

# **FISIOLOGIAS EM CONTRADANÇA: UMA LEITURA DE “A DESEJADA DAS GENTES”, DE MACHADO DE ASSIS**

*Physiologies in contra dance: a reading of “A desejada das gentes”, by Machado de Assis*

*Guilherme Mazzafera e Silva Vilhena\**

Universidade de São Paulo

**Resumo:** O artigo propõe uma leitura de “A desejada das gentes”, de Machado de Assis, a partir do confronto entre as diversas interpretações articuladas no interior da narrativa do Conselheiro sobre as ações de Quintília, sua amada. Em sua variedade e imprecisão, elas apontam mais para os anseios e intenções daquele que as emprega, exegeta limitado, do que para qualquer verdade sobre o objeto que as anima. Levando em consideração os efeitos da forma dramática do conto, composto em forma de diálogo, procuramos entrever como o desejo pela protagonista é construído pela narrativa, que, pela ausência de uma voz externa capaz de organizar as pontas soltas, demanda uma participação ativa do leitor, gesto tipicamente machadiano. Por fim, em diálogo com os conceitos freudianos de luto e sublimação, sugerimos que a narrativa do Conselheiro adquire certa função sublimatória, dessexualizando a figura de Quintília e garantindo, assim, ao seu enunciador, a posse exclusiva de uma explicação singular.

**Palavras-chave:** Literatura Brasileira. Machado de Assis. Desejo. Sublimação.

**Abstract:** This paper proposes a reading of Machado de Assis’ “A desejada das gentes” starting from the diverse interpretations articulated within the Conselheiro’s narrative about the actions of his beloved Quintília. In their variety and imprecision, they indicate the wishes and intentions of the one who makes use of them, limited exegete, rather than conveying any kind of veracity about the object that animates them. Taking into account the effects of the dramatic form of the story, composed as a dialogue, we aim at unraveling how the desire for the protagonist is built by the narrative which, by the absence of an external voice capable of organizing the loose ends, demands an active reader, a typical Machadean gesture. Lastly, in dialogue with the Freudian



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

---

\* Doutorando em Literatura Brasileira pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) com tese sobre o ensaísmo literário de Otto Maria Carpeaux e sua leitura do romance brasileiro. Graduado em Letras - Português/Inglês (2013) e Mestre em Literatura Brasileira (2017) pela mesma instituição. Pesquisador da obra de João Guimarães Rosa, tendo atuado como estagiário junto ao Fundo João Guimarães Rosa do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP) entre 2011 e 2013 e desenvolvido pesquisa de iniciação científica sobre o escritor durante a graduação. É colaborador do blog Letras in.verso e re.verso. E-mail: guilherme.mazzafera.vilhena@gmail.com.

 <https://orcid.org/0000-0001-5775-4338>

notions of mourning and sublimation, we suggest that the Conselheiro's narrative acquires certain sublimatory function, desexualizing Quintília's character and, thus, guaranteeing to its enunciator the sole possession of a singular explanation.

**Keywords:** Brazilian Literature; Machado de Assis; Desire; Sublimation.

Recebido em: 15/05/2018

Aceito em: 15/08/2018

## Introdução

*a extinção da esperança não implicava a extinção do desejo; pelo contrário, vinha pungi-lo e açulá-lo.*  
Machado de Assis, 2011a

O conto “A desejada das gentes”, publicado originalmente em 1886 e posteriormente incluído no livro *Várias histórias* (1896), continua a se colocar como um desafio para os intérpretes da obra machadiana, uma vez que o enigma construído em camadas em torno da personagem Quintília refuta quaisquer tipos de exegese sumária que procurem amarrar e diagnosticar o comportamento da personagem, seja reduzindo-o à mera perversão patológica (próximo, portanto, de um registro naturalista), ou atrelando-o à certa postura original e inexplicável próxima da imagem romântica da *Belle dame sans merci* de John Keats. Assim, como se tentará argumentar nesta leitura, o conto arma e coloca em diálogo – que é sua própria estrutura formal – uma variedade de registros que, em sua fatal insuficiência, oferecem pequenos e instigantes focos de luz que iluminam sem emoldurar esta singular figura, mostrando o olhar atencioso de Machado para a configuração porosa do ato narrativo e uma atitude respeitosa e profunda perante a representação da figura feminina, entendida como um outro inatingível mas perscrutável pelas fendas da compulsória máscara social.

O conto constitui-se como uma conversa entre um personagem referido como Conselheiro e seu interlocutor, na qual o primeiro, a partir de uma evocação espacial e sentimental aparentemente espontânea – “Olhe, a casa era aquela”; “Todas essas caras que aí passam são outras, mas falam-me daquele tempo, como se fossem as mesmas de outrora”<sup>1</sup> – relata sua complexa experiência amorosa com Quintília, mulher “bela, rica, elegante, e da primeira roda”, reelaborando-a em busca de compreensão, atividade na qual entram não apenas “algumas reminiscências particulares” que fazem vibrar “a lira no coração” mas também o trabalho imaginativo: “é a lira que ressoa e a imaginação faz o resto”. Experiência conturbada, marcada por uma recusa convicta ao matrimônio por parte da moça que, com mais de trinta anos e herdeira de vultosos bens deixados por um tio, colocava-se como objeto de admiração

---

<sup>1</sup> Por se tratar de um conto breve e para não poluir demais o texto, optei por não indicar as páginas referentes aos excertos citados do conto, que podem ser facilmente localizados. Assim, todos os trechos entre aspas sem indicação de página até o final de seu respectivo parágrafo foram retirados do conto presente na seguinte edição: ASSIS, Machado de. *50 contos de Machado de Assis*. Seleção, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Companhia das letras 2007, p. 409-416.

de muitos pretendentes, mas recusava obstinadamente todos. Revelava, todavia, certa preferência pelo narrador, mais novo que ela, com quem, no ato final de sua vida teatralizada, acaba por casar “meio defunta, às portas do nada.” À primeira vista, trata-se de uma espécie de conto-retrato (BOSI, 2007) em que a voz narrativa predominante busca forjar a imagem de certo ser singular, procedimento comum em Machado e de grande eficácia em contos como “D. Benedita”, “A senhora do Galvão” e “D. Paula”, narrados em terceira pessoa, algo bem diferente da forma dialogada de “A desejada das gentes” que merece, por seu alcance estético, alguns comentários.

A forma dramática adotada coloca em tensão vozes parcialmente dissonantes, já que opõe às falas do Conselheiro as pontuações, de leve toque irônico, do interlocutor, que também retém memória viva da beleza da moça. Assim, a imagem desta é construída em conjunto, cabendo ao leitor a tarefa de sobrepor e sopesar as vozes e, a partir de sua síntese, tentar uma aproximação à imagem de Quintília sem se prender às hipóteses interpretativas diagnosticadas pelo conto. De fato, a multiplicidade de visões é inerente à própria forma dramática que encontra no diálogo – a partição do *logos*, causa primeira do *ágon* entre as *dramatis personae* – seu meio de expressão típico. Em sentido mais amplo, ao longo da evolução histórica da forma, o drama foi incorporando em seu interior a mistura de registros, incluindo a alternância entre verso e prosa (derivados de Shakespeare) e, tendo por caráter a representação do “real” e da “verdade” enquanto “pinta a vida”, na visão expressa em um famoso prefácio de Victor Hugo (2002, p. 40), seria o gênero privilegiado da “poesia de nosso tempo”, em forte oposição à lírica e à épica, que marcariam as outras idades da poesia. O real flagrado pelo drama se dá, para Hugo, como “uma combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação”, culminando na asserção de que a poesia – que, no ideário romântico, movida pela força da imaginação, não deixa de ser uma via de acesso à verdade – encontra sua essência na “harmonia dos contrários” (HUGO, 2002, p. 46).

É evidente o conhecimento destas formulações por parte de Machado, até mesmo porque a imagem final da amada formada pelo Conselheiro é a de um monstro divino – “Chama-lhe monstro, se quer, mas acrescente divino.” –, uma clara síntese do sublime com o grotesco. No entanto, a arte de Machado, que se forma a partir de um vasto repertório cultural que extravasa seu contexto imediato, não se limita a reencenar diferentes correntes estéticas, colocando-as antes em tensão dialética, marca de um pensamento que não raro “ri da filosofia” e que valoriza a ficção como um modo de pensar “capaz de absorver filosofias e de recondicioná-las a uma intenção diferente da que possuem nos discursos de origem” (NUNES, 1993, p. 131). Assim, o comportamento único e individual de Quintília é explicado por uma fisiologia, termo caro ao naturalismo, mas “de profano”. A fisiologia diz respeito à espécie e não raro se associa a patologias, mas aqui ela é chamada para explicar o indivíduo, sendo uma fisiologia que se encontra “fora do templo” dos dogmatismos e determinismos e que parece servir bem àquela que, como sugere Amorim (2006), morando próxima do “outeiro célebre” – cuja etimologia nos dá “altar, parte elevada do altar” (HOUAISS, 2009) – recusa-se obstinadamente a entrar no templo e contrair o sacramento matrimonial, o que lhe torna etimologicamente “profana”. Mas

há um ato final, inexplicável, que interrompe a profanidade e sustenta o enigma.

Não se pode esquecer que o interesse machadiano pela forma dramática comparece desde muito cedo em sua obra, que inclui produções teatrais de sua própria lavra e frequentes intervenções como crítico teatral. Mais do que isso, a forma dramática adotada em um texto em prosa não é exclusividade do conto aqui analisado, sendo utilizado com poderosos efeitos em “O anel de Polícrates” e “Teoria do medalhão”, entre outros, dado que marca certa noção de que o conhecimento que se tem do outro é sempre construído e disputado e que o tecido social é uma complexa dramatização que imputa a necessidade da capitulação “à lei da máscara” e “à lei da segunda natureza” (BOSI, 2007, p. 101). A dramatização da vida social e da consciência individual perante a verdade pública enquanto “uma astúcia bem lograda” (BOSI, 2007, p. 125) encontra ecos no interior do texto por uma espécie de *mise en abîme* em que Quintília, objeto central da narrativa dialogada do Conselheiro, torna-se assunto principal da conversa de certos candidatos à sua mercê no Teatro Provisório durante o intervalo da ópera *I Puritani*, de Vincenzo Bellini, sobre a qual o relato não se detém, mas cuja menção não se pode crer como fortuita. De fato, como mostra Mirella Longo, a presença da ópera já comenta, de certo modo, o comportamento da protagonista:

A menção à ópera de Bellini – *Os puritanos* – soa, no conto de Machado, como uma cifrada referência à doutrina dos cátaros – puros, em grego. Para estes últimos, o universo material foi criado por um Deus do Mal, em oposição ao outro Deus Supremo, gerador do mundo divino. Realizado na hora da morte, o casamento de Quintília lembra o sacramento que, para os cátaros, inicia o processo de retorno à divindade. [...] Na atitude dessa mulher – que simulou, ao longo da vida, impassibilidade só concebível na morte –, ecoa mais diretamente a base cátara e, mais obliquamente talvez, o paliativo melancólico que Schopenhauer receitou contra os tormentos gerados pela Vontade. (LONGO, 2012, p. 64)

Assim, a referência cifrada entra como mais uma das opções hermenêuticas que o conto articula, marcando uma postura ascética por parte de Quintília em que a eliminação da vontade (e do desejo sexual) lhe permitiria certa libertação dos ditames da espécie, da qual, sugestivamente, o Conselheiro seria vítima – “O homem põe, a espécie dispõe”. Pode-se sugerir, no entanto, que a suposta impassibilidade de Quintília não é simplesmente uma abnegação da vontade, sendo antes uma manifestação volitiva erigida sobre pressupostos específicos. O fato é que a combinação inusitada de uma mulher solteira de boa fortuna acrescenta a nota da veleidade e “abusofruto”, para falar com Guimarães Rosa, típica da gente endinheirada e de nascimento inequívoco que Machado disseca em seus romances iniciais, nos quais o deslize da fortuna que paira sobre o nascimento das heroínas pode ser fácil e dramaticamente corrigido pela suscetibilidade à cooptação de classe e à dependência pessoal (SCHWARZ, 2012a), cujos efeitos são explorados por Machado.

A explicação final do Conselheiro para o comportamento de Quintília atribui uma feição “particularíssima” ao caso, desvelado pela idiosincrasia da “aversão ao amor físico”, que o leitor não compra. No entanto, enfeixar a explicação sociológica de que como herdeira Quintília

pode fazer o que quiser parece reduzir o caso “inexplicável” a uma tipologia, ainda que seja uma possível contradição falar em personagens-tipo inexplicáveis. Seria mais produtivo, como nos fala Bosi, perceber que há em Machado uma espécie de deslizamento entre as categorias de indivíduo, tipo e pessoa, movimento este entendido como “um processo de inerência, e não de exclusões definitivas” (BOSI, 2007, p. 160), o que nos obriga a sondar a personagem sobre múltiplos olhares que, juntos, não descartem o decisivo e dramático enlace entre individualidade volitiva e coesão social, lembrando que “[...] a confluência dos motivos inconscientes e das finalidades sociais forma um metabolismo cheio de aspectos surpreendentes, ao qual se liga boa parte da literatura moderna.” (SCHWARZ, 2012a, p. 144). Assim, as ações de Quintília, em especial o ato final, não se explicam, mas encontram substrato em sua situação privilegiada de herdeira celibatária, bela e desejada, o que lhe outorga certo espaço para a “ação dissolvente do capricho” (SCHWARZ, 2012b, p. 203) que, embora prerrogativa de classe, traz no bojo de sua utilização um complexo de intenções individuais que interessa a Machado sondar elípticamente.

### **A gesta do desejo**

Interessa-nos agora perscrutar como o desejo pela “desejada das gentes” é construído e reelaborado ao longo do texto pela narrativa do Conselheiro. Tanto este como seu amigo João Nóbrega já a conheciam, mas nosso narrador só passa a se interessar por ela quando, no teatro, ouve a conversa dos rapazes que enfeixavam hipóteses para as recusas sistemáticas da “fortaleza inexpugnável”, resultando daí uma aposta com Nóbrega, “cheirando ainda aos bancos da academia” e movida pelos desejosos bens da moça, um de seus “feitiços”. Note-se, portanto, que Quintília comparece primeiramente enquanto *objeto de uma fala* da qual o narrador é mero ouvinte, mas que, com o conhecimento gradual do objeto adquirido por ele em suas relações com ela, passa a ser detentor de uma *fala sobre ela* (que é o conto), o que não deixa de ser uma forma de posse, talvez a única possível. Quintília torna-se desejável, portanto, à medida que é desejada por muitos, que disputam sua exclusividade, algo que parece contrariar sua natureza plural, afrontada unicamente na hora da morte. Inicialmente, portanto, desenvolve-se uma espécie de desejo pelo que é desejado pelo(s) outro(s), mas que, com o insucesso da disputa que afasta os amigos e redundando na morte de Nóbrega, Werther sem pistola, a “nota da sinceridade” parece ressoar e semelhar o amor exclusivista, de modo que o desejo do Conselheiro converte-se no “desejo narcísico de ser desejado (o desejo pelo desejo do Outro)”, como nos diz Amorim (2006), ecoando certas noções lacanianas.

Para alargarmos as possibilidades de compreensão, pedimos ao leitor a licença para um pequeno parêntese etimológico sobre o nome “Quintília” – facilmente destacável por contraste neste conto ermo de nomes -, que se tomado com a mesma preocupação do relativismo machadiano de iluminar vários olhares sem aderir cegamente a nenhum deles ao mesmo tempo em que não os despreza, pode ser de proveito para nossa leitura. Começando pelo parônimo “quintilha”, encontram-se as aceções de “estrofe de cinco versos, ger. heptassílabos, com arranjo variável de rimas, prevalecendo *abaab*” (HOUAISS, 2009), o que confere uma nota de

lirismo simultaneamente preso (estrofe) e liberto (rimas variáveis) das convenções. A separação em partes significativas do nome (quinto + ilha) denota certo isolamento, enquanto que a procura pela forma masculina “quintilho” revela uma erva ornamental de flores isoladas e vistosas (FERREIRA, 1995), assim como uma erva que parece ter “ação semelhante à da beladona e, em doses mínimas, é calmante” (HOUAISS, 2009). Estas acepções acrescentam, portanto, um reforço ao isolamento; uma nota de beleza composta e ornamental, que se presta à admiração; e a evocação de uma imagem do belo (beladona – *belle dame*) atrelada a certa atenuação física, marcada pela ideia do efeito calmante. Por fim, a pesquisa pelo termo “quintílio” nos conduz a uma acepção interessante. Consta no Houaiss que o termo se refere a “antimônio em pó”, espécie de semimetal empregado em ligas metálicas para dar resistência contra o fogo além de, na forma de um sulfeto específico, poder ser usado como cosmético, reforçando a noção do refreamento dos impulsos físicos e da teatralização da conduta. No entanto, talvez o dado mais interessante seja a própria etimologia do termo ‘antímonos’, proveniente do grego antigo com o sentido aproximado de “oposto à solidão”. Este dado tem importância na medida em que associa a figura da protagonista à necessidade do convívio social pluralizado, marcada pela sucessão de pretendentes, dado já presente na evocação do número cinco em seu nome, que marca a pluralidade ao mesmo tempo em que indica certa irreduzibilidade, já que sendo número primo só é divisível por um ou por si mesmo.

Recobrando as últimas acepções, a singularidade do comportamento da herdeira encontra certo anteparo na sua projeção plural enquanto desejada por muitos, situação que ela se empenhava em manter: “Quintília não deixava ninguém estar só em campo, – não digo por ela, mas pelos outros.” A partir destas palavras, supõe-se a hábil articulação da moça em se fazer desejada a partir do espelhamento de desejos, sendo sempre necessária a substituição do candidato que abre o jogo e recebe seu “desengano verbal”. A imagem espacial “sozinho em campo” acrescenta uma conotação de inveja articulada pelos “olhos derramados que não foram feitos para homens ciumentos”, de modo que Quintília passa a ser, portanto, aquela que olha e é olhada, sendo justamente os seus olhos fonte de um interessante movimento que plasma bem a alternância de registros comentada no início do texto assim como a escolha interpretativa do Conselheiro. Este nos diz que os olhos de Quintília “pareciam cortados da capa da última noite, mas apesar de noturnos, sem mistérios nem abismos”, o que conforma em uma única descrição a percepção dos olhos noturnos – com todas as conotações presentes nesta verdadeira tópica romântica, tema central dos *Hinos à Noite* de Novalis e que comparece com grande força, mais próximo de nós, na obra de Álvares de Azevedo –, reduzidos à ausência de mistério corporificada na imagem das “portas abertas do castelo”, que recupera o teor romântico inicial de laivos medievalizantes. A ausência de mistério dos olhos, sempre tão emblemáticos no “Machado retratista de mulheres” (MEYER, 2008, p. 111), é, no entanto, condizente com o relato do Conselheiro que vai despindo aos poucos o caráter inexplicável da amada e sua sexualidade em prol de uma figuração interpretativa original embasada pelo lastro da experiência empírica.

É importante frisar que a aversão machadiana a qualquer dogmatismo doutrinário

reduzidor do real a esquemas pré-concebidos que corroem o indivíduo em sua singularidade não implica uma atitude niilista que abomina tudo, mas antes uma parcimoniosa atividade de demarcador de fronteiras morais e estéticas cujo grande mérito é, a contrapelo, o de desvelar a porosidade destas e de flagrar o indivíduo no tipo e o tipo no indivíduo. Machado advoga pela realidade – “Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o realismo; assim não sacrificaremos a verdade estética.” (ASSIS, 1959, p. 178) – sempre compósita e permeada por “atos íntimos e ínfimos, vícios ocultos, secreções sociais que não podem ser preteridas nessa exposição de todas as coisas” (ASSIS, 1959, p. 178) que se proclama como “realismo”. Esta postura de grande ponderação lhe permite separar o talento individual dos defeitos de escola (veja suas palavras sobre Eça de Queirós) e deslizar conscientemente entre diversos registros e suas limitações, convicto de sua eficácia estética em iluminar zonas sombreadas, não raro com auxílio de lentes irônicas.

Neste sentido, um dos recursos mais interessantes é o uso adulterado de frases sentenciosas, provenientes tanto do saber erudito quanto de fontes populares, o que faz ressoar “a nota da metafísica barata” cujo efeito é o de reencontrar “o tom de província noutra nível mais letrado (um achado esplêndido e *moderno*)” (SCHWARZ, 2012c, p. 249). De fato, ao descrever a mudança do estado de coisas em que a disputa pueril pela desejada se converte em “tragédia” e dor que não finda – “e o amor de Quintília [...] que ainda me dói” –, o Conselheiro nos oferece, como que gratuitamente, um de seus ditos sentenciosos: “Era um começo estouvado, quase um passatempo de crianças, sem a nota da sinceridade; mas o homem põe e a espécie dispõe”. Esta última frase, afinada com o determinismo naturalista, representa uma variante de um dito localizado na obra *Imitação de Cristo*, atribuída a Tomás de Kempis (“Homo proponit, sed Deus disponit”; “O homem propõe, Deus dispõe”), em que os desejos e atos do homem são mediados pelo arbítrio divino, sempre inescrutável e que os remodela a seu prazer. A inversão operada por Machado promove o apagamento da figura divina onde ela seria esperada, substituindo-a pelo coletivo ‘espécie’, destacando assim a premência dos instintos básicos de procriação sobre a individualidade e seus desejos. Mais do que isso, o eco determinista é utilizado, em sentido inverso, para marcar a fatalidade da paixão exclusivista que se apossa do Conselheiro e de João Nóbrega, elidindo-se assim o interesse inicial pelos bens da moça, não mais mencionados, o que não deixa de ser uma astúcia narrativa, já que com o casamento o Conselheiro os herda. Portanto, a figuração do amor romântico que o Conselheiro constrói para si, que deveria ser algo íntimo e original, coloca-se como uma necessidade imperiosa da espécie, enquanto o interesse pelos bens e pela própria disputa narcísica da posse do objeto desejado, que na lógica da inversão seriam universais, tornam-se marcados pela égide do capricho individual e do “passatempo de crianças”, uma hábil inversão que exime quaisquer questionamentos sobre a veracidade do afeto do narrador por Quintília, mas que não deixa de inquietar o leitor. A esta inversão, soma-se outra, mais decisiva, que corresponde ao epíteto definidor de Quintília e que intitula o conto. A expressão “a desejada das gentes” não apenas marca a vocação plural da personagem como representa um alargamento da elisão de Deus em prol de aspectos de ordem material. Ao estudar a expressão acrescida de um prefixo de negação

no poema “Consoada”, de Manuel Bandeira, Davi Arrigucci Jr. procurou rastrear sua origem:

A fórmula batida é o ‘Desejado das gentes’, registrada por Moraes, em sua acepção corrente para designar Cristo. Na Bíblia se acha também a expressão ‘Desejado das Nações’, para o Messias, assim chamado em várias passagens (do *Deuteronômio*, dos *Salmos* e de *Isaías*). Em Machado de Assis ocorre a expressão próxima, decerto irônica com relação à fórmula bíblica, para designar a bela moça que misteriosamente se furta ao casamento até a hora da morte, no conto ‘A desejada das gentes’, de *Várias histórias*. Esse eco bem conhecido se ouve ainda na inversão bandeiriana do chavão para nomear Aquela a quem se evita a todo custo. (ARRIGUCCI JR., 2009, p. 264)

Conjugando as duas, Cristo, que vence a morte, a indesejada das gentes, torna-se, assim, o desejado das gentes. A permuta de Cristo por Quintília não deixa de ser irônica, já que a moça é a possível causa da morte de Nóbrega, além de sucumbir à indesejada pela doença incurável na espinha e de realizar seu casamento, ao ver do Conselheiro, sem qualquer perspectiva de transcendência, “às portas do nada”. Mais do que isso, ela se torna desejada pela combinação singular de beleza, herança e excentricidade de comportamento, aguilhões do desejo masculino e marcas de privilégio em forte oposição à salvação e desejo de integração dos despossuídos presentes nas ações e palavras de Cristo. No entanto, há de se notar certa identificação entre as figuras, com o devido distanciamento irônico, pela imagem do casamento espiritual. Cristo representa uma abnegação da vontade individual em prol de um ideal mais elevado (os desígnios de Deus), marcado por uma conduta ascética e celibatária, cujo ápice se dá com sua morte expiatória pela qual se firma um novo consórcio entre Deus e seu povo, identificado, no Novo Testamento, por uma representação metafórica (controversa) de Cristo enquanto noivo da Igreja (*Efésios*, 5:20-27). A morte de Quintília, a despeito da possível referência cifrada à doutrina cátara, não deixa de evocar a tópica romântica da “noiva cadáver” – “Passei os últimos dois dias, até 20 de abril ao pé da minha noiva moribunda, e abracei-a pela primeira vez feita cadáver” –, com todo o teor de ambivalência que lhe é intrínseca, oscilando entre a pureza virginal e a violação necrofílica ao longo das manifestações românticas, e que já fora evocada por Machado, no primeiro sentido, em *Helena*, cuja morte é claramente explicada: morreu de “pundonor” (ASSIS, 2018). A permuta do “ponto de honra” de Helena pelo “ponto melindroso” de Quintília não deixa de ser sugestiva e contribui ainda mais para que a morte desta, indissociável do matrimônio repentino, seja cercada de ambiguidades que não se resolvem: seria um golpe final de desprezo? Uma capitulação de sua vontade potente perante o todo social? Misericórdia recompensatória pela insistência do Conselheiro? Incapacidade de articular seu desejo? A apoteose de uma vida teatralizada com anseio de imortalidade pela lembrança do caso singular?

A despeito da esquivança de qualquer resposta, não deixa de ser relevante notar que enquanto em personagens como Flora (*Esau e Jacó*) e Maria Regina (“Trio em lá menor”) se divisa certa vocação para a totalidade enquanto desejo impossível de completude e conciliação de opostos em um único ser (CANDIDO, 2011), descambando para uma afinidade com a morte que cessa o desejo, Quintília apresenta algo como uma *vocação para a pluralidade*, cuja

redução definitiva é corporificada no matrimônio “às portas do nada”. Assim, a redução e perda do olhar masculino plural para aquela cuja percepção dos sentimentos está intimamente atrelada à necessidade de reconhecimento público – “não fale de humilhação, onde não houve público” – parece ecoar a “A aceitação pós-romântica da impotência do sujeito quando o desampara o olhar consensual dos outros” (BOSI, 2007, p. 101), redimensionada em um contexto no qual a máscara social torna-se tão íntima do ser que faz de sua própria morte um espetáculo, o que não deixa de ser uma figuração última da vontade individual.

### **Amor, sublime amor**

Desde a primeira linha do conto, em que o Conselheiro é acusado de começar a “falar em verso”, instaura-se a percepção do caráter intermitente e oscilatório do lirismo, marcado pelo encontro da “lira no coração” de cada homem com a lembrança particular que a fará ressoar. A memória de Quintília, em cujo nome ecoa o rigor libertário da estrofe de cinco versos, é o acicate poético que o Conselheiro procura *conformar* em imagens românticas desgastadas, convertendo a disputa por sua mão em um combate entre cavaleiros convocados pelo “clarim” de seu riso e que tentam o assalto à “fortaleza inexpugnável”. Mas há o onipresente “ar de riso” em sua boca que, “de parceria com os olhos”, entorna o caldo da poesia e dificulta a figuração da amada. Não deixa de ser interessante, portanto, a presença de uma Quintília, esposa do poeta Licínio Calvo, no poema 96 de Catulo, escrito em homenagem ao luto do amigo poeta:

Se à muda cinza algum carinho e agrado, ó Calvo  
pode dar nossa dor – esta saudade  
com que nós renovamos antigos amores  
e choramos perdas amizadas,  
certo Quintília já não sofre pela morte  
tão precoce, mas goza teu amor.  
(OLIVA NETO, 1996, p. 153)

A escritura de uma elegia tem o caráter de bálsamo capaz de aliviar a dor da perda a partir de sua reelaboração verbal. Mais do que isso, aqui, tornada objeto de poesia, Quintília torna-se eterna, superior à morte. Nos casos mais mezinhos da realidade prosaica, o ato de falar sobre a perda – o conto é uma fala – tem a importância de, ao reelaborar o objeto perdido a partir da “detalhada execução do mandamento do exame da realidade”, não apenas compreendê-lo melhor como também ter “liberada do objeto perdido a sua libido” (FREUD, 2010, p. 186).

A narrativa do Conselheiro encontra certa consolação no próprio ato de narrar “um caso interessante para mim, e creio que também para o senhor”, em captar a atenção do ouvinte e surpreendê-lo a cada passo com movimentos insuspeitados e interpretações sagazes – “vai ver que não”; “era mais profunda a causa da diferença”; “Tragédia, diga tragédia”; “E não lhe contei tudo” – concluindo por fim com uma hermenêutica original: “Deixe a sua fisiologia usual; este caso é particularíssimo”. No entanto, a narrativa, mais do que interessante, é interessada, e procura o tempo todo descaracterizar as opiniões alheias, como faz com as chalaças do grupo

de moços no teatro, que, embora evitassem falar dos bens da moça, não os ignoravam, já que eram a origem dos “sarcasmos de todos” assim como do interesse inicial do Conselheiro pela herdeira. Divisa-se assim uma postura defensiva que ao ofertar uma opinião *original* almeja anular as outras e eximir-se da possível pecha de desprezado ou interesseiro.

Cabe-nos indagar, então, se a narrativa do Conselheiro não possui certa função sublimatória, embasando-nos nas noções freudianas discutidas por Garcia-Roza, que diz que a sublimação funciona como “uma defesa contra uma lembrança dolorosa” ao mesmo tempo em que oferta algumas “formas de satisfação” (GARCIA-ROZA, 2008, p. 138). A sublimação de uma pulsão de origem sexual consistiria na “substituição de um objeto sexual por outro não sexual” que deve ser “socialmente valorizado” (GARCIA-ROZA, 2008, p. 142). Sua eficácia também depende da ligação do novo objeto “às elaborações imaginárias do sujeito”, de modo que a intervenção do “eu narcísico” terá a função de “retirar a libido do objeto sexual e fazê-la retornar sobre si mesmo” (GARCIA-ROZA, 2008, p. 142-143). Promove-se, assim, o redirecionamento do investimento libidinal, com especial destaque para a “satisfação narcísica” presente no ofício do artista, no qual há “um favorecimento da atividade criadora dando lugar a uma satisfação sublimada.” (GARCIA-ROZA, 2008, p. 143).

O relato do Conselheiro, no entanto, coloca-nos um problema particular: tanto o objeto sexual quanto o não sexual são, na verdade, o mesmo: Quintília. Frente a isso, nota-se que a narrativa vai gradualmente dessexualizando a herdeira, pois apaga o mistério de seus olhos, indica que sua vocação plural é ato benevolente para com os outros, revela seu tédio e incompreensão perante as paixões e livros românticos, faz-lhe rir das metáforas românticas e, por fim, imprime-lhe o rótulo quase patológico da aversão ao amor físico. Esta nova Quintília, inutilizada enquanto objeto sexual – dado reforçado pela doença que lhe toca o ponto “melindroso”, ressaltando tanto a fragilidade quanto a artificialidade da “postura corporal” da moça –, já é uma criação, feita de memória e trabalho imaginativo pelo detentor da narrativa, cujo fecho é marcado por uma imagem sintética que postula um interdito interpretativo, já que por mais que se possa encontrar perversidade na conduta da moça, a fusão entre o sublime e o grotesco que nos dá o “monstro divino” lhe confere um grau de pureza insuspeitado: “O contato do disforme deu ao sublime moderno alguma coisa de mais puro, de maior, de mais sublime enfim que o belo antigo.” (HUGO, 2002, p. 34). A narrativa termina, portanto, com uma imagem definitiva e memorável, bem ao gosto de seu enunciador e em forte contraste com o tédio e riso antirromânticos da moça endinheirada. Mais do que isso, não deixa de marcar o apego afetivo do narrador a seu objeto, tornado novo e poético pela imagem, e que parece adiar a realização completa da sublimação, evidenciando a dificuldade de “abandonar uma posição libidinal, mesmo quando um substituto já se anuncia” (FREUD, 2010, p. 173). Neste sentido, pode-se dizer que Quintília se torna etimologicamente “inexplicável”, i.e., “aquela que não se pode desatar ou deslindar”, para nós, mas também, para o Conselheiro, da qual “não se pode sair” (HOUAISS, 2009).

Pelo que foi exposto, ficam evidentes as limitações da narrativa para com seu objeto. Ao confrontar o matrimônio, um dos pilares da coesão social em seu contexto histórico,

Quintília abre uma brecha no saber constituído. O caráter desmesurado do ato, frente ao olhar limitado do homem que a amou, requer uma interpretação que lhe afrouxe o alcance libertário e amortize a pulsão, convertendo o belo, que é o único ponto de concordância entre as diversas hipóteses sobre Quintília e que, segundo Freud, indubitavelmente “enraíza-se na excitação sexual e, em sua origem, significava aquilo que estimula sexualmente” (FREUD *apud* RIVERA, 2006, p. 133), em um belo civilizadamente dessexualizado. Essa postura masculina do Conselheiro, que insiste em impor certo colorido metafórico onde ele não cabe e reduzir o complexo à mera idiossincrasia, parece incapaz de divisar que o próprio sistema que exige a divindade do monstro abre brechas para a profanidade deste, ou, como nos diz Bosi, “O tom dominante não exclui matizes, aliás os supõe. Nesse movimento de atenção para o que não é esquema social ossificado, Machado acabou inventando figuras de resistência.” (BOSI, 2007, p. 45). Quintília, indefinível, não deixa de ser uma forte representante dessas figuras, ainda que sua pujança volitiva em afrontar a obrigatoriedade do matrimônio esteja intimamente atrelada ao respeito pelo patrimônio que impede sua redução à miséria e ao desamparo inerente à sorte dos pobres, da qual a Eugênia das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é a epítome (SCHWARZ, 2012b). Sua decisão final, entretanto, instaura um “halo de absurdo” e de relatividade total dos atos que funde a verdade social, indicando, por parte de Machado, um “senso profundo das contradições da alma” (CANDIDO, 2011) e um especial cuidado na representação do feminino.

Neste âmbito, unidos por um possível *Zeitgeist* transcultural, Machado e Freud confrontavam-se com questões de ordem semelhante e, se for lícito dizer que “Freud tem uma intuição nova e um veredito velho: o desejo aprisionado da mulher e o matrimônio como solução.” (MOLINA, 2011, p. 173), Machado radicaliza o problema ao sugerir vínculos íntimos entre matrimônio e morte (do desejo), mas parece evidente a partilha das linhas de força de uma problemática mais ampla, na qual

O feminino, ao se apresentar como outro, vem desconstruir o universal, conjugado durante séculos no masculino, instalando a questão da diferença sexual no cerne da psicanálise. A riqueza e singularidade da psicanálise estão no fato de ela ter se constituído justamente na tensão discursiva – presente na obra freudiana – entre dar voz a esse outro, singular, e reafirmar o masculino como universal na cultura (NERI, 2002, p. 13).

À imagem de Quintília, construída unicamente pelos olhares masculinos, a arte machadiana faculta o escape à mera teoria do reflexo, sendo antes reflexão (BOSI, 2007) ponderada em que a narrativa marca pontos contra seu enunciador e que, ao conseguir vislumbres profundos das fendas que compõem a máscara, sabe que o desnudamento completo é impossível. Perante a mulher, Machado respeitosa e estaca, cioso por talvez “não saber despojar-se dos seus preconceitos de homem, animal que pensa” e, continuando com a bela formulação de Augusto Meyer, “Fica na defensiva, como observador curioso de um espetáculo absurdo” em que vislumbra a “cabra-cega dos instintos em luta, a comédia do amor no sentido mais triste do termo: como uma contradança de desejos.” (MEYER, 2008, p. 112-113). O conto aqui analisado indica que a encenação desta contradança, figurada pelo viés do homem,

espectador confuso e limitado, tem peso decisivo, pois ilumina, à contraluz da palavra, zonas sombreadas da figuração interpretativa do Conselheiro e reatualiza uma verdade intrínseca ao pensamento machadiano perante a figura essencialmente dramática de Quintília, indefinível: “o melhor drama está no espectador e não no palco” (ASSIS, 2011b).

## Referências

AMORIM, Cristiane T. Máscaras do desejo em “A desejada das gentes”, de Machado de Assis. 2006. (Apresentação de Trabalho/Comunicação). Disponível em: <http://www.filologia.org.br/cluerj-sg/anais/iii/completos/comunicacoes/cristianeteixeira.pdf>. Acesso em: 10/05/2017.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ASSIS, Machado de. O Primo Basílio. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas de Machado de Assis – Crítica Literária*. São Paulo: Editora Mérito S. A., 1959.

\_\_\_\_\_. A desejada das gentes. In: \_\_\_\_\_. *50 contos de Machado de Assis - seleção, introdução e notas de John Gledson*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 409-416.

\_\_\_\_\_. *Iaiá Garcia*. Porto Alegre: LP&M, 2011a.

\_\_\_\_\_. A chinela turca. In: \_\_\_\_\_. *Papéis avulsos*. São Paulo: Penguin Companhia, 2011b.

\_\_\_\_\_. *Helena*. São Paulo: Penguin Companhia, 2018.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 15-33.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda e. *Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia 1915 [1917]. In: \_\_\_\_\_. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 170-193.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Introdução à Metapsicologia Freudiana – v. 3: Artigos de metapsicologia 1914-1917*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LONGO, Mirella Márcia. Fisiologia Profana: uma contribuição à leitura do conto “A desejada das gentes”. *Machado de Assis em Linha*, v. 5, p. 58-68, 2012.

MEYER, Augusto. Da sensualidade. In: \_\_\_\_\_. *Machado de Assis (1935-1958)*. Rio de Janeiro: José Olympio/ABL, 2008.

MOLINA, José Artur. *O que Freud dizia sobre as mulheres*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

NERI, R. O encontro entre a Psicanálise e o feminino: singularidade/diferença. In: BRIMAN, J. *Feminilidades*. Rio de Janeiro: Espaço Brasileiro de Estudos Psicanalíticos, 2002, p. 35-57.

NUNES, Benedito. Machado de Assis e a filosofia. In: \_\_\_\_\_. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993.

OLIVA NETO, João Ângelo. *O livro de Catulo*. São Paulo: Edusp, 1996.

RIVERA, Tânia. Ensaio sobre a sublimação. *Discurso* – Departamento de Filosofia da FFLCH da USP, v. 36, p. 313-326, 2006.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012a.

\_\_\_\_\_. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012b.

\_\_\_\_\_. A viravolta machadiana. In: \_\_\_\_\_. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012c, p. 247-279.

