



miguilim

revista eletrônica do netlli

volume 8, número 2, maio-ago. 2019

DA TEORIA DO CONTO AO DESEJO ERÓTICO EM MACHADO DE ASSIS: O DESNUDAMENTO DO IMAGINÁRIO EM MISSA DO GALO



FROM THE THEORY OF THE TALE TO THE EROTIC DESIRE IN MACHADO DE ASSIS: THE IMAGINARY NUDITY IN MISSA DO GALO

Aline Costa dos SANTOS
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul,
Brasil

Edcleberton de Andrade MODESTO
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul,
Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR
RECEBIDO EM 26/06/2019 • APROVADO EM 07/11/2019

Resumo

Este artigo apresenta uma discussão acerca do desenvolvimento do tema erotismo no conto *Missa do Galo* (publicado originalmente em 1893), de Machado de Assis, partindo de um panorama geral da teoria do gênero narrativo em questão (Cortázar, 2006; Piglia, 2004.) para,

em seguida, analisar o texto conforme a ótica de Bataille (2017). Em *Missa do galo* é possível perceber que as ações femininas ganham destaque pelo fato de Conceição, uma mulher casada, despertar desejo em um jovem, Nogueira, e vice-versa, construindo uma tensão sexual expressa por detalhes tão sutis quanto reveladores. Nesse sentido, propõe-se uma leitura de perspectiva erótica desse clássico conto de Machado, considerando-se que o erotismo tende a se manifestar aqui de modo velado, devido ao contexto histórico de produção no qual o autor estava inserido.

Abstract

This article presents a discussion about the development of the eroticism theme in Machado de Assis's short story *Missa do Galo* (originally published in 1893), based on a general overview of the narrative genre theory in question (Cortázar, 2006; Piglia, 2004) to then analyze the text according to the perspective of Bataille (2017). At *Missa do Galo* is possible to see that the female actions are highlighted by the fact that Conceição, a married woman, arouses desire in a young man, Nogueira, and vice versa, building a sexual tension expressed by details as subtle as revealing. In this sense, it is proposed a reading of erotic perspective of this classic tale of Machado, considering that eroticism tends to manifest here in a veiled way, due to the historical context of production in which the author was inserted.

Entradas para indexação

PALAVRAS-CHAVE: Erotismo. Machado de Assis. Teoria do conto.

KEYWORDS: Eroticism. Machado de Assis. Theory of the tale.

Texto integral

No meio literário, os argentinos Julio Cortázar (1914 - 1984) e Ricardo Piglia (1941 - 2017) destacaram-se não apenas como contistas magistrais como também desenvolveram estudos teóricos sobre a interpretação e a criação do conto. Ao perceber que, ao contrário do já estabelecido romance, o conto era pouco estudado, não havendo consenso sobre suas características próprias, Cortázar foi pioneiro ao tentar categorizar o gênero em uma conferência realizada em Cuba (1963). Piglia deu continuidade à tradição, construindo uma produção literária que inclui ficção e ensaios teóricos, dentre os quais a teoria do conto figura como um tema de sua predileção. Apesar das semelhanças, esses autores desenvolveram visões particulares sobre o conto e, cada um com a sua percepção, contribuíram para a teoria sobre o gênero.

As discussões teóricas realizadas por Cortázar foram extremamente relevantes para que o conto ganhasse mais destaque dentro dos estudos literários. Para o autor de *Bestiário*, o conto trata-se de uma forma literária ainda imprecisa e de difícil definição:

[...] tentar fazer uma aproximação a esse gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol

Ao iniciar suas colocações a respeito do conto, o crítico logo esclarece que não pretende com isso engessar o gênero, criando regras ou assinalando “que só se devam escrever contos após conhecidas suas leis”, até porque “não há tais leis; no máximo cabe falar de pontos de vista, de certas constantes que dão uma estrutura a esse gênero tão pouco classificável” (CORTÁZAR, 2006, p. 150). O especial interesse por esse tipo de narrativa surge em Cortázar (2006) por predileção, mas também porque, segundo ele, na França, país onde vivia, o gênero mostrava pouco vigor em comparação ao romance, cujo significativo relevo no cenário crítico-literário era indiscutível.

Cortázar (2006) também pontua que, para que os críticos e os teóricos “entrem em cena” (termos dele), é preciso que já “exista um acervo, uma boa quantidade de literatura que permita indagar e esclarecer o seu desenvolvimento e suas qualidades” (CORTÁZAR, 2006, p. 150). Pensando nisso, é importante lembrarmos que só há estudos sobre qualquer gênero quando este tiver uma produção significativa, para que os teóricos possam, de certa maneira, verificar regularidades de forma, elementos estéticos e linguísticos, e demais aspectos da criação. Ainda assim, o autor não se esquivava e constrói, de forma quase poética, o que chama de uma tentativa de conceituação do gênero:

É preciso chegarmos a ter uma ideia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as ideias tendem para o abstrato, para a desvitalização de seu conteúdo, enquanto que, por sua vez, a vida rejeita esse laço que a conceitualização lhe quer atirar para fixá-la e encerrá-la numa categoria. Mas se não tivermos a ideia viva do que é um conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. (CORTÁZAR, 2006, p.150-151).

Nesta tentativa, Cortázar (2006) busca em outras expressões artísticas uma maneira de elucidar o que seria o conto e suas especificidades, contrapondo o romance ao conto:

Para se entender o caráter peculiar do conto, costuma-se compará-lo com o romance, gênero muito mais popular, sobre o qual abundam as preceptísticas. Assinala-se, por exemplo, que o romance se desenvolve no papel, e, portanto, no tempo da leitura, sem outros limites que o esgotamento da matéria romanceada; por sua vez, o conto parte da noção de limite, e, em primeiro lugar, de limite físico que, na França, quando um conto ultrapassa as vinte páginas, toma já o nome de nouvelle, gênero a cavaleiro

entre o conto e o romance propriamente dito. (CORTÁZAR, 2006, p. 151).



A partir do fragmento acima Cortázar (2006) cria uma analogia ao considerar que o romance está para o filme como o conto para a fotografia. Para o autor, “um filme é em princípio uma ‘ordem aberta’, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta, em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação” (CORTÁZAR, 2006, p. 151). Enquanto no filme a narrativa é entendida como obra aberta, a fotografia vai contra a abertura, por conta das limitações de enquadramento que essa última forma artística impõe. Na fotografia e no conto, o fotógrafo ou o escritor precisa escolher um ângulo:

[...] numa fotografia ou num conto de grande qualidade [...] o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fragmento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (CORTÁZAR, 2006, p. 151-152).

Cabe frisar que o limite espacial do conto não pode ser entendido como diminuição de qualidade e de complexidade, pelo contrário: um bom conto deve conter em seu breve espaço uma significação intensa. Cortázar comenta que “Um escritor, muito amigo do boxe, dizia-me que nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out*” (CORTÁZAR, 2006, p. 152). Nesse sentido, o conto deve arrebatá-lo incisivamente, ou, como o autor diz, “mordente, sem trégua desde as primeiras frases”, já o romance vai “acumulando progressivamente seus efeitos no leitor” (CORTÁZAR, 2006, p. 152).

O conto ocupa-se apenas de elementos “significativos”, nada injustificáveis, enquanto o romance traz elementos “cumulativos” para que o leitor capte a realidade inserida aos poucos. O crítico completa que “o bom contista é um boxeador muito astuto, e muitos dos seus golpes iniciais podem parecer pouco eficazes quando na realidade, estão minando já as resistências mais sólidas do adversário” (CORTÁZAR, 2006, p. 152).

Pensando na limitação de espaço, podemos refletir junto a Cortázar (2006) sobre o ângulo e a necessidade de concisão, que fazem com que o contista não tenha o tempo a seu favor, pois “não pode proceder acumulativamente” e, para tanto, “precisa trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário”, ou seja, o contista precisa trabalhar com “método” (CORTÁZAR, 2006, p. 152). O autor também avalia a questão do tema e reflete que “em literatura não há temas bons nem temas ruins, há somente um tratamento bom ou ruim do tema”, e isso se dá pelo método. Para que um conto seja considerado bom, é preciso que haja uma tensão “desde as primeiras palavras ou desde as primeiras cenas” (CORTÁZAR, 2006, p. 152). Se não há temas ruins, um

mau conto pecaria pela falta de tensão, a qual promove uma “abertura” não desejável, que vai além do não dito ao leitor.

A importância do método adquire destaque ainda maior quando Cortázar (2006) demonstra que contos de autores como Anton Tchekhov e Katherine Mansfield apresentam temas simplórios, situações cotidianas e, muitas vezes, “mediócras”, mas que nas mãos desses mestres ganham uma significação maior, pois “alguma coisa estala neles enquanto os lemos, propondo-nos uma espécie de ruptura do cotidiano que vai muito mais além do argumento” (CORTÁZAR, 2006, p. 153). Tal ruptura se dá pela tensão apresentada, posto que não é o tema que capta a atenção do leitor, e sim a forma como ele contado, isto é, o “tratamento de literário”. Um conto bem realizado, como diz o crítico, é aquele que perdura, diferente de outros que “não passam de tinta sobre o papel, alimento para o esquecimento” (CORTÁZAR, 2006, p. 153).

Outro elemento essencial é o leitor. Para Cortázar (2006, p. 157), “último termo do processo, como juiz implacável, está esperando o leitor”. O leitor desempenha um papel extremo no conto: como “juiz”, precisa ser “sequestrado momentaneamente”, “isolado de tudo o que o rodeia” (CORTÁZAR, 2006, p. 157). E o único meio de conseguir isso seria através do estilo, que deverá ser baseado na “intensidade e na tensão” (CORTÁZAR, 2006, p. 157).

Em *Teses sobre o conto*, Piglia (2004) mostra sua visão sobre o gênero. A primeira tese que ele traz (baseada no conto clássico, cujos estudos atribui a Poe e a Quiroga) é a de que “um conto sempre conta duas histórias” (PIGLIA, 2004, p. 89). Dessa forma, “a arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário” (PIGLIA, 2004, p. 89-90). Havendo duas histórias em apenas um conto, a primeira estará sempre visível, em primeiro plano, enquanto a segunda emergirá apenas no final da história, produzindo um efeito de surpresa no leitor:

Cada uma das duas histórias é contada de modo distinto. Trabalhar com duas histórias quer dizer trabalhar com dois sistemas diferentes de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas. Os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são empregados de maneira diferente em cada uma das duas histórias. Os pontos de intersecção são o fundamento da construção. (PIGLIA, 2004, p. 90).

Para Piglia (2004), o que é supérfluo em uma história fundamental na outra. Nada está escrito ali gratuitamente, como diria Cortázar. A segunda tese, diretamente relacionada à primeira, é a de que “a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes” (PIGLIA, 2004, p. 91). Para comprová-la, Piglia (2004) segue os passos de Cortázar, referindo-se a Tchekhov e a Mansfield, dentre outros, como autores cujas produções seriam versões modernas do conto, porque abdicam ao “final surpreendente e a estrutura fechada; trabalham a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-la. A história secreta é contada de um modo cada vez mais elusivo. O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que

havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só” (PIGLIA, 2004, p. 91).

Sobre a arte de dizer nas entrelinhas, Piglia (2004, p. 91-92) afirma que “a teoria do iceberg de Hemingway é a primeira síntese desse processo de transformação: o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não dito, com o subentendido e a alusão.” Como em um “iceberg”, bloco de gelo cujo volume aparente na superfície corresponde apenas a 10% do todo, a maior parte do significado do conto ficaria submersa, implícita. O que podemos depreender da teoria de Hemingway é que aquilo que não se conta, o não dito, é uma importante “fatia” do conto, e não raro a mais importante.

II

Podemos perceber os aspectos teóricos sublinhados por Cortázar e Piglia nos contos de Machado de Assis, que tão bem dominava o gênero e, tendo escrito sua obra nas décadas finais do século XIX, permite que seus textos sejam lidos à luz das mais variadas e modernas teorias, literárias ou não. Deixando o leitor retido na leitura e não dando oportunidade para distrações, Machado mostra-se um grande contista, capaz de deixar o leitor ora tenso com a mocinha, ora com o vilão. A ambiguidade é uma marca do autor. Somos jogados para dentro do conto e ficamos enlevados, absortos diante das ações de personagens tão fortemente construídas.

O que dizer de dona Conceição, personagem de *Missa do Galo*, que sofre a traição do marido semanalmente, até mesmo durante a noite de Natal? E de dona Severina, protagonista de *Uns Braços*, que, apenas por deixar seus braços à mostra, desperta desejos em um jovem? Histórias que iniciam com uma situação comum e ganham tensão quando o desejo passa a ter uma significativa fatia nesse cotidiano onde o não dito é o grande protagonista. Além disso, nesses contos a representação da mulher tem um poder singular: são esposas, donas de casa, esquecidas pelos maridos. Entretanto, mesmo vivendo presas às regras matrimoniais e sociais da época, nem por isso deixam de ser repletas de desejos, de sentimentos e – por que não? – de força? Mantendo-se em casamentos de aparência, cometem sigilosamente uma transgressão: seduzem e deixam-se seduzir. E é nesse contingente de transgressão que a discussão do presente artigo está inserida, pois antes de tratar-se de um conto sobre uma missa de festividade natalina, trata-se de um conto sobre desejo, sobre “permitir-se” uma subversão da ordem, explorando o erótico.

A palavra erotismo tem sua origem no deus grego do amor e da paixão, Eros. Sobre esse deus, por haver muitas divergências acerca de sua ascendência, não temos como precisar com certeza quem o gerou. Para Hesíodo (2005), por exemplo, Eros era filho de Caos. Já para Platão (1991), era filho de Poros e Pênia e, segundo consta, foi concebido durante uma festa para Afrodite. Em outros estudos, Eros é apontado como filho de Afrodite e Hermes. Em que pesem as incertezas de suas origens, o deus representa o amor em suas mais variadas dimensões: não só o espiritual, cósmico, como também o amor carnal, pois deste dá-se a multiplicação, a perpetuação. A imagem que representa Eros é a de um menino/homem segurando arco e flecha cujas setas disseminavam o impulso erótico; sendo assim,

era considerado não apenas o deus da paixão, mas do desejo e do sexo (ZUCCHI, 2014).

Devido às concepções divergentes nos dicionários acerca do conceito, a etimologia da palavra *eros* ora apresenta a ideia de amor, ora de desejo carnal. No entanto, apesar dessas acepções dissonantes, o conceito de erótico que melhor podemos depreender é o de desejo, embora não apenas através de uma prática carnal, com a finalidade de reprodução dos seres, nem como a prática explícita e gratuita do sexo. Esse desejo deve ser associado ao amor, servindo não apenas para satisfazer uma condição corporal, mas também uma questão simbólica que está no imaginário coletivo inserido na subjetividade humana.

O erotismo está presente nos escritos desde a antiguidade. Platão, em *O Banquete* (1991), por exemplo, já discutia o assunto nos diálogos sobre o amor. Ainda assim, as divergentes concepções acerca do termo contribuíram para que obras literárias que o apresentassem como tema ou em cenas caíssem em um lugar-comum e muitas vezes afrontassem a sociedade moralista. Não há como negar, porém, que, por se tratar de uma condição humana, o erotismo tem lugar na literatura desde o início.

O conceito de erotismo a ser abordado neste trabalho foi elaborado pelo filósofo francês Georges Bataille, que fez um estudo bastante consciente e profundo acerca do tema. Em seu livro *O erotismo*, publicado em 1957, o estudioso perpassa a história da humanidade, inserindo o assunto, de maneira bastante cuidadosa, desde o início das civilizações. Para ele, não se pode falar em erotismo sem que falemos também nas questões de religião, história, antropologia e relações de trabalho na vida em sociedade.

Bataille considera que “Do erotismo, é possível dizer que é a aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 2017, p. 35). Além disso, ele defende que o erotismo é uma experiência humana, não se estendendo aos animais. Salienta que animais e humanos têm a experiência sexual, porém, apenas os humanos fizeram dela uma experiência erótica: “A atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuados e aos homens, mas, aparentemente, apenas os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, ou seja, uma busca psicológica independente do fim natural dado na reprodução e no cuidado com os filhos” (BATAILLE, 2017, p. 35). Assim, podemos compreender que, à medida que o homem passou a rejeitar a animalidade, o erotismo passou a tomar forma. No que diz respeito à reprodução, o autor destaca que

a reprodução coloca em jogo seres descontínuos. Os seres que se reproduzem são distintos uns dos outros e os seres reproduzidos são distintos entre si como são distintos daqueles que provieram. Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros algum interesse, mas ele é o único interessado diretamente. Ele só nasce. Ele só morre. Entre um ser e outro, há um abismo, há uma descontinuidade. [...] Esse abismo é profundo, não vejo como suprimi-lo. (BATAILLE, 2017, p. 36-37).

Nesse sentido, para Bataille (2017), somos todos seres descontínuos. Nascemos e morremos sozinhos. Mesmo que haja outros seres que se interessem por nós e se preocupem conosco, estamos/somos isolados uns dos outros. Outro estudioso que defende que o erotismo é uma atividade exclusivamente humana, porque depende da imaginação e da elaboração fantasiosa, é o poeta Octávio Paz:

A primeira coisa que diferencia o erotismo da sexualidade é a infinita variedade de formas em que se manifesta, em todas as épocas e em todas as terras. O erotismo é invenção, variação incessante; o sexo é sempre o mesmo. O protagonista do ato erótico é o sexo ou, mais exatamente, os sexos. O plural é obrigatório porque, incluindo os chamados prazeres solitários, o desejo sexual inventa sempre um parceiro imaginário... ou muitos. Em todo o encontro erótico há um personagem invisível e sempre ativo: a imaginação, o desejo. (PAZ, 1994, p.16).

Voltemos à discussão de Bataille. O filósofo francês discute três formas do erotismo: o dos corpos, o dos corações e o do sagrado. Essas formas têm a ver com a necessidade que o homem tem de buscar a substituição do isolamento a que ele está inserido em sua completa descontinuidade. É a busca por um sentimento de continuidade profunda, a qual seria encontrada no contato com o outro (BATAILLE, 2017).

Bataille (2017) também aponta a interdição e a transgressão como pontos-chave acerca do erotismo. O homem distingue-se dos outros animais pelo *trabalho*, a partir do qual, paralelamente, impuseram-se restrições conhecidas pelo nome de *interditos* (BATAILLE, 2017). Essas interdições surgiram para que houvesse uma organização e estão intimamente ligadas ao trabalho e à disciplina. O trabalho que o filósofo francês menciona são as atividades que o homem desenvolveu para poder viver em sociedade, em grupo, e não exatamente o trabalho que conhecemos no mundo atual. Esses interditos contribuem para o ser humano ser diferenciado do animal e também para caracterizar a aproximação com a ideia de continuidade que o homem precisa sentir.

Quando há rupturas nos interditos, há o surgimento da transgressão. A transgressão nada mais é do que a cisão da ordem, da organização. Ela traz consigo a desordem, o excesso. Em certa medida, podemos relacionar a transgressão aos festins dionisíacos onde o vinho e a orgia eram motivos de desequilíbrio da ordem. Importante observar que a transgressão não pode ser entendida como o fim da interdição, porque surge com o intuito de provocar um desequilíbrio do ser para o estado de *plethora sexual*, estado este que é fundamental para o erotismo. O erotismo, para ser completo, necessita tanto da transgressão quanto da interdição.

Na análise de *Missa do Galo*, realizada na terceira parte deste artigo, nos apropriaremos do conceito de erotismo dos corpos e dos corações, proposto por Bataille, em conformidade com a ideia de corpo e sexualidade:

O erotismo dos corpos tem de qualquer modo algo de pesado, de sinistro. Ele reserva a descontinuidade individual, e isso se dá sempre um pouco no sentido de um egoísmo cínico. O erotismo

dos corações é mais livre. Se se separa em aparência da materialidade do erotismo dos corpos, procede dele, sendo muitas vezes apenas um aspecto seu estabilizado pela afeição recíproca dos amantes. Ele pode se desvincular inteiramente do erotismo dos corpos, mas então se trata de exceções, daquelas que a ampla diversidade dos seres humanos reserva. (BATAILLE, 2017, p. 42-43).

III

O conto *Missa do Galo* é narrado em primeira pessoa, pelo personagem Nogueira que, mais velho, relata os acontecimentos de uma noite de Natal ocorrida quando ele tinha apenas dezessete anos. Nogueira recém havia se mudado para a Corte para continuar seus estudos, hospedando-se na casa do escrivão Meneses, já que tinha certos direitos por ser primo da falecida primeira esposa do anfitrião. Nesta noite, enquanto lia *Os três mosqueteiros*, de Dumas, o jovem aguardava um vizinho chamá-lo para assistirem à Missa do Galo. Em pouco tempo estava ébrio com a leitura do romance quando, de repente, surge a dona da casa, Conceição, segunda esposa do escrivão, vestida com um roupão branco. Passava das vinte e três horas, e a casa já estaria por certo adormecida. Contudo, Conceição e Nogueira não. Nesse instante, Nogueira pergunta-lhe se a havia acordado, ao que ela responde prontamente que “Não! Qual! Acordei por acordar” (MACHADO DE ASSIS, 1893, p. 03). À primeira vista, uma cena doméstica banal, que adquire outros contornos se pensarmos que se passava no século XIX, quando não era comum um homem deparar em casa com uma mulher em trajes de dormir, tarde da noite, a sós, exceto se ela fosse sua mulher. Junte-se a isso o fato de todos os outros habitantes da casa estarem dormido e de Meneses ter saído para ir ao teatro (desculpa que dava para encontrar-se com a amante e passar a noite fora).

Nogueira começa a rememorar como se deu o breve momento que precedeu a missa, relatando com detalhes a conversa e os gestos, e, dessa forma, revelando o quão absorto (por Conceição ou pela leitura?) estava naquela noite. O enredo desenvolve-se motivado pela memória de Nogueira, frequentemente acionada por sensações e imagens que nos permitem conhecer o seu trajeto de descoberta, nesse caso, da sedução.

Como lembra Cortázar (2006), é preciso delimitar o espaço para entender a trama: no conto em questão, toda a ação é ambientada na sala da casa onde o narrador está hospedado. Durante a narrativa, Nogueira mostra-nos a tensão que, de maneira vertical, se faz presente neste espaço e que dura pouco mais de trinta minutos.

Quando Conceição entra na sala em que o narrador-personagem encontrava-se lendo, senta-se diante dele, iniciando uma conversa. Ele observa que “Os olhos não eram de pessoa que acabasse de dormir; pareciam não ter ainda pegado no sono. Essa observação, porém, que valeria alguma coisa em outro espírito, depressa a botei fora, sem advertir que talvez não dormisse justamente por minha causa, e mentisse para não me afligir ou aborrecer” (MACHADO DE ASSIS, 1893, p. 03). O fato de Nogueira salientar que optou por depressa jogar fora uma observação que para o espírito de outra pessoa valeria alguma coisa pode

indicar que ele tomou cuidado para não envolver-se em pensamentos libidinosos com uma senhora casada. Entretanto, ele faz ponderações sobre os gestos dela:



Conceição ouvia-me com a cabeça reclinada no espaldar, enfiando os olhos por entre as pálpebras meio-cerradas, sem os tirar de mim. De vez em quando passava a língua pelos beiços, para umedecê-los. Quando acabei de falar, não me disse nada; ficamos assim alguns segundos. Em seguida, via-a endireitar a cabeça, cruzar os dedos e sobre eles pousar o queixo, tendo os cotovelos nos braços da cadeira, tudo sem desviar de mim os grandes olhos espertos. (ASSIS, 1893, p. 03).

Analisando os gestos descritos pelo narrador, é possível entrever que Nogueira sentia um possível encantamento pela dona da casa, bem como ela por ele. Conhecendo o contexto que Meneses criou, traindo-a semanalmente com uma senhora separada, Conceição, que todos tinham como uma “santa”, talvez acabasse nutrindo sentimentos por outro homem, visto que seu marido tornara-se ausente, e isso pode ter feito emergir nela um desejo de transgredir, como discutido por Bataille (2017). O desejo de Conceição seria instigado pela vontade de transgredir o interdito cristão de fidelidade conjugal, dado que “derrubar uma barreira é por só algo atraente; a ação proibida adquire um sentido que não tinha antes que um terror que dela nos afasta, a cercasse de um halo de glória” (BATAILLE, 2017, p. 72).

A presença de Conceição na sala justamente na noite em que o marido não se encontrava em casa e o rapaz estava sozinho é significativa, sobretudo se levarmos em consideração que Nogueira havia contado à dona Inácia, mãe de Conceição, que ficaria acordado lendo até a hora da missa, ou seja, traz-se um indício de que a dona da casa sabia de antemão da presença do rapaz naquele lugar. Ela realmente tentou dormir e não conseguiu, ou apenas esperou o momento propício para ficar a sós com o estudante?

Nogueira diz estar ébrio pela leitura e, como sabemos, quando se está ébrio pode-se fantasiar, fabular, imaginar coisas que deveras podem ou não estar ocorrendo. O erotismo surge nesse hiato entre uma realidade e uma fantasia: “o erotismo, que é sexualidade transfigurada pela imaginação humana, não desaparece em nenhum caso. Muda, transforma-se e, não obstante, nunca deixa de ser o que é originalmente: impulso sexual” (PAZ, 1994, p.24).

O narrador relembra assim o impacto do aparecimento inesperado de Conceição: “espertara-me ainda mais que o livro”. Por qual motivo ele faria essa constatação? Afinal, se ele já se encontrava ébrio por Dumas, como seria possível excitar-se ainda mais? Haveria uma pulsão erótica pairando sobre ele, eles?

A presença de Conceição espertara-me ainda mais que o livro. Continuei a dizer o que pensava das festas da roça e da cidade, e de outras cousas que me iam vindo à boca. Falava emendando os assuntos, sem saber por que, variando deles ou tornando aos primeiros, e rindo para fazê-la sorrir e ver-lhe os dentes que luziam de brancos, todos iguaizinhos. Os olhos dela não eram bem

negros, mas escuros; o nariz, seco e longo, um tantinho curvo, dava-lhe ao rosto um ar interrogativo. Quando eu alteava um pouco a voz, ela reprimia-me:

— Mais baixo! mamãe pode acordar. (ASSIS, 1893, p. 04).

Bataille (2017) pontua que:

Em princípio, tanto um homem pode ser objeto do desejo de uma mulher, quanto uma mulher ser o objeto de desejo de um homem. Entretanto, o procedimento inicial da vida sexual é o mais das vezes a procura de uma mulher por parte de um homem. Os homens tendo a iniciativa, as mulheres têm o poder de provocar o desejo dos homens. (BATAILLE, 2017, p. 154).

Estaria Conceição despertando ou mesmo provocando o desejo em Nogueira ao sentar-se a sua frente e propor-lhe um diálogo logo na noite em que seu esposo estaria cometendo o habitual adultério? São questões que o conto faz emergir. Não há respostas finais, há hipóteses e permissões interpretativas.

O jovem salienta que era satisfatório ficar tão perto de Conceição, especialmente quando “as nossas caras” ficaram perto, afirmando ainda que falava mais do que ela. Talvez se trate de mais uma das evidências de que ele ficara mais alterado com a presença dela do que com a leitura de *Os três mosqueteiros*. Observemos:

E não saía daquela posição, que me enchia de gosto, tão perto ficavam as nossas caras. Realmente, não era preciso falar alto para ser ouvido: cochichávamos os dous, eu mais que ela, porque falava mais; ela, às vezes, ficava séria, muito séria, com a testa um pouco franzida. Afinal, cansou, trocou de atitude e de lugar. Deu volta à mesa e veio sentar-se do meu lado, no canapé. Voltei-me e pude ver, a furto, o bico das chinelas; mas foi só o tempo que ela gastou em sentar-se, o roupão era comprido e cobriu-as logo. Recordo-me que eram pretas. (MACHADO DE ASSIS, 1893, p. 05).

Nogueira faz algumas ponderações interessantes no começo da história e que vão sofrendo alterações significativas com o prosseguimento do enredo. Primeiro, recordava assim a mulher de Meneses: “Tudo nela era atenuado e passivo. O próprio rosto era mediano, nem bonito nem feio. Era o que chamamos uma pessoa simpática” (MACHADO, 1893, p 05). No entanto, ao narrar o incidente da noite da missa, Nogueira revela uma Conceição mais encantadora e provocante do que o esperado pela descrição inicial:

Uma dessas vezes creio que deu por mim embebido na sua pessoa, e lembra-me que os tornou a fechar, não sei se apressada ou vagorosamente. Há impressões dessa noite, que me aparecem truncadas ou confusas. Contradigo-me, atrapalho-me. Uma das

que ainda tenho frescas é que em certa ocasião, ela, que era apenas simpática, ficou linda, ficou lindíssima. Estava de pé, os braços cruzados; eu, em respeito a ela, quis levantar-me; não consentiu, pôs uma das mãos no meu ombro, e obrigou-me a estar sentado. (MACHADO DE ASSIS, 1893, p. 06).

O fragmento acima corrobora o envolvimento inebriante que Nogueira estava vivendo com a presença de Conceição. A tensão tornara-se tão profunda que ele passou a vê-la como uma mulher belíssima, e não mais alguém com um rosto mediano e apenas simpático. Agora, essa mesma mulher passou a apresentar-se como admirável aos olhos do jovem, visto que aguçou os desejos dele.

Outra prova de quão absorto por Conceição estava o jovem é o fato de que, já na Missa do Galo, ele visualiza imagem dela, afirmando que mais de uma vez que sua figura colocou-se entre ele e o padre. O narrador mais de uma vez frisa a sua pouca idade como forma de justificar que ali morava um desejo de menino, nada além das descobertas de um jovem na Corte:

Durante a missa, a figura de Conceição interpôs-se mais de uma vez, entre mim e o padre; fique isto à conta dos meus dezessete anos. Na manhã seguinte, ao almoço falei da Missa do Galo e da gente que estava na igreja sem excitar a curiosidade de Conceição. Durante o dia, achei-a como sempre, natural, benigna, sem nada que fizesse lembrar a conversação da véspera. (MACHADO DE ASSIS, 1893, p. 07).

O conto está tomado por pequenas poções de sedução, insinuações suaves e nunca explícitas, as quais podem passar despercebidas ao leitor não familiarizado com o estilo de Machado. Nogueira analisa cada detalhe, cada olhar e cada gesto da senhora que compartilha a sala com ele. Assim como o jovem se encantava por Conceição, ela também se deixava encantar por Nogueira. De certa maneira, havia entre eles uma situação furtiva, um flerte. Os gestos insinuam desejos entre os dois, e é nesse ínterim que ocorre o que Bataille (2017) chama de transgressão do interdito. Essa transgressão da ordem, da proibição, que ocorre apenas no plano do desejo e dá vazão ao erotismo, neste conto não é de fato realizada, permanecendo apenas no imaginário, na fantasia de ambos os personagens.

Embora o narrador não faça muitas descrições, o signo do corpo ganha destaque uma vez que os gestos e os braços de Conceição despertam o desejo no jovem estudante. Em grande medida, o desejo é desencadeado pelo corpo do outro e ecoa em nosso corpo. O desejo de Conceição pode ser percebido em seus gestos e têm como propósito a resposta do olhar de Nogueira. É o olhar que canaliza o desejo erótico em *Missa do Galo*, pois é por meio dele que as personagens transgridem simbolicamente os interditos. A centralidade do erotismo aqui não é o órgão genital, mas os olhos, que se tornam uma zona erógena na medida em que estabelecem uma relação recíproca de prazer: os gestos e os cochichos adquirem contornos eróticos através da troca de olhares carregados de intensidade e, provavelmente, desejo.

“Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta” (MACHADO DE ASSIS, 1893, p. 01): inicia-se assim a história de Nogueira e, com ela, a narrativa do despertar de um jovem para o jogo erótico. Os desejos suscitados, guardados por anos na memória do narrador-personagem, são atualizados e modificados no momento da escrita, enquanto reverberam ainda os “não entendimentos” da noite que passara acordado conversando com uma mulher casada e os tantos momentos sentimentos evocados: ébrio pela leitura, ébrio por Conceição.

Em *Missa do Galo*, as personagens estão tomadas por desejos transgressores, os quais pretendem ultrapassar a barreira do interdito, no caso, a do matrimônio. Levando em consideração o ambiente familiar/matrimonial de dona Conceição, em que Meneses a traía com frequência, transformando o casamento deles acima de tudo em uma relação de aparências, é interessante levantarmos a possibilidade de a mulher do escrivão encontrar no jovem Nogueira a realização, mesmo que ilusória e imaginária, de sua pulsão erótica, uma vez que ela não tinha o desejo do marido.

Ao propor a discussão acerca do tema erotismo bem como da teoria do conto, foi possível constatar a genialidade de Machado de Assis ao tratar um tema tão polêmico para o século XIX e que até hoje é atacado por conservadores que acreditam que o estudo sobre o erotismo é inadequado ou obsceno. Por conter em si as duas histórias das quais fala Piglia, podemos interpretar o conto em questão de duas maneiras: i) um rapaz simplesmente tem uma conversa com uma mulher casada enquanto aguarda a hora para assistir a Missa do Galo na Corte; ou ii) um rapaz fica uns dias a mais na casa de seus anfitriões porque, segundo ele próprio, quer assistir à missa, mas possivelmente é apenas uma desculpa para ficar mais um tempo na presença de Conceição; então, em uma noite propícia, deixa-se embriagar de desejo pela mulher de Meneses. O certo é que *Missa do Galo* é um texto-iceberg, como propõe Hemingway, e nos vence por *knock-out*, como diz Cortázar, porque, através de uma história aparentemente simples, suscita uma série de vieses interpretativos, dentre os quais se situa o do erótico como desnudamento do imaginário.

Referências

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HESÍODO. *Teogonia*: trabalhos e dias. Lisboa: Imprensa Nacional, 2005.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Missa do Galo*. Domínio público [conto originalmente publicado em 1893]. Texto-base digitalizado proveniente da Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro e digitalizado pelo NUPILL - Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística da UFSC. Disponível em: < <http://www.bibvirt.futuro.usp.br>>. Acesso em 25 fev. 2019.

PAZ, Otávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. de Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.



PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PLATÃO. *O Banquete*. Tradução e Notas de Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70, 1991.

ZUCCHI, Vanessa. *A tessitura do desejo: corpo, sexualidade e erotismo nos contos de Anais Nin*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Escola de Humanidades, PUCRS. Porto Alegre, 2014.

Para citar este artigo

SANTOS, Aline Costa dos; MODESTO, Edcleberton de Andrade. Da teoria do conto ao desejo erótico em Machado de Assis: o desnudamento do imaginário em missa do galo. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli, Crato*, v. 8, n. 2, p. 68-81, maio-ago. 2019.

Os autores

Aline Costa dos Santos Autor é mestranda em Teoria da Literatura pelo programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS.

Edcleberton de Andrade Modesto Correio é mestrando em Teoria da Literatura pelo programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS.