao passo que a natureza social tem a decrepitude precoce e um princípio de corrupção, que destroem em breve termo todas as florescências do primeiro Sol.” (ASSIS, 2007b, p. 65).

A expressão usa a comparação: o rosto humano e a flor do campo: a flor, com um prazo de vida, enfrenta a natureza com as suas intempéries e as agressões solares; o rosto, representando a vida humana que enfrenta a natureza social, busca atingir as presas, desde as primeiras idades, além do que acrescenta o mal de corrompê-las; as flores perdem o frescor e com esse, o brilho, a beleza, os encantos e o perfume; e, as

vidas humanas perdem as florescências da infância e com essas, o prazer, a luz de encantamento, a paz e a liberdade, impondo-as a um caminho de receberem ou promoverem o mal aos seus semelhantes;

8.

Foi então que a serpente lhe ensinou a dissimulação. A necessidade deu-lhe a intuição maquiavélica; isto é, a ocasião não consentia um rosto franco, sinceramente hostil, mas um ar ameno, uma cordialidade de supor fácil, friamente cortês, mas cortês. (ASSIS, 2007b, p. 87).

O narrador demonstra que compreende um Jorge renovado, como as suas novas atitudes amenas e de extrema cordialidade. Mas a metáfora apaga a sua insatisfação, a sua rebeldia e os seus conflitos, diante do que vê e sente com a realidade de Estela e da vida sangrenta que passa na sua experiência de guerra; esse narrador insinua que o seu mestre na dissimulação tenha sido a serpente, na representação viva do demônio; por isso, o talento de mascarar o engano e o engodo de pessoa má; e que a necessidade, recorrência dos aflitos, dos perseguidos e sacrificados dera a intuição e tirocínio de preparar e sair de armadilhas;

9. “Jorge sentia-se empuxado e retido, ao mesmo tempo, por dois sentimentos contrários: tinha curiosidade e repugnância de penetrar o caráter da moça e conhecer e distinguir os elementos que o compunham.” (ASSIS, 2007b, p. 119). O que se observa na apresentação dessa metáfora são dois verbos enunciados: “empuxado” que tem o sentido de ir para o fundo, que ganha a dimensão ampliada da especulação ou da pesquisa; e “retido” que tem o sentido de impedir ou prender, que, na sua resignificação, alcança o fim de manter-se na superfície e não aprofundar; mas o núcleo da expressão mostra o caráter da moça, que Jorge tem a curiosidade de conhecer, mas acompanha o empuxo ou busca a repugnância, que se correlaciona com a retenção ou torna-se indiferente ao seu caráter; da mesma forma, ainda, sobre o caráter: Jorge tinha o desejo de conhecer, mantendo-se na retenção, estando na superficialidade e de distinguir caminhando para os detalhes e sobre a qualificação do devido aprofundamento.

6.2 O sonho e a fantasia nas deformações silenciosas ou nos delírios da imaginação

A crítica psicanalítica de *Iaiá Garcia* põe os seus focos principais na memória inconsciente e nas atitudes visíveis e invisíveis das personagens de Machado veiculadas no seu discurso narrativo: os delírios e as deformações. Os delírios aparecem ligados às paixões avassaladoras e através das cruéis decepções; as deformações percorrem caminhos claros e obscuros, ora movidos pelas pressões psicológicas, ora pelas sensações de clausura e do isolamento, e ainda, pelo acúmulo dos recalques, que levam às pulsões e às descompensações e aos desequilíbrios inconscientes.

As personagens criadas por Machado para o romance *Iaiá Garcia* são plenas dos aspectos psicanalíticos, sem a similaridade com os graves processos das psicoses ou dos transtornos irrecuperáveis. Mas numa frequência e níveis que se apresentam de maneira ampliada nos estados comocionais ou de intensos confrontos, que reduzem-se na sobriedade do sossego e nas das conciliações, quando a dualidade é função dos acordos de felicidade.

A personagem Valéria ressentida a perda do desembargador e, num processo de grave deformação, sem se distanciar do equilíbrio aparente, desfecha uma série incontável de armadilhas contra o próprio filho; ela perde o domínio natural sobre o filho; sente a falta de inteireza de sua família; com isso, substitui o modelo de acompanhamento e suporte, que poderiam ser oferecidos ao filho, pelas relações de custo e benefício, na falsa idéia de domínio e proteção poderem ser simplesmente comprados.

Três atitudes de Valéria, via de confronto como o ideário de vida de Jorge, a levam a um processo de rejeição e de ver a iluminação, na crueza sangrenta da guerra do Paraguai e oferece-lhe Eulália, como pretendente: “Vindo à Capital durante as férias, achou-se diante de uma situação inesperada; a mãe esboçara um projeto de casamento para ele. A noiva escolhida era ainda uma parenta remota de Jorge. Chamava-se Eulália.” (ASSIS, 2007b, p. 32). Que obteve de Jorge uma resposta completamente negativa; oferece-lhe como alternativa, a possibilidade de ir para a guerra, e a resposta também fora negativa; por fim, convida Luiz Garcia como conselheiro para o ingresso do filho nas fileiras da guerra; Jorge conta para o conselheiro Luiz as verdadeiras intenções de sua mãe; embora tenha o conhecimento das armadilhas, aceita sujeitar-se à luta dos confrontos com os paraguaios.

O quarto ato de Valéria, o mais cruel, é o de casar Estela com Luiz Garcia, tirando a possibilidade do filho de reerguer o seu amor antigo, caso retornasse da guerra.

A persistência de Valéria é uma evidência de sua crescente deformação, na desagregação de sua família.

Luiz Garcia, que tem o papel de conselheiro de Valéria e confidente de Jorge, depois da perda de sua esposa, reduz a sua vida à clausura de um recanto, e além do trabalho cuida do jardim de sua casa e protege Iaiá.

O narrador define sua condição inicial, quando afirma: “Um observador atento podia adivinhar por trás da impossibilidade aparente ou contraída as ruínas de um coração desenganado.” (ASSIS, 2007b, p. 12). A ausência das intimidades com a amada produziu em Luiz uma transformação de dentro para fora, do inconsciente para o consciente, tornando-se submisso à clausura da solidão e ao isolamento da sociedade; desses fatos tem o pensamento de não se casar.

O segundo momento acontece quando Valéria, querendo o compromisso de Estela, desperta em Luiz, uma possibilidade nova: “O senhor vive só e, tendo de dar companhia à sua filha, é melhor que lhe dê uma madrasta.” (ASSIS, 2007b, p. 63). Essa é a luz de uma nova ordem, que dera como fim um casamento sereno, com o completo apoio da filha, com a aceitação de Estela.

A terceira etapa coincide com a enfermidade de Luiz Garcia: a dor como sinal do Juízo, provoca em Luiz o abatimento físico e psicológico, cuja raiz é o coração de sua alma que dirige suas ações: incumbe Jorge da guarda da esposa e da filha, na sua ausência; busca a superação a cada crise, com a dissimulação de plena recuperação para por fim ao entristecimento da família; não adia a palavra ou o prazer de reunir a família e os poucos amigos para a sua discreta confraternização – disposições freqüentes da pulsão amorosa; Luiz Garcia é tomado pela doença, que não recua; vive como se estivesse numa fantasia de um delírio permanente; nem a dor, nem o passado, nem o prazer do casamento, nem a história; só o convívio e a alegria da família: “[...] três quartos de hora depois a moléstia cedia, e tornava ao trabalho surdo da destruição. Luiz Garcia era outro, logo que passava uma dessas crises; tornava-se gárrulo e risonho, com o fim de reanimar ele próprio e a família;” (ASSIS, 2007b, p. 137). O outro de Garcia é o seu inconsciente, que passa aos domínios de seus delírios; esse outro ultrapassa a dor e a deformação do abatimento físico para equilibrar as ações do consolo, da graça, do riso e do controle de si próprio: o eu. Uma frase final reitera a sua afirmação dentro desses delírios: “Sei que morro, e quero ter a certeza de que só deixo algumas saudades” (ASSIS, 2007b, p. 154). O que representa a clara impressão de sua reta conduta de vida e de sua dignidade.

Estela é uma personagem que experimenta quatro tipos de amor no romance: o amor que dedica a Jorge sofre com os obstáculos das armadilhas de Valéria e o seu orgulho ferido por uma agressão do moço, por isso, decide casar-se com Luiz Garcia; o amor que sente por Luiz como compromisso de viverem juntos; o amor que se realiza como madrasta de Iaiá, através da estima, afeição, das funções de confidente e conselheira, como o pronto atendimento de suas solicitações; o amor filial por Antunes que ocorre de modo sutil e discreto.

O amor que Estela sente por Jorge toma uma direção do apagamento, pelo fato de, segundo a mesma, se tratar de pessoas muito diferentes socialmente; o narrador não economiza os momentos de suscitar dúvidas, de que mesmo sendo casada com outro, nutre um amor platônico pelo filho de Valéria; sente-se obrigada a dissimular plenamente esse amor no final, quando oferece apoio ao casamento de Iaiá Garcia e Jorge; e justifica o seu disfarce, quando diz: “Casamento, entre nós, era impossível, ainda que todos trabalhassem para ele; era impossível, sim, porque o consideraria uma espécie de favor, e eu tenho respeito a minha própria condição.” (ASSIS, 2007b, p. 167). A sua afirmação, se tivesse um fundamento de verdade, seria o reconhecimento de sua própria cegueira, mas como farsa imprime o apagamento da culpa e a cegueira passa a ser de sua enteada Iaiá.

A filha do Dr. Antunes, numa acomodação de seu amor impossível e o dote oferecido por D. Valéria, aceita casar-se com Luiz. Ela define esse relacionamento com a seguinte afirmação: “Todas as felicidades do casamento achei-as ao pé de teu pai. Não nos casamos por amor; foi escolha da razão, e por isso acertada. Não tínhamos ilusões; pudemos ser felizes sem desencontros.” (ASSIS, 2007b, p. 167). Com isso, os romances devem-se fazer sem as volúpias, ou fortes paixões; assim, ela impõe uma fórmula de que a agitação, os conflitos, os ciúmes, os confrontos e as oscilações dos desencontros sejam o tempero e equilíbrio ou desequilíbrio das intensas paixões e dos fortes amores.

O amor que Estela sente por sua enteada é acompanhado do frequente perdão. O que corresponde dizer que o amor maternal não sobrevive sem a graça do perdão. Assim, mesmo diante das severas e explícitas acusações de Iaiá, ela utiliza-se, para a reconciliação, o voto de humildade e o perdão: “Perdô-te – disse finalmente --, porque não sabes o que fizeste. A intenção é que te salva do meu ódio; digo mal, do meu desprezo.” (ASSIS, 2007b, p. 164). O que se constitui como singular em Estela é que o seu amor maternal vence o seu orgulho, mote constante e essencial durante a sua vida.

O amor de Estela por Antunes resume-se como troca de proteção, sem os alardes singulares dos afetos nobres entre filha e pai; só o grande respeito.

A presença de Jorge, no romance romântico de Machado de Assis, compreende quatro momentos subsequentes: o primeiro é o conhecimento de Estela, que provoca a grande transformação de sua vida: sentimento de uma paixão e o recrudescimento de um amor sentido com o corpo e a alma; esse amor o leva ao conflito com a própria mãe e o transtorno, com grave afetação no incidente do beijo; o segundo ocorre coincidentemente no tempo da guerra do Paraguai. Tempo de seu isolamento, de seu sentimento de rejeição, dos confrontos sangrentos nos combates da guerra e a ausência da amada. Tudo o transporta à metamorfose de profundo amor com a deidade da amada, as transformações de seus valores de vida, o enfrentamento sem medo de quaisquer consequências na sua pulsão de morte. Toda a situação de guerra o faz vivenciar uma experiência do delírio, onde nada importa: amar ou não, viver ou não, matar ou morrer; o terceiro momento refere-se à descoberta de Iaiá como ideário de conflitos, quando tenta reconstruir a Estela mulher de seu inconsciente transformado; o quarto e último consiste no seu envolvimento com Iaiá Garcia, como refluxo de sua deformação consumada.

Procópio Dias ocupa o espaço da vulgaridade, mantendo-se numa linha de caráter duvidoso, onde os seus relacionamentos íntimos sem alguma vinculação com os meios sociais apresenta-se, ao contrário das outras personagens, numa posição de grau negativo; a partir desse nível, Procópio, ao descobrir Iaiá, tenta melhorar o seu nível de aceitação social, querendo casar-se e construir família, diferente do que sempre quisera; aproxima-se de Luiz, como amigo antigo e apaixona-se por Iaiá.

A paixão de Procópio é incomum e indescritível: o seu interesse por Iaiá, eivado de incertezas, de indiferença, mas preocupado com a possibilidade da existência de algum rival; como negociante, projeta, na possibilidade de perda de Iaiá, o acontecimento do prejuízo nos negócios; com a sua viagem a Buenos Aires, ela se torna mais conflituosa, disforme, involuída e vingativa; ele, como mostra as cartas enviadas a Luiz Garcia ou Jorge, prova e demonstra o distanciamento sua pretendente Iaiá; escreve sobre tudo que vê na Argentina, pergunta pelas pessoas que ficaram no Brasil, mas nenhuma linha sobre Iaiá; quando a sua imagem deixada era visivelmente apagada.

O seu retorno para o Brasil coincide com o noivado de sua esquecida namorada com o seu confidente Jorge; Procópio esboça uma chantagem, mostrando-se como abrasivo vingador, definindo o amor que sente, sendo entendido como negociante que tem uma perda e prejuízo no que tenta investir e nas deduções de que tudo reduz em negócio, nas contas de seus sentimentos; tudo se resolve, após as suas armadas de vingança e termina só.

Iaiá é a menina travessa que percorre o tempo de humanidade para ser a mulher dividida entre o pai, modelo de retidão, e Maria Dolores, modelo de aconchego e proteção; como carrasco que tenta afastar a aproximação de Jorge, mas sem efeito; como agressora inconsciente de Estela, quando a julga infiel ao seu pai, mas como filha recobra a reconciliação com o perdão da madrasta; como heroína da rejeição incontestável de Procópio, durante a sua desesperança e ausência do homem e, finalmente, demonstra um sentimento de amor, cheio de turbulências, mas quer e deseja Jorge.

Iaiá deixa transparecer a translúcida imagem que reluta e reclama a ausência de sua mãe, quando procura substituí-la no pai dedicado; com o coração desenganado com essa falta, tenta a saída de construir uma madrasta adequada, em Estela; essa mãe por empréstimo tiraria o pai da clausura, para um merecido final de vida, mas a ausência permanece; como alternativa subjacente, acompanha e ajuda a sua ama, Dolores, mas nem dessa tem uma acolhida satisfatória, pois encontra-se gravemente enferma; essa ausência crescente afeta o seu comportamento recalcado, numa demonstração constante de sua bipolaridade: oscilação e dualidade de humor; insegurança e medo de errar; cortesia seguida do sarcasmo de quem agride por agredir, e, por isso, arrepende-se e deseja, ao mesmo tempo, que demonstra o sentimento de repulsa.

Noutra análise, a enfermidade do pai impõe uma condição de ter que dimensionar o silêncio de suas origens e intimidades; o despertar do amor é eivado de incertezas e conflitos visíveis e invisíveis; a noção de uma realidade que varia e deforma-se na sensação de amor e vingança: o amor e a infidelidade de sua madrasta terminam como conjecturas de sua imaginação; o amor e a farsa das confidências de Jorge finalizam como ocupação do vazio de seu inconsciente sob as pressões dos recalques; Iaiá vive o amor indiferente no quadro de chantagens de Procópio Dias, sem alguma determinação nos seus sentimentos, já que nada sentia pelo mesmo, além de uma distanciada amizade.

Essas situações citadas levam Iaiá a viver esse tempo entre duas margens: da fuga representada na rejeição de Estela, que se desfaz; e daquela representada no seu afastamento de Procópio, que o leva ao desconforto de continuar na solidão e, ainda, outra representada através de Jorge que depois de um tempo de buscas e fugas finaliza no casamento; na margem do delírio, quando toma os caminhos da perda das dimensões de seus valores pessoais e de sua própria identidade; do acompanhamento da enfermidade do pai, na sua fase final, tornando um veneno cruel e da diversidade de atitudes de silêncio e submissão com a mágoa e do grito de reação diante de qualquer ato que represente a quebra de sua confiança.

Iaiá Garcia é o quarto romance de Machado, fase romântica, que sem a perda de seus referenciais específicos dos delírios e das deformações, oferece-se como campo profícuo das experiências com os conflitos, a partir de suas personagens; isso oferece marcas singulares para a consideração da crítica psicanalítica e, por fim, reúne as condições literárias para supô-la como obra medial do trabalho do escritor: restaura o seu percurso romântico e denuncia a qualidade literária e estética de seus romances posteriores.

7 CONCLUSÃO

A presente dissertação tem como tema: “Os conflitos e psicanálise na obra romântica de Machado de Assis”. Essa escolha se deveu ao fato de que a consideração crítica sempre se ateve, com a psicologia e a psicanálise sobre os romances realistas desse autor, como em *Dom Casmurro*, *Memórias póstumas de Brás Cubas* ou *O Alienista*. Sem dúvida, os romances românticos são um campo aberto de inestimáveis aspectos, sutis e, às vezes, mais profundos, para a consideração da crítica literária de busca do conteúdo estético, como também prontos para a investigação e crítica psicanalítica.

Os capítulos que seguem a apresentação, cada qual correspondendo a um romance e uma abordagem específica, apresentam dois campos de tratamento, investigação e compreensão: da metáfora e da psicanálise crítica. Nesses capítulos, buscamos os fundamentos e o suporte que tratam dos estudos teóricos, conforme os assuntos: dialógica e dialética nos estudos de Bakhtin; da metáfora através de Paul Ricoeur e da psicanálise crítica com os estudos e experiências de Freud e Lacan.

O primeiro deles indica *Ressurreição* como romance das dúvidas e das incertezas. O respeito humano, a confiança, a fidelidade, os amores e os relacionamentos são sentimentos eivados de dúvidas e incertezas. Os silêncios que se ampliam como notas musicais, cada momento com uma definição onda e frequência representam mensagens que reforçam as dúvidas e as incertezas. As metáforas, constantes na composição dos efeitos estéticos do texto narrativo, circundam ou dão apoio nas diferenças, ou nos dimensionamentos dos pólos e imagens de ambiguidade e conflitos pessoais das personagens, são notas que também expressam dúvidas e incertezas. E, finalmente, os desejos, as fantasias e os desvios de conduta das personagens reafirmam o contexto psicanalítico da indecidibilidade. O seguinte trata de *A mão e a luva* como romance da espreita. A curiosidade investigativa das personagens percorre por dois campos aparentemente disjuntos: a busca da completude nos desejos e nos amores e a desconfiança levantada nos detalhes e nos pequenos gestos, que não se furtam nos olhares ou diante do inconsciente incontrolável, perdido entre as dissimulações, a melancolia e o medo da solidão. Assim, a busca e desconfiança se entrelaçam como fundamentos das dúvidas nos processos da indecisão frequente. A indecisão e a espreita acontecem numa relação de causa e efeito que se revezam nas ações factuais ou nos sonhos inconscientes da imaginação. O tratado da metáfora se estabelece nos olhares e na contemplação para desvelar, através dos conflitos e dissimulações, o encontro das

personagens com as suas fraquezas, os seus sentimentos mais íntimos e identidades. A crítica psicanalítica compreende e explica a conduta de suas personagens com as lupas do ver e do ver-se, de conformidade com os estudos de Lacan, para dimensionar os efeitos de luz e sombra nos desejos e fantasias, nas esperanças e dissimulações, nos recalques e impressões de sentimentos, nos prazeres passageiros e desencantamentos.

O terceiro momento considera *Helena* como romance centrado nas suas personagens e nos seus sonhos, que se desvelam entre o visível e o invisível. Os sonhos descobrem desejos e motivações que fazem personagens corajosas e determinadas. Esses sonhos vão se apresentando entre a sombra e a luz, num movimento que às vezes abatem as leis sociais e religiosas, ou se materializam nas suas correlações com a realidade visível, ou ainda se escondem como enigmas e mistérios, correlacionando a imaginação com o que se considera invisível. O desejo se estabelece entre a esperança e o pecado, ou entre o medo e a profanação, ou ainda como fontes do prazer e da desarmonia. E esse desejo finaliza como força invisível e geradora de inúmeras intrigas e frequentes conflitos. Nesse romance, a metáfora respeita os campos do visível e do invisível, para compreender e explicar as intenções subjetivas das personagens; a correlação entre as dores físicas e os conflitos que se fazem nas almas das personagens e os olhares que se tornam narradores dos sentimentos e das histórias, visíveis ou não, de suas personagens. O romance desenvolve relacionamentos inusitados, acontecimentos desarmoniosos no que se refere aos sentimentos e intrigas espetaculares. Presentes um amor que se caracteriza como incestuoso, uma paternidade duvidosa e a dissimulação generalizada da atenção e do querer bem. As abordagens psicanalíticas têm ocorrências desde a identificação das variadas pulsões, dos recalques e fantasias, dos pequenos desvios de conduta aos processos de retraimentos doentios ou ainda os processos de fixação ou descontrolo de personalidade, com a degradação moral e de caráter das personagens.

O último romance, *Iaiá Garcia*, trata da alteridade dos sentimentos das personagens como fonte dos fluxos e refluxos representados através de componentes que se completam ou se confrontam: desejo e destino; sonho e realização; submissão e domínio; fingimento e verdade; visível e invisível; desvario e arrependimento; o abatimento da morte e o encontro da vida. O amor aparece como sentimento que se fragmenta em dissimulação, entrega, desconfiança, domínio e submissão. O amor se transforma em adoração mística, outras vezes em compaixão. Nesse romance há um jogo frequente de claridade e escuridão. A claridade que ascende os desejos, os prazeres, o amor, a esperança, enaltece a vida. De outro lado, a escuridão que apaga ou oculta os sentimentos, promove a desconfiança, o descontrolo, a

doença, o gosto da solidão e sofrimento da morte. A metáfora como fantasia e efeito no curso do texto narrativo acompanha o jogo do claro e do escuro, claridade e escuridão. A psicanálise crítica levanta dois pontos fundamentais da narrativa literária de *Iaiá Garcia*: os delírios e as deformações. Os delírios nascem das paixões avassaladoras ou das cruéis decepções e as deformações se fazem com o tempo e as grandes pressões psicológicas.

Investigar as quatro obras românticas de Machado, com o apoio de grandes teóricos como Tzvetan Todorov, Luiz da Costa Lima, Paul Ricoeur, Luiz Alfredo Garcia-Roza, Sigmund Freud, Jaques Lacan, M. Merleau-Ponty, dentre outros, constituiu uma de imensa realização no desenvolvimento de nossa investigação teórica e no desvelar das intrigas e conflitos, o tornou-se apaixonante, uma vez que tivemos como aliados a determinação pessoal e o suporte da metáfora viva e das teorias da psicanálise.

Assim, o silêncio, a rarefação do ar nas clausuras e enfermidades, a dissimulação ou fingimento com afetação psicológica e metáfora plena são os elementos da construção da narrativa de Machado, que servem como suporte para os sintomas visíveis ou não, em cada personagem e do próprio autor; daí os elementos materiais para desvelar do inconsciente a compreensão que pode explicar os conflitos dos romances românticos de Machado.

REFERÊNCIAS

- ABAD NEBOT, Francisco. La estética de Kant en España. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Madrid, n. 8, p. 25-29, 1990.
- ASSIS, Machado de. *A mão e a luva*. Rio de Janeiro: Sedegra, 1964.
- _____. *A mão e a luva*. São Paulo: Martin Claret, 2007a.
- _____. *Helena*. Rio de Janeiro: Sedegra, 1962.
- _____. *Helena*. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2008a.
- _____. *Helena; Iaiá Garcia*. São Paulo: Egéria, 1980.
- _____. *Iaiá Garcia*. São Paulo: Martin Claret, 2007b.
- _____. *Ressurreição*. Rio de Janeiro: Sedegra, 1967.
- _____. *Ressurreição*. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2008b.
- ARAÚJO, Arão Nogueira. Diferenças na noção de inconsciente entre Freud e Jung. *Cientefico*, Salvador, v. 3, n. 1, Disponível em: <<http://www.frb.br/ciente/anoiiiivolipsi.htm>>. Acesso em: 20 mar. 2010.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. 16. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BARRETO FILHO, José. *Introdução a Machado de Assis*. 2 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1980.
- BRAIT, Beth. Bakhtin: Conceitos – “Beth Brait, (Org). 2 ed. São Paulo: Contexto, 2005.
- CARVALHO, Jairo. A fundação da estética como dimensão da mente humana. *Revista de Filosofia*, Curitiba, v. 18, n. 21, p. 11-25, jul./dez. 2005. Disponível em: <<http://www2.pucpr.br/reol/index.php/RF?dd1=60&dd99=view>>. Acesso em: 20 mar. 2010.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Literatura e humanismo: ensaios de crítica marxista*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- DORSCH, Friedrich. *Dicionário de psicologia Dorsch*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.
- FRANCISCO, Domingos. *A metáfora da plenitude: a heteronímia pessoana à luz da teoria da metáfora de Paul Ricoeur*. 2001. 106 f. Tese (Mestrado em Estética e Filosofia da Arte)–Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2001. Disponível em: <<http://www.umfernandopessoa.com/estudos/a-metáfora-da-plenitude.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2010.

FREITAS, Luiz Alberto Pinheiro de. *Freud e Machado de Assis: uma intercessão entre psicanálise e literatura*. Rio de Janeiro: Mauad, Rio de Janeiro, 2001.

FREUD, Sigmund. *A história do movimento psicanalítico* (1914). Rio de Janeiro: Imago, 1974. (Pequena coleção das obras de Freud, v. 6).

_____. *A interpretação dos sonhos* : primeira parte. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 4).

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. 23 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

GARDNER, Sebastian. *Freud e o inconsciente*. Trad. Lígia Maria Cardoso. Florianópolis, 2001. Tradução de: *The Cambridge Companion to Freud*. Disponível em: <<http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/gardner.htm>>. Acesso em: 20 mar. 2010.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Oficinas de Guimarães, 1980.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Fundamentos da psicanálise de Freud e Lacan, v. 1: as bases conceituais*. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

JUNG, C. G. *O eu e o inconsciente*. Trad. Dora Ferreira da Silva. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

KANT, Immanuel. *A crítica da razão prática*. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. *A crítica da razão pura*. São Paulo: Nova Cultural, 1983.

LACAN, Jaques. Lacan. *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise*. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 238-324.

_____. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964). 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. *O simbólico, o imaginário e o real*. In: _____. *Nomes do Pai*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p. 9-53.

LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e literatura*. 5 ed. rev. São Paulo: Edunesp, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. 5. ed. Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2009.

LIMA, Luiz da Costa. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1979.

LOPES, José Leme. *A psiquiatria de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Agir, 1974.

MARQUES, Luciana Moraes Barcelos. *A metáfora em três níveis: a estruturação de Ricoeur*. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA, 12., 2008, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos...* Rio de Janeiro: UERJ, 2008. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xiicnlf/textos_completos/A%20metáfora%20em%20três%20nív>

eis-%20a%20estruturação%20de%20ricoeur%20-%20LUCIANA.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2010.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. 2. ed. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

_____. *Da interpretação: ensaio sobre Freud*. Trad. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. *Do texto a acção: ensaios e hermenêutica*, II. Trad. Alcino Cartaxo, Maria José Sarabando. Porto: RÉ-S-Editora, [1986].

SARAMAGO, José. *A caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SILVA, H. Perereira da. *Machado de Assis*. 2 ed. Rio de Janeiro: Brand, 1949.

_____. Prefácio. In: ASSIS, Machado de. *Helena*. Rio de Janeiro: Sedegra, 1962.

TELES, Gilberto Mendonça. *A retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário*. São Paulo: Cultrix, 1979.

TODOROV, Tzevetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

VILELA, Mario. *A metáfora na instauração da linguagem: teoria e aplicação*. *Línguas e literaturas: revista da Faculdade de Letras*, Porto, v. 13, p. 317-356, 1996. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2741.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2010.



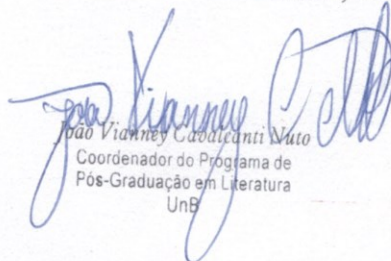
Universidade de Brasília / Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Pós-Graduação em Literatura

ICC Ala Centro sala B1 305. Campus Universitário Darcy Ribeiro – Asa Norte – Brasília – DF – Cep: 72910-900 – Fone/Fax: (55 - 0xx61) 3273 7016

DECLARAÇÃO

Declaro que **MÁRIO CÉSAR DE SOUSA CASTRO** defendeu dissertação no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais, cujo trabalho foi intitulado: **CONFLITOS E PSICANÁLISE NA OBRA ROMÂNTICA DE MACHADO DE ASSIS**, que ocorreu no dia 17 de dezembro de 2010. Participaram da banca como presidente a professora doutora Elga Laborde, como membros os professores doutores Augusto Rodrigues da Silva Júnior e João Batista Cardoso e como suplente o professor doutor André Luís Gomes.

Brasília, 17 de dezembro de 2010.


João Vianna Cabalcanti Neto
Coordenador do Programa de
Pós-Graduação em Literatura
UnB


RELATÓRIO DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO
MESTRADO - (Reformulação)

 Universidade de Brasília - UnB
 Decanato de Pesquisa e Pós-Graduação - DPP
 Secretaria de Administração Acadêmica - SAA

1 - Identificação do Aluno

Nome Mario César de Sousa Castro		Matrícula 09/51331
Curso Literatura		
Área de Concentração Mestrado em Literatura - Literatura e Práticas Sociais	Código 4367	Departamento TEL

2 - Sessão de Defesa de Dissertação

 Título
 "Conflitos e psicanálise na obra romântica de Machado de Assis."

3 - Comissão Examinadora

Nome	Função	Assinatura
ELGA IVONE PEREZ LABORDE LEITE (Doutor)	Membro Interno vinculado ao programa (Presidente) Departamento de Teoria Literária e Literatura	
AUGUSTO RODRIGUES DA SILVA JUNIOR (Doutor)	Membro Interno vinculado ao programa Departamento de Teoria Literária e Literatura	
João Batista Cardoso (Doutor)	Membro Externo não vinculado ao programa Universidade Federal de Goiás	
ANDRE LUIS GOMES (Doutor)	Membro Interno vinculado ao programa (Suplente) Departamento de Teoria Literária e Literatura	

4 - Resultado

A Comissão Examinadora, em 30/09/2010 após exame da Defesa de Dissertação e arguição do candidato, decidiu:

- Pela aprovação da Dissertação Pela revisão de forma, indicando o prazo de 30 dias para apresentação definitiva.
 Pela reprovação da Dissertação Pela reformulação da Dissertação, indicando o prazo de _____ para nova versão.

Preencher somente em caso de reformulação:

- O aluno apresentou a reformulação e a Dissertação foi aprovada.
 O aluno apresentou a reformulação e a Dissertação foi reprovada.
 O aluno não apresentou a reformulação.

 Autenticação
 Presidente da Comissão Examinadora

 11/12/10
 Data

 Assinatura/Carimbo

 Autenticação
 Coordenador do Curso

 ____/____/____
 Data

 Assinatura/Carimbo

 Ciente
 Aluno

 ____/____/____
 Data

Assinatura/Aluno

Este relatório não é conclusivo e não tem efeitos legais sem a aprovação do Decanato de Pesquisa e Pós-graduação da Universidade de Brasília.

 João Vianey Cardozo Neto
 Coordenador do Programa de
 Pós-Graduação em Literatura
 UnB

Aprovação do Decanato de Pesquisa e Pós-Graduação

Decisão:

-
- Homologar

 ____/____/____
 Data

 Assinatura do Decano