



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS - PORTUGUÊS

BRUNO LUIS MAGALHÃES MATIAS

**NOS LABIRINTOS DO IMPULSO: O DESEJO NOS CONTOS DE MACHADO DE
ASSIS**

Recife
2025

BRUNO LUIS MAGALHÃES MATIAS

**NOS LABIRINTOS DO IMPULSO: O DESEJO NOS CONTOS DE MACHADO DE
ASSIS**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Licenciatura
em Letras – Português da Universidade
Federal de Pernambuco, como requisito
parcial para obtenção do título de
licenciado em Letras/Português

Orientador (a): Dr. Eduardo Melo França

Recife
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Matias, Bruno Luis Magalhães .

Nos labirintos do impulso: o desejo nos contos de Machado de Assis / Bruno Luis Magalhães Matias. - Recife, 2025.

51

Orientador(a): Eduardo Melo França

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Letras Português - Licenciatura, 2025.

Inclui referências.

1. Desejo. 2. Psicanálise. 3. Contos de Machado de Assis. I. França, Eduardo Melo. (Orientação). II. Título.

800 CDD (22.ed.)

NOS LABIRINTOS DO IMPULSO: O DESEJO NOS CONTOS DE MACHADO DE ASSIS

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Texto texto
texto da Universidade Federal de
Pernambuco, como requisito parcial
para obtenção do título de licenciado em
Letras/Português

Aprovado em: 10/04/2025

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Eduardo Melo França (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Anco Marcio Tenório Veira (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

A Deus pela vida, saúde e por tudo que tenho.

Aos meus avós, Rui e Edite Magalhães (*in memoriam*) e a minha mãe, Luciana Magalhães por todos os esforços e sacrifícios feitos para me proporcionar uma educação de qualidade e sempre terem me incentivado a buscar conhecimento e perseverar diante de todas as dificuldades.

Ao ilustre Professor Dr. Eduardo Melo França pela confiança, compromisso e generosidade em ter me orientado e auxiliado na construção deste trabalho.

A todos os professores da Universidade Federal de Pernambuco com quem tive a oportunidade de conviver e aprender.

Ao professor Dr. Djair Teófilo do Rêgo pela amizade e ter sido desde o Ensino Médio uma das principais inspirações e referências para ter escolhido seguir no curso de Letras e nos estudos literários.

Às amigas que construí na universidade, em especial aos amigos Emerson, Aline, Patrícia, Clarisse, Fernanda, Ana Beatriz, Clara, Meca (Américo), Turflay, ao Professor José Roberto Luna e todos os amigos do Grupo de Estudos *Literatura, Subjetividade e Forma*, coordenado pelo Prof. Dr. Eduardo França.

A todos os meus colegas de turma cujos nomes daria uma lista infindável mas que guardarei com carinho nas minhas recordações.

RESUMO

Este trabalho investiga como a temática do desejo é abordada nos contos de Joaquim Maria Machado de Assis, autor central do cânone literário brasileiro. Explorando a profundidade psicológica da narrativa machadiana, que retrata os conflitos da psique humana e suas tramas de desejos, o estudo estabelece diálogos com o pensamento freudiano, relacionando dilemas morais e emocionais presentes em seus personagens às contribuições da Psicanálise. A pesquisa se divide em três capítulos: no primeiro, apresenta um panorama geral da obra de Machado, analisando seu estilo único à luz das escolas estéticas do século XIX, com base em autores como Alfredo Bosi e Antônio Cândido; no segundo, discute as concepções teóricas do conto e as influências de Edgar Allan Poe, Julio Cortázar e Tchekhov sobre Machado, utilizando referências de André Jolles e Nadia Gotlib; no terceiro, analisa o caráter moderno do sujeito machadiano e o papel recorrente do desejo em seus contos, dialogando com Freud, Roudinesco e Laplanche e Pontalis. O corpus selecionado inclui um conto de cada obra de contos publicada por Machado, abrangendo desde sua fase inicial até seus últimos trabalhos, como “Frei Simão”, de *Contos Fluminenses* (1870), até “Um capitão de voluntários”, de *Relíquias da Casa Velha* (1906). O objetivo é compreender como o desejo permeia sua obra contística e contribui para a construção de um sujeito moderno, aprofundando as tensões e complexidades da condição humana.

Palavras-chave: Desejo; Psicanálise; Contos de Machado de Assis.

ABSTRACT

This paper investigates how the theme of desire is addressed in the short stories of Joaquim Maria Machado de Assis, a central author of the Brazilian literary canon. Exploring the psychological depth of Machado's narratives, which portray the conflicts of the human psyche and its webs of desires, the study establishes dialogues with Freudian thought, connecting the moral and emotional dilemmas in his characters to the contributions of psychoanalysis. The research is divided into three chapters: the first provides an overview of Machado's work, analyzing his unique style in light of 19th-century aesthetic schools, based on authors such as Alfredo Bosi and Antônio Cândido; the second discusses theoretical conceptions of the short story and the influences of Edgar Allan Poe, Julio Cortázar, and Tchekhov on Machado, using references from André Jolles and Nadia Gotlib; the third examines the modern character of Machado's subjects and the recurring role of desire in his stories, engaging in dialogue with Freud, Roudinesco, and Laplanche and Pontalis. The corpus selected includes one short story from each of Machado's published collections, encompassing works from his early to later phases, such as "Frei Simão," from *Contos Fluminenses* (1870), to "Um capitão de voluntários," from *Relíquias da Casa Velha* (1906). The aim is to understand how desire permeates his short stories and contributes to the construction of a modern subject, deepening the tensions and complexities of the human condition.

Keywords: Desire; Psychoanalysis; Machado de Assis' short stories.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	PERIPÉCIAS DE UM BRUXO: ASPECTOS DO CONTO MACHADIANO	9
3	MACHADO DE ASSIS E A TEORIA DO CONTO	19
4	DIÁLOGOS ENTRE FREUD E MACHADO: UMA PERSPECTIVA PSICANALÍTICA DO DESEJO NOS CONTOS DE MACHADO DE ASSIS	28
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	47
	REFERÊNCIAS	48

1 INTRODUÇÃO

Amplamente reconhecido como um dos principais escritores brasileiros, Joaquim Maria Machado de Assis ocupa um lugar central no cânone literário nacional. Sua obra, que inclui romances, contos, poesias e peças teatrais, retratou uma variedade de dramas e conflitos da psique humana, em especial, as tramas dos desejos.

Obras como “Dom Casmurro”, “Memórias Póstumas de Brás Cubas” e “Quincas Borba” são exemplos de como a narrativa machadiana explorou as complexidades da condição humana. No entanto, esta profundidade psicológica não ficou apenas restrita nos seus romances, mas acompanhou também toda sua obra, incluindo, sobretudo, seus contos.

O conto machadiano, de acordo com Fonseca (2016), carrega uma negatividade cíclica que parte dos conflitos da natureza humana, provocando impasses e tensões que se estendem pela história. Assim, Machado de Assis, ao retratar as complexidades da psique humana, antecipa muitas das questões que seriam posteriormente desenvolvidas por correntes psicológicas como a Psicanálise, sobretudo pelos seus personagens frequentemente enfrentarem dilemas morais e emocionais que revelam as profundezas do inconsciente, de suas neuroses, culpas, ambições e pulsões.

Nessa perspectiva, o presente trabalho se dedica a compreender e analisar como a questão do desejo figura de modo recorrente na obra contística machadiana, abarcando diferentes momentos da sua obra, dos seus primeiros até os últimos contos, estabelecendo diálogos com o pensamento freudiano.

No primeiro capítulo buscamos construir um panorama da obra de Machado de Assis e dos seus contos, a partir das visões de Alfredo Bosi (1980; 1999; 2005), Antônio Cândido (1970), Eduardo Melo França (2008), Roberto Schwarz (1977), Abel Barros Baptista (2005) e Paul Dixon (1992; 2005) pretendemos abordar aspectos gerais do seu estilo e discutir sua relação com as escolas estéticas do século XIX, em especial do Romantismo e do Realismo, reafirmando a singularidade do estilo machadiano.

No segundo capítulo, pretendemos discutir a relação de Machado de Assis com a teoria do conto, partindo das contribuições de Andre Jolles (1976) e Nadia Batella Gotlib (1990) e destrinchando algumas diferenças das concepções de composição

contística estabelecidas por Edgar Allan Poe (1842; 1999) e Julio Cortazar(1974) e possíveis aproximações entre Machado e Tchekov, na perspectiva de Bóris Schnaiderman (1999; 2005).

No terceiro capítulo, a partir de uma discussão mais geral sobre o caráter moderno do sujeito machadiano, buscaremos analisar e discutir a questão do desejo nos contos de Machado, compreendendo sua presença em todos os momentos de sua obra, dialogando com a perspectiva psicanalítica, a partir das contribuições de Freud (1916; 1923), Roudinesco (1998; 2019), Laplanche e Pontalis (2001)

Desse modo, elegemos como nosso *corpus* a seleção de um conto de cada livro de contos publicado por Machado de Assis, realizando um percurso integral da sua obra contística, de sua fase inicial até seus últimos contos publicados. Selecionamos os contos *Frei Simão*, de *Contos Fluminenses* (1870), *A Parasita Azul*, de *Histórias da Meia Noite* (1873), *Teoria do Medalhão*, de *Papéis Avulsos* (1882), *Noite de Almirante*, de *Histórias Sem Data* (1884), *A Causa Secreta*, em *Várias Histórias* (1896), *Missa do Galo*, em *Páginas Recolhidas* (1899), *Um capitão de voluntários*, em *Relíquias da Casa Velha* (1906).

2 PERIPÉCIAS DE UM BRUXO: ASPECTOS DO CONTO MACHADIANO

Em sua obra, Machado retratou dimensões complexas da psique humana, como o desejo e seus desdobramentos (como no ciúme, narcisismo e melancolia). Seu estilo único e suas técnicas narrativas, como a narrativa em primeira pessoa, a quebra da quarta parede e a ironia sutil, subverteram convenções literárias da época e desafiam as expectativas dos leitores. Essa experimentação formal garantiu a relevância contínua de suas obras na literatura brasileira.

Em *O Enigma do Olhar*, Alfredo Bosi (1999) pontua que Machado retratou a mediocridade do ambiente social de seu tempo, ilustrada em figuras como Palha, Cotrim, Lobo Neves, Procópio Dias, perfeitos parasitas, bajuladores e hipócritas profissionais. Distante de um tom condenatório, as atitudes moralmente questionáveis dos seus personagens são exploradas na obra machadiana como parte de um tecido social degradado, motivadas por vezes, pelo senso de sobrevivência, resumidos na máxima maquiavélica: se não pode ser leão, seja raposa (Bosi,1999).

Alcides Villaça (2005), em seu ensaio *Querer, Poder, Precisar: O Caso da Vara*, observa que nas narrativas machadianas, os gestos mais sutis do cotidiano podem

não apenas revelar estruturas sociais como desvendar o caráter íntimo dos indivíduos. Mesmo trazendo uma mímese ferina de certos perfis representativos do contexto social e urbano do Brasil Imperial, repartido rigorosamente em senhores, funcionários, agregados e escravos, o objeto principal de Machado de Assis é o comportamento humano, em especial nos seus dramas, ambições e desejos.

Dirce Côrtes Riedel (1974), em seu ensaio *Razão Contra Sandice*, chega a propor que certos personagens machadianos, examinados na sua consciência de si e do mundo, carregam uma sensibilidade carnavalesca. O carnaval ao elaborar uma série de formas simbólicas e sensíveis, permitiu sua incorporação pela linguagem literária. Tal transposição do carnavalesco na linguagem da literatura é o que Bakhtin denomina carnavalização.

A partir da observação de personagens dos romances machadianos, como Rubião, de Quincas Borba, Riedel (1974) traça nele um perfil carnavalesco, uma vez que sua grandeza e nobreza estão na fronteira da queda e da abjeção. Além disso, a personagem carrega em si um desajustamento moral e psíquico, além do desdobramento de sua personalidade, permeada de imaginação desenfreada, sonhos e paixões que o levam à loucura.

Ademais, Riedel (1974) nos alude que tais traços são elementos muito característicos da sátira menipeia. Tal como a menipeia, os escândalos morais e os delírios psíquicos desconcertam a integridade épica e trágica do homem e do seu destino, perdendo sua unidade

Bakhtin (1970) ao estudar a menipeia e outros gêneros marcados pela influência carnavalesca observa sobretudo a paródia como recurso inerente ao processo de carnavalização. Segundo Riedel (1974), parodiar é criar um duplo descoroamento e o próprio mundo às avessas.

O texto machadiano quase sempre carrega um teor parodístico. No entanto, o narrador sempre ambíguo, fica de modo ambivalente entre a paródia e a estilização, sem tomar partido nem por um nem por outra. No entanto, tudo é objeto de parodização na obra machadiana, sejam tipos sociais, personagens históricos ou literários, personagens que parodiam a si próprios, constroem paródias de paródias, sistemas que parodiam sistemas, teorias que parodiam teorias e assim por seguinte (Riedel, 1974).

Contudo, a originalidade de Machado de Assis estava em ver por dentro o que o realismo e o naturalismo viam por fora. Os personagens machadianos, dessa forma,

fogem de modelos fechados de perfis sociais, para incorporar além da mentalidade de sua classe e lugar social, uma personalidade mais ampla e complexa, abrigando conflitos e dramas existenciais e universais (Bosi, 1999).

Críticos como Lúcia Miguel Pereira já chamaram atenção para o fato de Machado, por vezes, buscar gerar um sentimento de benevolência do leitor para com as condutas dos personagens, mesmo os mais mesquinhos, o que reforça o sentido da necessidade que as motivou nas ações mais indefensáveis (Villaça, 2005).

Roberto Schwarz, no ensaio *Ao Vencedor as batatas* (1977), compreende que a vida ideológica da segunda metade do século XIX estava pautada na prática do *favor*, a qual daria conta das relações de dependência dos “homens livres” para com a classe dominante, organizada pelos grandes proprietários de terra e escravos.

É por meio do paternalismo que a classe dominante escamoteia a violência das relações com seus subordinados, o que inclui aí a figura não do escravo, mas dos agregados, fartamente representados nas obras de Machado de Assis. Assim, para as classes baixas, o fingimento e a busca da ascensão social pelo matrimônio figuram como estratégias de projeção social no Brasil do século XIX (Schwarz, 1977).

Em *A Mão e a Luva*, a personagem Guiomar, de origem humilde, busca ascensão social por meio de um casamento certo. Contrariando os valores românticos, a dissidência de Machado com o romantismo se dá no discurso do narrador : ele combina, sem contradizer, virtude e cinismo, espontaneidade e dissimulação (Scharwz, 1977).

Teatrologista, romancista, cronista, poeta, crítico, Machado de Assis também se dedicou por mais de quatro décadas ao conto. Para Machado, vida e conto se confundem. De modo que a brevidade do conto é capaz de abarcar toda uma vida. Dentre o conjunto de contos que escreveu e publicou em jornais e revistas, Machado organizou e publicou *Contos Fluminenses* (1870), *Histórias da Meia Noite* (1873), *Papéis Avulsos* (1882), *Histórias Sem Data* (1884), *Várias Histórias* (1896), *Páginas Recolhidas* (1899), *Relíquias de Casa Velha* (1906).

No seu prefácio em *Relíquias da Casa Velha*, Machado chega a comparar seus contos a relíquias, uma espécie de baú de memórias esparsas de um dia ou outro, da tristeza que passou, da felicidade que se perdeu. Citando o filósofo francês Voltaire, o conto para Machado ao mesmo tempo que divertia o espírito fazendo o tempo transcorrer sem que o leitor e autor percebessem que o “conto da vida” também acaba (Silveira, 2023).

No seu ensaio a *Emenda de Sêneca* (2005), Abel Barros Baptista já identifica o entusiasmo de Machado de Assis pelo conto, observando o gosto pela história breve como um aspecto perfeitamente notável nos romances de Machado, sobretudo a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, repletos de episódios paralelos ao enredo central, quase chegando a se comportarem como histórias próprias, autônomas em relação ao romance.

Ademais, Abel Barros Baptista (2005, p.214) observa que em Machado o conto não encerra em si um recorte da própria vida, sendo ele próprio uma metonímia da vida, que incapaz de ser representada em sua totalidade, permite por outro lado, representações episódicas e particulares. Dessa forma, em Machado, conto e vida se confundem. Em outras palavras, a brevidade do conto mais do que representar casos anedóticos é um espelho da própria vida, cabendo em suas poucas páginas, lembranças e acontecimentos que dão sentido a toda uma existência (Silveira, 2023).

O que dizer de *Frei Simão*, no qual a partir dos manuscritos póstumos de Simão, frade católico, se descobre uma trágica história de amor contrariado pela reprovação da família de Simão por conta das suas diferenças sociais com sua prima, cujo pai falido pelo jogo nada lhe deixara de herança. Ou ainda as memórias de Jacobina em *O Espelho*, ao qual sua farda de alferes mais do que simbolizar sua profissão e posição social, arrematando as honras da sua tia, viúva rica e dos seus escravos, chega a se confundir com sua própria personalidade e identidade. Já em *Teoria do Medalhão*, a utilidade do fingimento numa sociedade de aparências, na qual após o aniversário de 21 anos do filho, o pai lhe dá alguns conselhos para alcançar ascensão e sucesso a partir da dissimulação da inteligência e apropriação do jogo de etiquetas sociais.

De modo similar ao que ocorreu na sua obra romanesca, a crítica estabeleceu dois momentos na sua criação contística. Uma primeira fase, dita “Romântica”, exemplificada em *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia-Noite*, e uma fase posterior, dita “Realista”, inaugurada a partir de *Papéis Avulsos* e *Páginas Recolhidas*.

No entanto, cabe destacar que afirmar que Machado possui uma fase “romântica” e outra “realista” é uma interpretação reducionista da obra machadiana. Entre traços que conferem singularidade ao conto machadiano, ainda de acordo com Baptista (2005), está o fato deles não se enquadrarem em nenhum modelo esquemático, porque não são realistas nem formalistas, tampouco podem ser classificados no que hoje se chama ficção metaliterária.

No conto machadiano há um desconcerto na própria definição formal do gênero que assume a roupagem de um caso anedótico, com a apresentação de acontecimentos inusitados que quebram com as expectativas do leitor e com as próprias convenções de normalidade, contendo por vezes, aspectos cômicos.

Para Bosi (2003), de modo análogo, a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e dos contos publicados em *Papéis Avulsos* importa-lhe aplicar a fórmula do disfarce que esconde a contradição entre parecer e ser, das convenções sociais e das aspirações do desejo, da vida pública e privada, ou ainda, da alma exterior e interior.

Ademais, ainda de acordo com Bosi, Machado vive a certeza pós-romântica (ou tardoburguesa) de que é uma ilusão crer na autonomia do sujeito. Essa visão, a princípio, pessimista, se sustentaria no fato de que por mais extravagantes que sejam os pensamentos e desejos do indivíduo não há meios de sobreviver e se inserir no mundo social sem o suporte das instituições (no Brasil do Século XIX, principalmente à Família Senhorial, à Igreja e ao Estado) uma vez que só estas garantem a vida material e o prestígio social (Bosi, 1999).

No entanto, em seu ensaio *A Máscara e a Fenda*, Bosi (1980) nos apresenta um jovem Machado que como escritor afeito às práticas de escrita das revistas familiares (em grande parte, voltadas para o público feminino) já subvertia os chavões românticos idealizantes sobre o amor e o casamento, desnudando em que medida estes valores não serviam para mascarar condutas perfeitamente utilitárias.

Em coletâneas como *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia Noite*, as maiores angústias de certos personagens está relacionada a sua situação de penúria e sentimento de inferioridade de status social, como pode ser observada em Gomes, caçador de dotes, de *O segredo de Augusta*: “Onde acharei eu um herdeira que me queira por marido?”

O casamento mesmo nos seus contos, classificados pelos críticos como de sua fase mais “romântica”, já era retratado para além de um laço afetivo, como um meio de ascensão e projeção social, uma redenção diante de um quadro de pobreza ou falência financeira.

Os caçadores de dotes, tipos sociais de extratos mais baixos ou mesmo de ricos falidos, como Luís Soares, que após desperdiçar a fortuna da família, mira primeiro em ser nomeado herdeiro do tio e depois em noivo da prima herdeira. Porém, diferentemente do que ocorre nos seus contos mais tardios, Machado não explora a

mesma ambiguidade no exame moral e psíquico das personagens, conservando ainda certas dicotomias, como o binômio almas cínicas e puras (Bosi, 1980)

Na perspectiva de Bosi (1999), nos contos mais maduros de Machado, além de haver uma hábil combinação de desejo, interesse e valor social, há uma teoria do comportamento humano que se alimenta dessas pulsões humanas. Bosi (1999) propõe que Machado elabora “contos teoria”, uma vez que se articulam entre si para uma mesma ideia. É o caso de contos como *O Espelho* e *Teoria do Medalhão*

A vida em sociedade, seria ainda no olhar de Bosi (1999) uma segunda natureza do corpo e na medida que exige máscaras também se torna máscara. Dessa visão, o triunfo social só é possível pela união do sujeito com a aparência dominante, uma vez que por meio desta, seria possível transitar nas instituições e se projetar nos negócios públicos.

A respeito da polêmica da ruptura estilística de sua obra, Eduardo Melo França (2008) em sua dissertação *Ruptura ou Amadurecimento: Uma análise dos primeiros contos de Machado* traz contribuições ao debate sobre a obra machadiana, observando já na sua primeira fase contística. Segundo França (2008) há uma lacuna nos estudos da obra machadiana sobre os primeiros contos de Machado, frequentemente subestimados em seu valor estético.

Tomando como referência *O Esquema*, de Machado de Assis (1970) de A. Cândido, França (2008) parte das categorias de análise de Cândido, no caso (1) Formação da Identidade, (2) Relação entre o Fato Real e o Imaginado; (3) Sentido do ato; (4) A busca da perfeição; (5) Relatividade das coisas; (6) Tomada do homem como objeto do próprio homem, contudo, discutindo contos da primeira fase, anteriores à *Papéis Avulsos*, os quais não são contemplados nos estudos de Cândido, demonstrando como em seus primeiros contos já havia os embriões da fase mais amadurecida da sua obra.

Citando o estudo *Realidade e Ilusão*, de José Aderaldo Castello, França (2008) percebe que Aderaldo Castello demonstra sensibilidade em perceber que, em primeiro lugar, os contos escritos por Machado no período inicial de sua carreira literária se diferenciavam dos seus contemporâneos românticos, principalmente por já terem como objeto central a análise da vida interior e psicológica dos personagens.

Diferentemente da perspectiva adotada por críticos como L. M. Pereira, Aderaldo Castello observa que decorrência do enfoque dado por Machado ao exame dos caracteres, mesmo seus primeiros personagens não se encaixavam em certos

moldes românticos simplistas, marcados pela associação do herói com o bem e do vilão, como encarnação do mal (apud França, 2008).

Porém, é no interregno que vai de Papéis Avulsos (1882) e Páginas Recolhidas (1899) que Machado há de escrever os contos mais aclamados pela crítica, incorporando a exata dosagem do realismo, sem recair numa ortodoxia cientificista, a qual chega a ironizar em contos como *Verba Testamentária* e *Conto Alexandrino*. O realismo, nas palavras do próprio Machado, na sua crônica *A Nova Geração* (1879) “A realidade é boa, o realismo é que não presta”.

Segundo Alcides Villaça (2005), Machado alarga os horizontes costumeiros de análise das relações entre esfera pública e privada, honesto e desonesto, do edificante e do pernicioso, entre outros. Analisando o Conto *O Caso da Vara*, no seu já mencionado ensaio *Querer, Poder, Precisar O caso da Vara*, Villaça observa que Machado explora o microrrealismo analítico para miniaturizar e expandir, nas cenas do meio doméstico e seus personagens uma configuração do escravismo, sem deixar de mergulhar nos dramas das personagens.

No Conto *O Caso da Vara* temos o drama de Damião, adolescente que foi obrigado pela família a ir para o seminário. Insatisfeito com o destino que sua família escolheu, Damião foge e sem poder voltar para casa da família, busca refúgio na casa de Sinhá Rita, amante do seu padrinho João Carneiro. Damião cai nas graças de Sinhá Rita que acaba por pressionar o amante para interceder pelo jovem noviço ao seu compadre. Porém, no transcorrer da história, outra personagem aparece de forma decisiva na vida de Damião : Lucrécia, uma das escravas Sinhá Rita, vítima frequente das violências da patroa.

Damião, então, promete proteger Lucrécia, contudo, num dos momentos de ira de Sinhá Rita, esta lhe exige a vara para castigá-la. Damião hesita por um momento, pensando no sentimento e no pacto que firmou com Lucrécia, mas cede ao temor de perder os favores de Sinhá Rita e acabar voltando ao odioso seminário.

Nesse conto, observa Villaça (2005) Machado consegue analisar o drama social da escravidão fugindo de um tom meramente condenatório, mas a partir da observação do cotidiano e das experiências de vida das personagens, em especial, nos seus dramas íntimos, no caso de Damião, do adolescente que não aceita o destino imposto pelos pais, no de Lucrécia, que pela sua condição de negra e escrava, se vê numa relação de exploração e humilhação inexpugnável intrínseca ao seu lugar social, não podendo contar sequer com a proteção do seu namorado.

Nos contos o drama existe porque está nos caracteres, nas paixões, na situação moral dos personagens. A busca por estabelecer uma teoria da alma humana, descobrir sobre a máscara social a identidade do ser, revelando seus conflitos, do mundo social que sob as convenções e dissimulações busca reprimir o natural.

No tocante a sua recepção crítica, segundo Antonio Cândido (1970), diferentes gerações de leitores e críticos encontraram em Machado de Assis vazão para suas obsessões e necessidades de expressão, o que tornou Machado um autor celebrado em cada época por diferentes motivos e traços literários.

No ensaio *O esquema de Machado de Assis*, de Antônio Cândido (1970), discute entre outros tópicos aspectos do estilo machadiano, bem como o percurso histórico da crítica literária acerca das obras de Machado de Assis. Entre os principais aspectos do estilo machadiano podemos enfatizar, nas palavras de Antônio Cândido (1970), a busca pela “boa linguagem”, evidenciada por diferentes críticos pela finura, expressa pelo refinamento da ironia e estilo, inseridos num ideal de urbanidade amena, descrição e reserva.

Nesse sentido, Machado evitou as marcas da representação nua e fria do mundo social e das relações humanas, explorada pelos autores naturalistas e realistas do seu tempo, chegando a se aproximar e resgatar traços arcaizantes, fora das modas literárias de sua época. Entre alguns dos seus mestres, Almeida Garrett, de quem incorporou o lirismo do Romantismo lusitano; os autores clássicos franceses, na figura de um Voltaire, com suas sentenças morais e contos filosóficos; além da sabedoria do mito antigo e das narrativas bíblicas (Cândido, 1970).

No começo do século XX, críticos como Oliveira Lima e Alcides Maya trouxeram em evidência um Machado entusiasta da filosofia, em especial pelo uso de uma ironia voltareana e de um humor inglês. A partir da década 1930, a crítica passa a seguir uma leitura biografista e psicológica da obra machadiana.

Entre os esforços empreendidos por críticos como Lúcia Miguel Pereira, Augusto Mayer e Mário Mattos em atrelar vida e obra de Machado de Assis, associando sua criação literária a dados biográficos e até mesmo aspectos psicológicos e fisiológicos do autor, por vezes, explorando análises eugenistas (Cândido, 1970).

No entanto, foi a partir da contribuição dessa geração de críticos que certos traços literários machadianos começaram a ganhar mais atenção, entre os quais,

podemos destacar a ênfase na ambiguidade, que atravessam sua ficção, fugindo das convenções e do senso de normalidade, apresentados como meros disfarces sociais. Dessa perspectiva, Machado passa a ser reconhecido como um criador de um mundo paradoxal e desolado cronista do absurdo (Cândido, 1970).

Incorporando contribuições da filosofia (em especial, da filosofia cristã) e da sociologia, a crítica dos anos 1940 passa a enfatizar novos aspectos da ficção machadiana, deixando de lado o foco no biografismo e psicologismo, para dar lugar a um ângulo mais metafísicos e de teor sociológico. Autores como Barreto Filho, guiados pelo existencialismo cristão, vão notar a presença de uma angústia existencial na narrativa machadiana, enquanto Roger Bastide, em seus ensaios, busca confrontar a tese de um indiferentismo de Machado pelas questões sociais e da cor local brasileira, apresentando-nos um Machado compenetrado na denúncia de questões humanas e não apenas limitado na mera representação particular e provinciana, mas dando um tom universal ao Brasil.

No que se refere aos seus aspectos estilísticos, é possível notar em Machado a ênfase ao elíptico, incompleto e fragmentado, o que o distancia de uma objetividade narrativa do Realismo de um Zola. Entre as motivações, a influência de tendências estéticas arcaizantes para a segunda metade do século XIX. Procedimentos de um Sterne, em seu diálogo com o leitor, ou de um Voltaire, inspirado em seus contos filosóficos (Cândido, 1970).

Os contos machadianos, tal como o conjunto de suas obras, são marcados pela profundidade psicológica dos personagens e seus conflitos íntimos. De acordo com Fonseca (2016), o conto machadiano carrega uma negatividade cíclica que parte dos conflitos da natureza humana, provocando impasses e tensões que se estendem pela história. Ressaltando seu caráter analítico do caráter e das ações humanas, Augusto Mayer (1958) afirma que há em Machado “[...] esse amor vicioso que caracteriza o monstro cerebral, a volúpia da análise pela análise.”

Dessa forma, ao retratar as complexidades da psique humana, em especial, as tramas dos desejos, Machado antecipa muitas das questões que seriam posteriormente estudadas pela Psicanálise, em especial, no tocante às dimensões psíquicas do desejo e suas manifestações nas ambições e comportamentos humanos.

Para Freud, o desejo figura como uma das principais causas para o mal-estar humano, sobretudo por romper com os limites dos códigos morais e convenções sociais, fatores de repressão, mas que entretanto, permaneciam vivos no universo

íntimo do inconsciente, seja nos sonhos ou nas lembranças e percepções inconscientes, traduzidas como signos de prazer (Roudinesco e Plon, 1998).

Desta feita, a atmosfera do mistério, suspense e das sugestões íntimas, compreendem algumas das principais características do conto machadiano, esta é a opinião de críticos como Paul Dixon (1992) na sua obra *Os contos de Machado de Assis : mais do que sonha a filosofia*, para o qual em Machado o mundo maravilhoso habita no interior das personagens, não em um lugar específico como ocorre em outros autores.

Ademais, ainda segundo Dixon (1992) uma das marcas centrais da ficção machadiana está a resistência aos esquemas positivistas, em especial, ambição enciclopédica e celebração de uma objetividade científica. Em direção oposta, o pensamento machadiano põe em xeque as certezas do sujeito cartesiano, representado sujeitos fragmentados e imersos nas profundezas de suas subjetividades e conflitos íntimos.

A ironia à ortodoxia positivista é empreendida em contos como *O Alienista*, no qual Machado a partir do personagem Simão Bacamarte, satiriza a ambição científica de uma plena compreensão das mazelas mentais e de um projeto de sujeito normal e racional tão em voga no imaginário cientificista do século XIX.

Segundo Paul Dixon (1992), os contos de Machado de Assis oferecem um terreno rico em padrões permanentes. A pluralidade dos textos apresenta pontos de encontro, modelos essenciais que nos revelam uma consciência de mundo.

Em primeiro lugar, há um diálogo dos contos machadianos com a filosofia fenomenológica. Quase todos os contos demonstram nas relações entre as pessoas o princípio da intersubjetividade. Um complexo circuito de influências nos quais as funções do sujeito e objeto se trocam e se confundem. Podemos observar essa relação na dualidade de personagens como Inácia e Severina, em *Uns Braços*, Fortunato e Garcia, em *A Causa Secreta*, ou entre Benedito e Inácio, em *Evolução*.

Em segundo lugar, há uma ruptura na ideia de linearidade nos seus contos, em especial, no que diz respeito a uma relação causa-efeito, por mostrar como muitos esforços diretos acabam levando à frustração enquanto as metas são alcançadas por caminhos indiretos. Essa situação pode ser exemplificada em contos como *Noite de Almirante*, com a quebra de expectativas românticas pela ruptura de promessas amorosas.

O ceticismo e a sátira de certos projetos e sistemas filosóficos é outra temática muito recorrente no conto machadiano. Sendo o século XIX, na visão de Dixon (1992) um período que produziu um número incontável de teorias e sistemas filosóficos. Machado brinca então com os determinismos e ideologias totalizadoras do seu tempo (sejam elas científicas, filosóficas, éticas, etc) como pode se observar na *Igreja do diabo*.

Neste conto, Machado questiona modelos absolutos ou totalizadores pela inviabilidade de se estabelecer certos sistemas éticos devido à própria ambiguidade da natureza humana, resultando no fracasso do diabo, na sua batalha contra Deus, em criar uma nova religião que negasse completamente a ordem ética das demais religiões. O que mostra que o homem não se adequa a formas éticas absolutas, nem mesmo a negar a própria noção de valores éticos.

Nessa perspectiva, desejo em Machado é representado como um vetor existencial que escapa a rigidez das convenções e as previsibilidades deterministas do realismo e do naturalismo (Dixon, 1992), além disso, Machado rompe com certos jogos posições lógicas que permeiam a cultura e imaginário ocidental, representados noções de bem x mal, saúde x doença, opressor x vítima, entre outros. Dicotomias que nos revelam categorias, inflexíveis e muitas sutis, sendo a obra de Machado de Assis, nas palavras do próprio Dixon (1992, p109) um vírus que rompe com esses jogos dialéticos.

Desse modo, portanto, o mundo dos contos machadianos, tal como toda sua obra, se aprofunda nas dimensões do humano, demasiado humano, complexificando a existência humana para além de esquemas de convenções sociais, morais e culturais. O desejo, mais do que um fato psicológico, se desdobra como uma das motivações centrais das atitudes das personagens, aos quais, o fingimento e dissimulação escamoteiam as hipocrisias e contradições das instituições sociais e de seus sistemas culturais.

3 MACHADO DE ASSIS E A TEORIA DO CONTO

Na perspectiva de Andre Jolles (1976), na obra *Formas Simples*, a coleção de narrativas *Kinder Und Hausmarchen* (Contos para Crianças e Famílias) dos irmãos Grimm pode ser considerada um marco na sistematização da forma literária do conto. Embora os contos de fadas (*freenmardren*) e outros contos fantásticos (como contos

mágicos ou fantasmagóricos) já serem conhecidos desde o século XVIII, foi com os irmãos Grimm que essa variedade de contos é reunida num conceito unificado, servindo de base para coletâneas anteriores ao século XIX.

Dessa maneira, para Jolles (1976), a definição do “Conto” está atrelada ao compartilhamento, em maior ou menor grau, aos aspectos formais da obra dos irmãos Grimm. Ademais, importa considerar para um aprofundamento do debate em torno do conto, o vínculo entre a coletânea dos irmãos Grimm e da coleção, publicada anos antes por Arnin e Bretano: *Des knaben underborn* (A trompa maravilhosa), de forma que essa discussão envolve dois conceitos fundamentais: a poesia da natureza e a poesia artística.

Para Grimm, enquanto a poesia artística seria produto de uma criatividade e elaboração individual, a poesia natural teria um caráter “espontâneo”, sendo produto de um imaginário cultural coletivo. Concordamos com Eduardo Mello França (2008) quando diz que mesmo admitindo essa distinção, os irmãos Grimm, de forma inconsciente ou não, ao resgatarem estórias, anedotas e lendas da tradição popular, não apenas as “catalogaram”, como também as reescreveram e lhe conferiram uma forma artística.

Desse modo, no momento em que os Grimm se apropriam de estórias como *A bela adormecida*, os Grimm demarcam uma barreira quase inexpugnável entre o leitor e o mito ou a estória original que gerou cada uma dessas narrativas. No instante em que são emolduradas pelo poeta, estas narrativas deixam de ser “formas simples” para se tornarem uma forma artística, reescritos e rebuscados artisticamente pelo poeta (França, 2008).

A forma artística, dessa maneira, pode ser entendida como uma manifestação elaborada por um artista, que carrega a marca do seu “eu criador” e das suas respectivas personalidades e ação criadoras. Por buscarem representar a realidade a partir de um ponto de vista único, apresentam um universo fechado, coeso, sólido, sendo suas principais marcas a solidez, peculiaridade e unicidade. (Jolles, 1976).

Em contrapartida às concepções de Grimm sobre a poesia, Arnin afirma que não há poesia popular no sentido proposto por Grimm, mas apenas poetas. Nas palavras de Arnin : “quanto menos um povo tiver vivido acontecimentos mais homogêneo será em suas características e em suas ideias; Todo poeta reconhecido como tal é um poeta popular” (pág 134) Nessa perspectiva, para Arnin, a missão do

poeta consiste em escrever partindo do povo ou levar ao povo o que se escreve (Jolles, 1976).

Assim, o conto como o conhecemos no Ocidente nasce da apropriação e fixação da forma que o poeta faz dos gêneros que Joles (1976) classificou como “formas simples”. Entre os quais, o mito, a lenda, o próprio conto popular. Em suma, na modernidade, o poeta emoldura uma forma artística ao que a cultura popular, no passado, conservou por meio da tradição oral.

Cumprido salientar que Jolles (1976) adota o termo “novela” para se referir ao que compreendemos como conto ficcional, seja ou não maravilhoso. Contudo, já com a definição de autoria, enquanto o termo “conto” refere-se ao que entendemos como histórias populares, como lendas, mitos e sagas.

Para André Jolles (1976), os contos são uma forma simples assim como a lenda, saga e mito, pois permanecem através do tempo sendo recontada sem perder sua “forma”, diferenciando assim de uma forma artística.

Na visão de Jolles (1976) o conto literário, enquanto forma artística tem seu princípio na modernidade com o surgimento das novelas toscanas, no século XV, um tipo de forma artística em narrativa curta que tem seu desenvolvimento literário marcado pelo *Decameron*, de Boccaccio, a obra mais representativa deste gênero. Estas narrativas eram produzidas e organizadas em coleções ou de forma isolada, mais frequentemente escritas em línguas vernaculares. A novela toscana, segundo Jolles “[...] procura de modo geral, contar um fato ou incidente impressionante de maneira que tenha a impressão dum acontecimento efetivo e, mais exatamente, a impressão que esse incidente é mais importante do que as personagens que o vivem (Jolles, 1976, p.189)

Entre alguns aspectos importantes que podem ser mencionados sobre o *Decameron*, de Boccaccio, podemos destacar, em primeiro lugar, o fato de já apresentar a presença de autoria, pela “assinatura” do autor, assinalando a figura do escritor enquanto agente literário, com sua individualidade e originalidade (França, 2008).

Em segundo lugar, o fato de contar histórias que aparentam ter realmente ocorrido. A tentativa de relatar eventos que causem a sensação de veracidade e se tratar de fatos efetivos faz de Boccaccio um autor com atitudes “realistas”, uma atitude bastante ousada para sua época (século XVI), uma vez que , segundo Costa Lima

(1988) essa linguagem “mais realista” não era bem vista pela Igreja, uma vez que para a doutrina cristã os homens não sabiam diferenciar o real do aparente.

Embora Decameron tenha inovado por ser uma narrativa-moldura e ter a assinatura do autor, as novelas produzidas posteriormente já englobam histórias de tipo similar ao que os Grimm irão recolher no *Kinder und Hausmarchen*, no caso, fábulas e histórias fantásticas de natureza “espontânea”, transmitidas pela tradição oral e que renegam o status de fatos verídicos (França, 2008).

Ignorando a *Histoire de Pysché*, de La Fontaine, para os Grimm, as primeiras coletâneas de contos têm seu início com Charles Perrault, com seus Contes de ma Mére (Jolles, 1976). Estas narrativas tornam-se recorrentes na Europa ao longo do século XVIII, caracterizadas sobretudo pelo hibridismo entre as formas simples, herdadas da cultura oral popular, em especial o conto maravilhoso (como as histórias e fábulas mágicas e de fadas), com as formas artísticas, a partir do diálogo com as novelas, herdeiras da novelística toscana.

Em sua obra *Teoria do Conto* (1999), Nadia Batella Gotlib discute o conceito de conto ao longo do tempo passou por transformações, realçando sua natureza e diferenças em relação a outros gêneros literários como o romance, novela e teatro. Segundo Gotlib (1990), se a Arte Clássica, dos poetas greco-latinos e de seus imitadores da Renascença e Neoclassicismo, estava orientada em eixos fixos, como equilíbrio e harmonia, e estruturada em regras estéticas a serem imitadas, após a Revolução Industrial e a complexidade dos novos tempos, tais parâmetros são progressivamente perdidos, sobretudo pelo processo de fragmentação de valores e perda da unidade da vida e da obra.

Se outrora o modo de narrar se dava num esforço de representar o mundo como um todo, na modernidade perde-se este ponto fixo, acentuando-se uma tendência relativista. Passa-se, agora, a duvidar da palavra e o mundo passa a ser representado de modo parcial, a realidade deixa de ser o todo para se tornar expressão pormenorizada de um universo particular (Gotlib, 1990).

Dessa maneira, cumpre mencionar também a relevância do estudo de marcos teóricos que buscaram sistematizar uma Teoria do Conto. Edgar Allan Poe (1842), na sua resenha ao livro de Hawthorne declara sua predileção pelo gênero conto e esboça uma espécie de teoria do conto.

Na resenha do livro de Hawthorne, *Twice Told Tales*, Edgar Allan Poe (1842) identifica a *unidade do efeito* como um dos atributos de maior importância de uma

composição literária e dos principais efeitos estéticos de um bom conto. Além disso, Poe observa também a importância da *novidade do efeito* como um outro traço relevante nos contos excepcionais, uma vez que é a novidade do efeito que provoca uma nova fruição no leitor, em especial por inserir sob as fantasias humanas, paixões ou sentimentos universais uma novidade aparente, um verdadeiro deleite egoístico (Poe, 1842).

O conto assim como toda obra literária é a manifestação de um trabalho intelectual consciente que se opera por etapas. Poe, dessa forma, identifica uma economia dos meios narrativos, na qual o escritor visa obter o máximo de efeitos operando com o mínimo de meio.

Além disso, Poe (1842) contrapõe certos pressupostos da crítica do seu tempo, identificando na alegoria um recurso ficcional secundário, vista como um esforço de rebuscamento desnecessário. Ademais, Poe critica o preconceito da crítica acerca da brevidade do conto, identificando no conto breve o artifício literário no qual o autor pode concretizar a plenitude de suas intenções, sejam elas quais forem.

Ademais, em Poe o acontecimento exerce um papel central para construção de sentido e efeitos literários do conto. Cada palavra, segundo Poe, deve estar a serviço da representação do acontecimento, o que por sua vez, retira da alegoria e representação psicológica e didática da condição de materiais para elaboração do conto.

Em seu ensaio *Filosofia da Composição* (1999), Poe reforça sua posição, discutindo o processo criativo na literatura enfatizando a importância de planejar o efeito desejado no momento da escrita. Poe condena as formas habituais de composição narrativa observando que os autores se limitam a oferecer uma tese ou algum acontecimento impressionante.

Tendo escolhido primeiro um assunto novelesco, Poe sugere ser melhor trabalhar com os incidentes ou com o tom. Ademais, Poe faz considerações importantes sobre os limites da extensão do poema ponderando que sua amplitude deve ser cuidadosamente calculada para garantir a unidade de impressão, pois segundo o autor, obras muito longas perdem a capacidade de causar um efeito conciso.

A extensão do poema na visão do autor do “O Corvo” necessita ser pensada para preservar a proporcionalidade de seu mérito. A brevidade nessa perspectiva deve estar diretamente proporcional à intensidade dos efeitos pretendidos pelo autor.

Segundo Poe (1999) a extensão de um poema pode provocar a fragmentação de seu efeito estético.

Fenômeno o qual Poe identifica em poemas mais longos como *Paraíso Perdido*, de John Milton. Para Poe, o limite ideal seria o do texto que pudesse ser lido em uma leitura rápida ou nas palavras do próprio Poe, numa só assentada.

Na obra *Valise de Cronópio* (1974), Julio Cortázar observa uma dificuldade de definir o gênero conto, uma vez que este vive num plano de uma batalha fraternal entre a vida e a expressão artística. Para Cortázar, o conto demarca uma representação de fragmentos e lapsos temporais da vida.

Comparando o conto a outras linguagens artísticas, que assim como a descrição de Cartier- Bresson e Brassai sobre a fotografia, Cortázar entende a obra contística como um recorte de um fragmento de realidade que atua como uma explosão que nos abre para uma realidade muito mais ampla. Estabelecendo outra comparação, dessa vez com o romance, numa associação ao boxe, se o romance vence o leitor por pontos, o conto deve vencer por knock-out (Cortázar, 1974).

Dito isto, se o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, um bom conto deve ser incisivo e sem tréguas. No que concerne à questão do tema, para Cortázar não há temas bons ou ruins, apenas um tratamento bom ou mau por parte do escritor. No entanto, ele destaca que um tema excepcional é aquele que auxilia na confecção de um bom conto.

Este tema excepcional, por sua vez, não precisa conter nada de extraordinário, podendo até ser meras cenas triviais do cotidiano, temas os quais notabilizaram contistas consagrados como Tchekhov. Um bom tema, para Cortázar, é como um ímã que atrai um conjunto de relações conexas, como o sol ou um núcleo atômico, no qual ideias, imagens e sentimentos circundam e se tornam matéria prima para criação literária. Nas palavras do próprio Cortázar (1974) “todo conto é assim predeterminado pela aura, pela fascinação irresistível que o tema cria no seu criador”.

Confirmando a perspectiva de Poe, Júlio Cortazar propõe que o conto excepcional ou significativo é construído pela condensação do tempo e do espaço, submetidos a uma pressão espiritual e formal, além da eliminação do supérfluo, evitando ideias e situações intermediárias, que se num romance são permitidas e até necessárias, incorrem em um exagero com potencial prejuízo estético para o conto.

De modo sistemático, tanto Poe quanto Cortazar propuseram uma espécie de economia do conto, na qual os recursos estéticos do conto devem ser direcionados

para uma “essencialidade”, em especial, na representação do acontecimento. Nas palavras do próprio Poe, o conto deve ser uma máquina de criar interesse e para tanto é necessário excluir tudo que for supérfluo e desnecessário (Poe, 1842).

Concordamos com França (2008) que embora a extensão de um romance possa favorecer sua maior profundidade psicológica, em comparação a um conto, isso não deve ser tratado como se fosse uma regra, como quase o fizeram Poe e Cortazar. Nos contos machadianos, ainda que obviamente sem a terem a extensão de um romance, não perdem em profundidade psicológica a um romance de um Dostoiévski, Eça de Queiroz ou Maupassant.

Na obra contística de Machado, em oposição ao que acontece em Poe, a “essência” de seus contos está na análise psicológica de seus personagens e suas intenções, não necessariamente no efeito trazido por meio da descrição do evento em si (França, 2008).

O acontecimento no conto machadiano, desta maneira, se dirige para a análise minuciosa da personagem e de suas camadas psicológicas. Em direção oposta a Poe, Machado constrói seu conto considerando a capacidade psicológica de cada personagem (França, 2008).

A partir de aproximações e diálogos entre Machado de Assis e Tchekov, não seria injusto afirmar que ambos autores escapam desses padrões consagrados de elaboração literária do conto. Em posfácio de Boris Schnaiderman na coletânea de contos de Tchekhov *A Dama do Cachorrinho e outros contos* (1999) a respeito dos contos de Tchekhov, Schnaiderman observa que o autor russo rompe com as fórmulas canonizadas do conto (Schnaiderman, 1999).

Esta subversão ao consagrado foi observada por críticos contemporâneos e estudiosos de Tchekhov, entre eles, figuras como Virginia Woolf, em seu ensaio *Russian point of view*. Tal subversão, segundo Schnaiderman tinha muito de russo uma vez que ainda que os procedimentos estéticos ocidentais fossem aceitos na Rússia ao mesmo tempo tais recursos formais ocidentais recebiam certa resistência, acarretando a consolidação de uma tendência de fluidez e afastamento da literatura russa em relação aos moldes estéticos do Ocidente (Schnaiderman, 1999).

Em seu prefácio, Schnaiderman defende a tese da escrita de Tchekhov como uma superação dos procedimentos propostos por Edgar Allan Poe. Entre seus distanciamentos podemos em primeiro lugar destacar a fuga de um desfecho ou de

um desfecho preconizado pelas fórmulas convencionais e certas concepções deterministas em voga do século XIX (Schnaiderman, 1999).

Tchekhov já demonstrava insatisfação com os desfechos tradicionais, o que para além de dar indícios de uma postura de subversão literária, nos dava indícios de suas próprias visões de condição humana e sociedade, como poder ser observado em correspondência a A.S Suvorin, nas quais expõe suas inquietações e desejo de novas formas estéticas para os desfechos. Em suas palavras “[...] quem inaugurar novos finais de peças há de inaugurar uma nova era. Não me acodem os ignóbeis finais! O herói se casa ou se suicida, não há outra solução”.

Mais além disso, Tchekhov aproxima o conto da vida, chegando quase a fazer uma anti-literatura e, concomitantemente, propõe seus entrelaçamentos com o literário. A incorporação de procedimentos parodísticos, as alusões literárias, são frequentes em suas obras, sendo também uma das principais dificuldades para seus tradutores (Schnaiderman, 1999).

Ademais, Tchekhov no seu material de criação literária apenas a temas consagrados e que remetem às complexidades humanas, como o amor, a paixão, a busca por um sentido da vida. Em direção oposta, Tchekhov aproveitava a profundidade da poesia do cotidiano, dos pequenos acontecimentos do dia-dia, como afirma em suas palavras “[...] mandem-me que escreva sobre uma garrafa, e sairá um conto intitulado “Uma garrafa”

Ao seu modo, Machado também compartilha com Tchekhov esses aspectos literários. Nas palavras do próprio Machado, em *Páginas Recolhidas* “Tudo é pretexto para fazer folhas amigas”. O cotidiano em Machado, segundo Alcides Villaça (2005) mais do que revelar uma série de estruturas sociais escamoteadas, pode desvendar as dimensões mais profundas dos sujeitos.

Contudo, cumpre salientar que apesar de tanto Machado quanto Tchekhov dialogarem com o coloquial e o cotidiano, estes o fazem com o máximo de finura e refinamento. Acrescentando as palavras de Bóris Schnaiderman (1999) pode-se afirmar com tranquilidade que tanto Tchekhov quanto Machado embora próximos do trivial em nenhum momento caem na trivialidade

O que pensar por exemplo de contos como *O Apólogo*, no qual a partir de uma cena inusitada de um diálogo entre a linha e agulha, após uma disputa acalorada sobre qual das duas teria mais importância, com a agulha enumerando suas várias

qualidades e utilidades, a linha retruca que seria ela e não a agulha que no final seria exibida pela dona do vestido na festa diante dos convidados.

Tanto em Tchekhov como em Machado, é válido acrescentar também que a escolha em retratar a vida cotidiana não se dá apenas por uma preferência estilística, mas também como um afastamento e desconfiança de sistemas organizados (Schnaiderman, 1999).

Em Tchekhov tal postura, em suas palavras, se manifesta na busca de uma elaboração artística descolada ou pelo menos não limitada a uma ideia anterior ao próprio conto. “Nada de pensamento. As imagens vivas e verdadeiras criam pensamentos e um pensamento jamais criará uma imagem”.

Sendo o século XIX o século do otimismo com a ciência e o progresso, bem como dos inúmeros sistemas filosóficos que marcaram a modernidade, e de modo particular, a própria literatura, Machado perpassa por esses sistemas, mantendo uma relação de sóbria desconfiança, quando não uma atitude satírica em relação a essas correntes, especialmente sobre os modismos cientificistas e positivistas de sua época..

Tal como outro importante autor russo, Dostoievski, Machado adota uma postura crítica em relação ao racionalismo exacerbado do século XIX. Boris Schnaiderman em seu ensaio *O Alienista: um conto dostoiievskiano* (2005) analisa os diálogos e uma possível influência de Dostoievski na obra de Machado.

A partir da representação caricatural de Simão Bacamarte, do homem de ciência que na sua obsessão pela mais perfeita e precisa sobriedade acaba enfiando toda cidade, inclusive sua esposa, no seu manicômio, para no final, perceber ser ele próprio o único louco, Machado nos faz pensar a respeito dos limites da ciência e da razão e até onde os desvarios cientificistas poderiam nos levar.

Assim como Dostoievski reage ao racionalismo dogmático e intransigente de seu tempo, Machado questiona as crenças de infalibilidade da ciência e de sua capacidade de sanar todas as mazelas humanas, entusiasmo muito comum na intelectualidade de sua época.

Observa Schnaiderman (2005) que todas as grandes obras carregam algo de premonitório, antecipando tendências e ideias que aparecerão mais tarde. Dito isto, não seria incorreto afirmar que Machado de Assis já conseguia prever ou pelo menos pressentir alguns dos absurdos e barbaridades que posteriormente aconteceriam no século XX, em nome de um discurso pretensamente científico.

Desse modo, pode-se afirmar com tranquilidade que Machado carrega em si uma própria poética do conto, com seus próprios esquemas e procedimentos, sem necessariamente negar influências e contribuições de seus predecessores e contemporâneos. Machado ao evitar a rigidez de certos esquemas formais ou filosóficos de seu tempo, trouxe-nos uma representação da vida, incorporando a partir das cenas do cotidiano, um rico material para análise do comportamento e das motivações íntimas de seus personagens.

4 DIÁLOGOS ENTRE MACHADO E FREUD: UMA PERSPECTIVA PSICANALÍTICA DO DESEJO NOS CONTOS DE MACHADO DE ASSIS

Segundo Eduardo França (2008), entre os aspectos mais marcantes da modernidade pode-se destacar, sem sombra de dúvidas, a substituição de uma harmonia ou integração coletiva por uma nova forma mais incerta e cada vez mais incompreensível: a medida do indivíduo.

Desse modo, todo o esforço de condicionamento ou ajuste entre os desejos dos personagens e as convenções morais e culturais da sociedade está carregado sempre de tensões, sobretudo pela busca da satisfação individual em detrimento de princípios e valores coletivos (França, 2008).

O recalque, para Psicanálise, é o processo de sublimação do desejo, na maior parte das vezes por pressões exteriores, em especial, das normas sociais, contudo o desejo recalcado em algum momento não tarda em se manifestar. Dessa perspectiva, a conciliação entre sujeito e sociedade só se torna possível mediante a dissimulação e um calculismo quase maquiavélico. O sujeito moderno precisa manter uma relação forjada e artificial—para poder conseguir transitar nas instituições sociais (família, religião, trabalho, política, vida pública, etc).

Essa constatação, mais do que nos revelar um estágio da relação entre sujeito e sociedade, escancara também um distanciamento entre sujeito moderno e o sujeito épico. Em Machado, especialmente, os heróis machadianos distinguem-se dos heróis épicos, antes de tudo, por manifestarem uma condição moderna, complexa, individual, psicológica e radicada pelo desejo.

Entre as características da epopeia, segundo Bakhtin (2018), destacam-se: em primeiro lugar, a alusão a um passado épico nacional, ao “passado absoluto” de

Goethe e Schiller, de um tempo não determinado historicamente e de valor axiológico; Em segundo lugar, pelo resgate de lendas nacionais e que dão consistência a uma identidade cultural coletiva.

A epopeia, dessa maneira busca reconstruir um passado heroico nacional, do mundo dos “princípios” e do “apogeu” (arché e aumé) da história nacional, o antigo universo dos pais, dos ancestrais, dos melhores, quase nunca mirando seu olhar para o presente (indigno de ser representado por gêneros elevados na visão clássica, pelo seu caráter turvo, fluído e passageiro) mas sempre ao passado, em especial em planos distantes da memória, (Bakthin, 2018)

Segundo Erich Auerbach (2021), a intuição da poesia ocidental desde Homero pressupõe um sujeito uno, organizado numa unidade inseparável entre força, corpo, razão e vontade de espírito. No épico homérico, a dimensão particular do herói evolui e progride, incorporando o destino como fonte da riqueza de seu caráter e parte da própria essência do homem.

Esta unidade da epopeia, para Georg Lukács (2009), pode ser compreendida a partir da própria homogeneidade da cultura e organização civilizacional helênica dos tempos homéricos. No discurso épico, nesse sentido, não falta sofrimento ou segurança, mas há compreensão da necessidade de adequação das ações do herói épico às exigências da alma, representadas pelo senso de grandeza, desdobramento e plenitude.

O herói épico, de acordo com Lukács (2009) não encarna um indivíduo e um destino pessoal, mas uma comunidade e seu destino coletivo. Além disso, no caso dos heróis homéricos, representam também uma série de símbolos de um modo de estar no mundo e de um sentido de totalidade e plenitude do homem grego clássico (Lukács, 2009)

Em oposição ao modelo de herói épico, ainda segundo Lukács (2009) surge o herói trágico, ainda na antiguidade, contudo, prenunciando um choque entre o sujeito e o mundo que se aprofundaria no decurso da modernidade. Para Auerbach (2021), a tragédia nasce do mito épico, contudo na medida em que se afasta dele assume uma forma própria.

Dessa maneira, na forma trágica o destino simboliza a própria ruína do herói, com traço implacável e indissociável da sua essência. Nesse sentido, o surgimento da tragédia figura como um traço de mudança na consciência histórica do homem grego,

em especial pela transposição do mito para o princípio de uma consciência filosófica e histórica (Auerbach, 2021).

Com o advento da modernidade, em especial, com o surgimento do Romantismo, segundo Lukács (2009) há o nascimento de um novo modelo de herói tipicamente moderno, o herói demoníaco. Entre as características deste herói demoníaco está o sentimento de ruptura deste herói está a negação dos valores culturais vigentes e uma maior abertura ao indivíduo enquanto novo sujeito da história.

Diferentemente dos heróis épicos que lutam pela pátria ou pela religião, os heróis machadianos se encaixam no perfil do herói moderno, pois agem em prol de seus próprios desejos e vontades individuais (França, 2008). Em toda sua obra e em particular, nos seus contos, os personagens vivem uma situação de conflito entre seus desejos e as normas sociais, alcançando sua harmonia com seu meio social mediante cálculo e dissimulação.

Gilberto Freyre, em seu ensaio *Reinterpretando José de Alencar* (1987), dizia que para Machado falar de amor significava falar de “complicação” (Freyre 1987, 13). Complicação do natural com o social, por vezes motivado por diferenças raciais e sociais, em uma sociedade estruturada numa organização patriarcal e escravocrata como era o Brasil do Século XIX.

Segundo Luís Cláudio Mendonça Figueiredo, em *A invenção do psicológico: quatro séculos de subjetivação* (1992), a subjetividade moderna nasce da intensificação da vivência da diversidade e da ruptura, em especial, a partir do século XV com o advento das navegações, ascensão das cidades e da burguesia, seguidas de vários esforços de ordenação e que vão produzir o que atualmente compreendemos como sujeito moderno.

Para Figueiredo (1992) o apogeu deste sujeito alcança seu ápice e ao mesmo tempo o começo de sua dissolução durante o século XIX, especialmente quando começa a colapsar as crenças de que o homem ocupa o centro do mundo e de certas certezas garantidoras de estabilidade (crença na liberdade, no progresso, na ciência, civilização, etc).

Entre os epicentros dessa transformação, pode-se destacar a emergência da visão romântica. Sob os influxos das revoluções francesa e industrial, no final do século XVIII, substituindo a hegemonia do antigo regime e da velha nobreza para dar lugar a uma nova conjuntura europeia, balizada pelos ideais liberais de uma burguesia

urbana ascendente, entra em cena uma nova visão de mundo, homem, história, arte e literatura: o romantismo.

Segundo Grinsburg (1978) é possível pensar a cosmovisão romântica como um evento sócio-cultural que inaugurou uma nova consciência histórica, que diferentemente daquela preconizada pelos iluministas (vide Montesquieu, Rousseau, Diderot e Voltaire), organizada sob a égide de um contrato social e no otimismo das potencialidades da razão e do progresso, dá protagonismo a subjetividade e às identidades nacionais, tendo em vista a busca de um absoluto, de uma essência final das coisas.

Além disso, na visão de Benedito Nunes (1978), o Romantismo introduziu uma nova concepção psicológica, uma nova forma de estar no mundo, pautada na valorização do sentimento que, para os românticos, revela não só o estado íntimo, mas também as contradições desse sujeito romântico, dividido ora entre o entusiasmo de um mundo impossível e a nostalgia de um passado idealizado, ora entre a melancolia e o desejo por transformações.

Nessa perspectiva, uma das marcas centrais do sujeito romântico está na busca da originalidade e da autenticidade, traduzidas poeticamente a partir da valorização da dimensão do patético, de uma ironia e gênio românticos, que buscarão transcender, mediante uma poesia sentimental, a experiência particular num ideal singular, universal e sublime.

Oriundo do termo “pathós”, palavra grega que indica um estado de “doença da alma”, um amor que desafia a razão e o destino, de acordo com Schiller (1987), o patetismo romântico valoriza a espontaneidade da natureza humana frente a artificialidade dos códigos da sociedade de seu tempo.

A ironia romântica, por conseguinte, caracteriza-se por pretender ser a persistência de um esforço de descrição ideal das coisas (do amor, da nação, de uma causa, etc), e segundo Friederich Schlegel (1987), visa trazer à tona a reflexão e metarreflexão artística, pela possibilidade de ressignificação dos objetos literários, através da ruptura da correspondência entre as palavras e as coisas.

Dessa forma, a arte romântica inaugura um novo projeto estético-literário, mediante uma poesia sentimental, construída não mais por uma fidelidade a uma tradição clássica (conforme pretendiam os neoclássicos), mas a partir de uma subjetividade e de um gênio artístico moderno.

A poesia sentimental, segundo Schiller (1987) é fruto de uma individualidade moderna, particular, marcada pela incompletude (ou da “infância perdida”, nas palavras do autor), diferente das poéticas ingênuas, situadas em épocas e contextos sociais e culturais pré-modernos, na qual há uma correspondência entre as palavras e as coisas, entre o homem e a natureza, captando a essência de uma coletividade e condição humana datada historicamente (tal como a Grécia Clássica, representada pela *Ilíada*, de Homero, por exemplo).

Na modernidade, se dá a ascensão de um novo tipo de sujeito, o sujeito psicológico surgido a partir das ruínas do humanismo europeu e da noção de um sujeito unitário e soberano. Este sujeito será o objeto das psicologias, de um lado daquelas que buscarão restaurar o humanismo e recuperar a unidade do sujeito, do outro lado, daquelas que vão sustentar a emergência de uma subjetividade indissociável do caos (Figueiredo, 1992).

Ao lado das correntes que reafirmam a crise do sujeito moderno, nenhuma talvez tenha tido o mesmo impacto e influência cultural do que a Psicanálise. Na literatura e estudos literários, a teoria psicanalítica, especialmente, se consolidou não só como uma valiosa abordagem de interpretação ficcional, mas também como um saber de ler criticamente a incorporação da literatura na própria cultura (França, 2014)

Segundo França (2012), o pensamento freudiano se constrói entre um hiato do Iluminismo e do Romantismo, incorporando da Ilustração o entusiasmo pela capacidade da razão em permitir ao homem viver e produzir cultura em sociedade, e do Romantismo, sobretudo a partir da contribuição dos românticos alemães, em reconhecer o desejo, a paixão e as forças do inconsciente enquanto dimensões que dão forma e plenitude a condição humana.

Sem recair em uma visão reducionista, ao ler a Psicanálise como uma herdeira direta ora do Iluminismo, ora do Romantismo, é relevante mencionar a importância da formação romântica de Freud. Além do seu gosto pelo mito antigo e pelas tragédias de Sófocles e Shakespeare, importantes expoentes do Romantismo Alemão marcaram profundamente as visões de Freud, sobretudo Goethe, Schiller, Schelling, entre outros. Por muito tempo, Freud buscou na literatura uma farta matéria prima de temas, ideias, conceitos para divulgar e dar legitimidade a sua teoria.

Antes da publicação da *Interpretação dos sonhos*, marco inicial da psicanálise, em suas correspondências para Fliess, em 1897, Freud a partir de sua leitura e interpretação das tragédias *Édipo Rei*, de Sófocles, e *Hamlet*, de Shakespeare,

comentava sobre o amor do filho pela mãe e o ódio pelo pai, prenunciando a noção do *complexo de Édipo* o qual viria a aprofundar em publicações posteriores (França, 2014).

Nesse sentido, França (2014) propõe que uma das possibilidades para se obter uma compreensão mais ampla da relação que Freud estabelece com a literatura está em se debruçar nos próprios registros de Freud acerca da literatura em suas obras.

Ademais, é possível também conceber duas formas de abordagem crítica da Psicanálise como chave de interpretação literária. Uma que parte da aproximação dos conceitos psicanalíticos para leitura e interpretação ficcional, outra, que se dedica a uma crítica biográfica da figura do autor (França, 2014).

A primeira, talvez a mais útil e proveitosa contribuição crítica da Psicanálise para literatura está em tomar suas concepções e conceitos e aproveitá-los como ferramentas críticas para atribuir novos significados aos textos literários (França, 2014).

Frequentemente, Freud realiza esses dois movimentos, de um lado uma crítica biografista, analisando a vida e dramas pessoais dos autores com uma visão psicanalista, do outro, a interpretação crítica da obra literária com a aproximação dos conceitos de sua teoria (França, 2014).

Porém, nos seus diálogos mais importantes com a literatura, o entusiasmo biografista de Freud não lhe rendeu maiores frutos, sobretudo, graças a lacunas e imprecisões biográficas sobre Shakespeare e o distanciamento intransponível com a figura de Sófocles (França, 2014).

Para a construção deste trabalho, evitaremos uma leitura biográfica de Machado de Assis aos moldes freudianos, porém, aproveitaremos as contribuições críticas, em especial seus conceitos e a visão psicológica como instrumentos interpretativos da teoria psicanalítica para construção de novos significados na leitura dos contos *machadianos*, em especial, no que diz respeito em suas relações com a temática do desejo e sua recorrência e destaque ao longo de toda obra contística machadiana.

Os conflitos existenciais se manifestam na narrativa machadiana, segundo Rosenbaum (2016), por explorarem as fragilidades de visões idealizadoras de um sujeito cartesiano, postulando a consciência de uma natureza humana atravessada por ambiguidades e contradições.

Nessa perspectiva, é possível identificar uma convergência entre a literatura machadiana e a psicanálise, no que diz respeito à exploração dos conflitos da psique humana e suas motivações inconscientes. Em suas obras, Machado de Assis constantemente retrata as contradições e ambiguidades humanas, nos apresentando sujeitos complexos, atravessados por sentimentos, desejos e interesses muitas vezes antagônicos, escamoteados por uma trama de dissimulações sociais.

O desejo, para além de temática literária relevante em Machado, ocupará também um espaço privilegiado nas teorias psicanalíticas. Sigmund Freud, o fundador da psicanálise, introduziu o conceito de desejo como uma força motriz fundamental do inconsciente. Segundo Roudinesco e Plon (1998) o desejo na concepção psicanalítica de Freud compreende um termo que designa ao mesmo tempo propensão, anseio, cobiça ou apetite, ou seja, qualquer forma de atração espiritual ou sexual dirigida a um dado objeto.

Para Freud, o desejo está intimamente ligado aos e impulsos primitivos, especialmente os sexuais. No pensamento freudiano, os desejos reprimidos são a causa de muitos conflitos psíquicos e sintomas neuróticos. Ademais, essa noção está inserida no interior de uma teoria do inconsciente para designar ao mesmo tempo a propensão de um impulso e sua realização, também considerado um anseio ou voto (*wunsch*) inconsciente. O sonho exerce um papel importante nesse processo, pois para Freud o sonho é a realização de um desejo recalcado e a fantasia pela realização alucinatória do próprio desejo (Roudinesco e Plon, 1998).

Freud elaborou a teoria do desejo embasado em suas observações clínicas e estudos de casos. Nessa perspectiva, o desejo é uma manifestação do "id", a parte primitiva e instintiva da psique humana, que anseia a satisfação imediata de seus impulsos. O "ego" e o "superego" funcionaram como mediadores, tentando ajustar esses desejos aos códigos de conduta e convenções sociais (Freud, 1923).

Outro conceito fundamental está a "sublimação", onde os desejos reprimidos são canalizados para atividades socialmente aceitáveis, como a arte, religião, ciência. Freud acreditava que a sublimação era uma forma saudável de lidar com os desejos inconscientes, permitindo que a energia psíquica fosse redirecionada para realizações construtivas.

Nesse contexto, a repressão se torna um mecanismo crucial na formação da psique, onde os desejos e impulsos mais primitivos são sufocados para atender às exigências sociais. A repressão, segundo Freud, é uma das principais fontes de

sofrimento, pois, ao tentar controlar os instintos, o sujeito se vê aprisionado em um conflito interno que gera angústia e neuroses.

Dessa forma para Freud o desejo por ser uma força motriz que impulsiona as ações humanas é muitas vezes reprimido e interditado pela cultura e instituições sociais, em especial, pelo seu potencial desagregador e disruptivo, no sistema cultural;

Buscamos no presente trabalho discutir a presença da temática do desejo nos contos machadianos, demonstrando sua constância ao longo de toda obra de Machado de Assis. Além disso, pretendemos estabelecer aproximações entre Machado e a Psicanálise nas suas representações e visões sobre o desejo.

Em *Frei Simão*, publicado em *Contos Fluminenses* (1870), temos a problemática da repressão exercida pela família e pela religião. Antes de falecer, Simão deixou registrada suas memórias nas quais relata sua tragédia sentimental. Oriundo de uma família de comerciantes remediados, seus pais receberam a pequena Helena, orfã de pais e que nada recebera de herança, uma vez que seu pai tendo sido rico perdeu a fortuna da família com o vício em jogo. Os anos passam, Simão e Helena ao crescerem juntos acabam se apaixonando. No entanto, tal amor era impensável para a família de Simão que desejava casá-lo com a filha de um Conselheiro, uma vez que Helena não lhe deixaria dote.

Neste conto temos um tema clássico na literatura universal do amor impedido devido a diferença de classes e dos interesses da família, para quem o casamento, longe de qualquer visão romântica, representa uma oportunidade de projeção financeira e manutenção de seu prestígio social. Visando afastá-lo de Helena, o pai envia o filho para a província e destrói todas as correspondências trocadas pelos primos. Desesperado com a incessante tentativa do filho manter contato com Helena, seu pai mente ao lhe mandar notícia de que sua prima havia falecido. Desolado, Simão volta à Corte e comunica à família o desejo de seguir carreira eclesiástica.

O tempo passa, Simão já ordenado padre é enviado para pregar numa cidade do interior, onde numa missa acaba reencontrando-se com Helena, agora casada com outro homem. Atordoada com esse reencontro, Helena acaba morrendo alguns dias depois. Simão, desconsolado, decide passar seus últimos dias num convento beneditino, isolado de todos até o momento de sua morte.

Além da conspiração da família, a repressão vivenciada por Simão também se dá no momento em que desolado pela falsa notícia da morte de Helena decide viver

uma vida celibatária ao ingressar no sacerdócio católico, e posteriormente, após escolher se consagrar frade beneditino e passar o resto da vida num convento, completamente isolado, após seu trágico reencontro e o falecimento de sua amada.

Não seria impreciso dizer que tanto a família como a religião exercem um poder de repressão afetiva e sexual sobre Frei Simão. Se por um lado temos a família, a qual ignorando os sentimentos do filho, separa Simão de Helena para casá-lo com uma noiva rica, do outro, há a repressão conduzida pela instituição religiosa a partir do voto celibatário, destino escolhido por Simão como um espaço de recolhimento diante da desilusão de suas expectativas afetivas e da perversidade de sua própria família.

Contudo, além da separação amorosa, pode-se pontuar que a tentativa frustrada de sublimação do personagem Frei Simão pela busca da repressão e isolamento social ao escolher seguir a carreira religiosa é uma das principais causas do sofrimento psíquico da personagem, uma vez que mesmo no celibato e posteriormente recluso num monastério, Simão não consegue superar suas mágoas e a dor de sua tragédia afetiva.

No conto *A Parasita Azul*, reunido em *Histórias da Meia Noite* (1873), há a história de Camilo, jovem goiano que após passar anos estudando em Paris, retorna a Goiás a pedido do pai, para reassumir a direção das fazendas da família. Camilo que até então vivia uma vida boemia na Europa, entre livros e várias mulheres, acaba se apaixonado por uma russa misteriosa, casada com um príncipe, razão que o faz resistir ao chamado do pai de voltar ao Brasil, mas acaba cedendo após o pai lhe ameaçar cortar sua mesada.

Em retorno a sua cidade natal, a pacata e provinciana Santa Luzia, no interior de Goiás, Camilo é recebido por Leandro Soares, filho de um comerciante e amigo da família de Camilo. Na viagem, Leandro conta a Camilo suas aventuras na política, no jogo e no amor, confessando estar apaixonado pela bela Isabel, filha do Juiz Mattos, contudo sem ser correspondido pela jovem moça.

Em uma missa do Padre Maciel, Camilo descobre de quem se trata a jovem Isabel e logo que a vê fica encantado por sua beleza. Com o tempo, Camilo vai alimentando uma paixão por Isabel, também ser desejada pelo seu amigo Leandro, contudo, mesmo buscando se aproximar da formosa moça acaba sendo rejeitado por ela.

Isabel, embora cobiçada por muitos pretendentes, recusava todos os galanteios que recebia por manter sua fidelidade a um antigo segredo: uma flor azul parasita que um rapaz ao subir numa árvore tentou lhe presentear, mas acabou caindo e machucando a cabeça, quando ainda eram mais jovens.

Camilo ao saber o segredo de Isabel ficou desesperado, quase cogitando cometer suicídio, acaba sendo auxiliado por Miguel, que o socorre e ajuda a recuperar a memória dos acontecimentos narrados por Isabel, descobrindo ser ele o jovem que tentou lhe presentear com a flor.

Camilo e Isabel, então cientes do episódio da flor azul, se enamoram e pouco tempo se casam, no entanto, enfrentam a ira de Leandro que após ameaçar Camilo acaba sendo convencido a abandonar sua paixão por Isabel em troca do apoio financeiro da família de Camilo para sua carreira política.

O tempo passa, Leandro se torna um influente deputado local, Camilo e Isabel passam a viver uma vida conjugal tranquila e após ler a notícia de um jornal, Camilo descobre a prisão de sua antiga nobre amante russa, que em verdade se tratava de uma golpista, acostumada a enganar e extorquir vários homens.

Diferentemente, de *Frei Simão* os nós que dificultam a união de Camilo com Isabel não estão numa diferença de classe social, uma vez que ambos sendo respectivamente filhos de fazendeiros e magistrados, pertenciam à camadas socialmente privilegiadas, mas ao lapso de memória de Camilo, o qual não recordava de seu primeiro amor de infância por Isabel, além da sua relação de amizade com Leandro, o qual também era interessado em se casar com Isabel.

Embora seja um conto com características românticas, Machado já em sua fase inicial antecipa um aprofundamento da análise psicológica e do comportamento das personagens, explorando as ambiguidades dos seus sentimentos a qual viria aprofundar em seus contos posteriores. Neste conto, inserido entre sua produção inicial, Machado explora o triângulo amoroso envolvendo dois amigos, no caso Camilo e Leandro que acabam se apaixonando pela mesma mulher, Isabel.

Para John Gledson, Machado aborda neste conto um triângulo que se repetirá em outras obras, o do “estrangeiro”, na maior parte dos casos, brasileiro que passa uma temporada de estudos e aventuras na Europa e volta com ideias e tratos refinados, a mulher fascinante, e o brasileiro, nacional, autêntico que acaba sendo traído (Gledson, 2008).

Camilo e Leandro, embora próximos pela amizade, representariam dois perfis distintos. Camilo, do brasileiro cosmopolita, urbano e de formação europeia, e além disso, de condições afortunadas, enquanto, Leandro, o brasileiro caipira, rural, de uma classe média provinciana (Gledson, 2008)

Não obstante ser apaixonado por Isabel, Leandro cultivava também ambições políticas e de projeção social, o que por sua vez, poderiam ser concretizadas com seu matrimônio com Isabel, tendo em vista ela ser de uma família bem situada socialmente. É por esta mesma razão, também, que apesar de seu rancor por Camilo, por lhe ter tomado sua amada, aceita a proposta pecuniária do amigo, inadmissível certamente para um herói romântico.

O próprio Camilo em certa medida é pressionado por razões puramente materiais a abandonar sua amante russa na França, ante o temor de perder a ajuda financeira do pai para manter sua vida de bon-vivant na Europa. Sem aderir a um delírio amoroso tipicamente romântico, dos heróis que rompem com a família e com a sociedade em nome do seu sentimento amoroso, Camilo não elabora planos de fugir com sua amante, mas antes assume uma postura pragmática de voltar ao Brasil e dirigir as propriedades da família em Goiás.

Paradoxalmente, o mesmo Camilo acostumado a ser um *Don Juan* na Europa, habituado a uma vida boêmia e de prazeres efêmeros com várias mulheres, apesar de posteriormente ter se apaixonado pela esposa de um aristocrata russo, ao regressar a Goiás, cultiva por Isabel uma paixão mais platônica e romântica, chegando quase a cometer um suicídio pela rejeição inicial de Isabel.

O alívio de Camilo está em saber, no final do conto, já casado com Isabel, que sua amante se tratava de uma golpista e que ele escapou de ser mais uma vítima dos seus trambiques ao retornar ao Brasil. O casamento com Isabel, para além de ter dado a Camilo uma satisfação amorosa e familiar, também se mostrou útil em proteger a fortuna de sua família de ser corroída por uma vigarista

Em *A Parasita Azul*, Machado nos traz uma representação mais complexa do desejo, no qual visões idealizadoras do amor são confrontados com as necessidades de projeção social e política, e o casamento, para além de um enlace afetivo, se consolida também como meio de proteção da família burguesa (no caso brasileiro, de suas aristocracias rurais) frente a sedução e alpinismo social de vigaristas e caçadores de dotes.

Em *Teoria do Medalhão*, temos novamente o conflito entre sujeito e sociedade e do fingimento como estratégia de ascensão social. Após a comemoração do aniversário de 21 anos do filho, o pai convida seu filho aniversariante para uma conversa. Estando os dois a sós, o pai busca repassar alguns conselhos para transformar o filho em um “medalhão”, no caso, tipos que conquistaram prestígio e fortuna pela capacidade de envolvimento pessoal.

No diálogo, ele passa a esboçar uma teoria de como o filho seria capaz de se tornar um “medalhão” por meio da dissimulação de suas opiniões e anulação de sua autenticidade. O filho deveria adotar uma postura neutra em quase todas as situações, possuir um vocabulário e conhecimento mais limitado, além de preferir um humor mais simples e direto, evitando ironias complexas.

Nessa perspectiva, por meio da supressão de sua singularidade, o que inclui seus desejos, o sujeito alcançaria um lugar na sociedade. Uma vez que só pela dissimulação e fuga de situações polêmicas ou de atrito pessoal, o filho conseguiria alcançar uma boa imagem e prestígio social, alcançando assim, sucesso e reconhecimento.

Desse modo, em *Teoria do Medalhão*, numa perspectiva psicanalítica, a ambição de se tornar um medalhão, alguém com fama, riqueza e prestígio social envolve um refinamento da função superegoica na conduta social dos indivíduos, e a partir daí um esforço de repressão e supressão da personalidade, o que inclui uma de suas manifestações mais singulares: os desejos individuais.

O desejo segundo Roudinesco (2019) faz parte de um continente onde se misturam amor, felicidade, prazer, gozo, falta, morte, destruição, objeto. Um imenso continente que abarca também a própria Psicanálise. Citando Spinoza, Roudinesco observa que “[...] o próprio homem é uma força desejante : ele é desejo porque sua essência é desejar” (Roudinesco, 2019).

No entanto, para Freud o homem nunca renuncia a nada, não fazendo substituir seu objeto de desejo por outra coisa. Nessa perspectiva, em *Teoria do Medalhão* os desejos inatos e autênticos são substituídos pelo desejo do reconhecimento social, do sucesso, de se tornar uma figura célebre (Roudinesco, 2019).

Em *Noite de Almirante*, diferentemente de outros contos, nos quais a dissimulação e o cálculo social se sobrepõem sobre os desejos autênticos dos personagens, temos o caso da mulher que, contrariando as regras sociais e morais,

segue as exigências do seu coração e abandona o noivo para se entregar a outro homem.

Cumprido salientar que tanto em Machado quanto Freud ainda que explorando o desejo como objeto, respectivamente, literário e teórico, não podem ser considerados autores simpáticos a uma noção de liberdade indiscriminada dos desejos (França, 2008). Mesmo admitindo a existência de certos impulsos conflituosos no homem, Freud acreditava que só recalçando-os em certa medida seria possível manter a vida em sociedade e que as normas e regras sociais eram vitais para manutenção da civilização.

Em Machado, de forma análoga, por vezes, explora as consequências da busca desenfreada pela satisfação a partir de atitudes narcisistas que os personagens são capazes de realizar em nome de seus desejos individuais, indiferentes aos sentimentos e sofrimentos do outro (França, 2008).

Em *Noite de Almirante*, o marinheiro Deolindo Venta Grande, como era conhecido pelos seus colegas marujos, após voltar de uma longa viagem em alto mar, regressa a terra, dominado pela saudade e desejo de reencontrar sua bela noiva Geneveva, com quem trocou várias juras de amor. Entusiasmado com o reencontro, Deolindo chegou a comprar brincos caros para dar de presente a sua amada e sua alegria contagiava outros marujos que diziam que ele teria uma “noite de almirante” ao rever sua noiva.

Geneveva, nas palavras de Machado, era uma cabloca de vinte anos, muito esperta e de olhos negros. Deolindo a conhecera em casa de terceiro e logo se apaixonaram, em pouco tempo, já trocando promessas e juras de amor. De tão apaixonado, Deolindo cogitou abandonar a profissão de marinheiro para viver com a noiva em alguma pacata cidade de interior, plano que foi repreendido por Dona Inácia, com quem Geneveva morava.

Ao saber que teria de fazer uma longa viagem de instrução, Deolindo se antecipou para selar um juramento de fidelidade a Geneveva. – Juro por Deus que está no céu; que me falte luz na hora da morte, afirmou Geneveva sem mostrar muita contundência no seu compromisso.

Mesmo viajando pelo mundo, conhecendo outras mulheres bonitas, italianas, marselhesas, turcas, Deolindo se manteve sempre fiel a Geneveva e numa passagem por Trieste, investiu suas economias na compra de brincos e alguns presentes para noiva que deixara no Brasil.

Retornando a terra firme, Deolindo já preparando seu discurso de amor ao reencontrar Genoveva, se dirige até a casa de D.Inácia onde sua amada morava, contudo não a encontra lá. Inácia contrariada com sua antiga hóspede, informa que Genoveva não residia mais em sua casa e que estava morando com o mascate José Diogo, por quem estava perdidamente apaixonada.

Genoveva então lhe confessa ter se apaixonado pelo mascate, mas que durante os meses que Deolindo esteve ausente sentiu muitas saudades dele, até que certo dia, de tanto ser agraciada pelo mascate, acabou se apaixonando por ele. Em princípio, Deolindo fica bastante revoltado, mas por fim, acaba entregando os brincos para Gonoveva e contando alguns causos de viagens, numa vaga esperança de reaver o coração da cabloca.

A noite passa, Deolindo chega a prometer cometer suicídio, mas não se mata e no outro dia, alguns companheiros lhe felicitaram pela “noite de almirante” que Deolindo supostamente teve com Genoveva, a quem confirma a parabenização com um falso sorriso de satisfação, como de quem realmente viveu uma grande noite.

Contrariando certas expectativas e convenções sociais da época, Machado nos apresenta em Genoveva, uma mulher que não tem vergonha de assumir seus desejos, ainda que isto envolva romper juramentos de amor e trair os sentimentos de Deolindo.

Ademais, fugindo de certos chavões estilísticos românticos, nos quais o suicídio é o único remédio para a desilusão amorosa da personagem, Deolindo não se mata e prefere fingir que viveu uma noite feliz com sua então prometida. O drama amoroso que em muitos autores românticos sempre acaba tendo um defecho fatal, em Machado, é representado como apenas um triste episódio da vida do personagem.

Em *A Causa Secreta*, publicado em *Várias Histórias* (1896), Machado de Assis promove reflexões acerca do desejo e do sadismo. O conto retrata a amizade dos médicos Garcia e Fortunato, que se conhecem após Fortunato socorrer um vizinho de Garcia. Admirado pelo talento médico de Fortunato, com o tempo os amigos vão se aproximando e Garcia passa a conviver no ambiente familiar de Fortunato e sua esposa Maria Luísa, indo frequentemente a sua casa.

Entusiasta da medicina e da ciência, Fortunato destacava-se pela sua frieza na operação de cirurgias complexas. Estudioso, passava muitas horas estudando anatomia de animais mortos no seu laboratório, chegando a mostrar a Garcia um dos seus experimentos mais cruéis, no qual despedaçou um rato vivo, causando choque

no amigo. Na convivência na casa de Fortunato, Garcia vive também um relacionamento extraconjugal com Maria Luísa, mulher do seu amigo.

No entanto, Maria Luísa acaba sendo vitimada por uma doença, morrendo pouco tempo depois. Muito abatido pela morte da sua amante, Garcia vai até a casa de Fortunato para se despedir de Maria Luísa, dando-lhe o último beijo, cena flagrada por Fortunato, que assiste a tristeza de Garcia diante da amante com frieza e sadismo.

Tal como em outros contos, Machado aborda mais uma vez a questão dos dramas conjugais e da ambiguidade das relações de amizade, em especial, por Fortunato se envolver com Maria Luísa, esposa do seu melhor amigo, Garcia. Porém, talvez a mensagem mais importante do conto está em como Garcia camufla seus desejos sádicos a partir do seu entusiasmo pela Ciência e pela Medicina.

O título *A Causa Secreta*, nesse sentido, é bastante sugestivo, uma vez que seu aparente humanitário gosto pela pesquisa científica e prática médica se revela, na verdade, um meio mais legítimo de realizar seus desejos sádicos, como se observa nos seus experimentos cruéis com ratos e em ver o suplício dos pacientes.

Seu sentimento sádico também se apresenta no momento da morte da esposa, mesmo sabendo da traição da mulher com seu melhor amigo, Garcia aprecia a cena de Fortunato se desmanchando em lágrimas no velório de Maria Luísa, mesmo com o risco de levar a fama de marido traído perante seu círculo social.

Para Laplanche e Pontalis (2001) o sadismo e o masoquismo são as duas expressões do mesmo prazer, ativa e passiva, oriunda da satisfação ligada à crueldade e ao fato de se infligir dor. Mesmo descobrindo a traição da sua esposa com seu melhor amigo, Garcia busca se vingar dos amantes assistindo a cena grotesca da dor de Fortunato diante do amor proibido que partiu.

Outros contos onde a questão da traição conjugal se faz presente é *Missa do Galo*, reunido em *Páginas Recolhidas* (1899) e *Capitão de Voluntários*, em *Relíquias de Casa Velha* (1906). Nestes contos, à semelhança de *A Causa Secreta* mulher, Machado põe em relevo a problemática do adultério e dos dramas familiares.

Em *Missa do Galo*, o narrador Nogueira busca lembrar cenas confusas de um acontecimento da juventude, numa noite de Natal. Aos 17 anos, muda-se para Mangaratiba para concluir seus estudos preparatórios e passa a residir na casa de Meneses, que havia casado em primeiras núpcias com sua falecida prima, estando então casado com D. Conceição, sua segunda esposa.

Frequentemente Meneses dizia ir ao teatro para marcar encontros extraconjugais que, no entanto, já eram de conhecimento da sogra e da mulher, Conceição. Embora estivesse em férias escolares, Nogueira, no entanto, decide passar os festejos natalinos no Rio de Janeiro para assistir a Missa do Galo na Corte.

Na noite natalina, contudo, Meneses foi visitar sua amante, enquanto Conceição e Nogueira ficaram sós em sua casa. Conceição começa a conversar com o jovem estudante, tratando de diversos assuntos. Contudo, durante o diálogo eles perdem a noção do tempo, esquecendo completamente da missa, porém, no meio da conversa fica a interrogação se não houve algo a mais na conferência entre Conceição e Nogueira. A conversa termina quando o vizinho bate na porta para lembrar do compromisso da Missa.

Segundo Vera Casa Nova (1996), apesar de não ficar claro se houve ou não um enlace amoroso entre Nogueira e Conceição, o narrador machadiano constrói uma conotação erótica e teatral revelada em pequenos atos e insinuações por parte de Conceição, cuja sedução se dá pela linguagem, envolvendo o jovem Nogueira pelo diálogo.

Isso fica bastante evidente em passagens como : “[...] 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” (Machado de Assis, 1899, p.31).

Conceição embora descrita pelo narrador, como uma “santa” e uma esposa passiva diante das frequentes traições do marido. “aceitaria um harém com as aparências salvas”(Machado de Assis, 1899, p. 30), aos poucos vai tendo seus traços de volúpia e sedução revelados na medida em que envolve o estudante Nogueira, que mesmo depois de anos não conseguiu compreender a conversa que teve com a esposa do ex-cunhado naquela noite.

Roudinesco (2001) argumenta que a psicanálise, ao explorar o inconsciente e as dinâmicas familiares, revela as tensões e contradições inerentes ao casamento. Ela sugere que o casamento tradicional, baseado em normas sociais rígidas, muitas vezes entra em conflito com os desejos e pulsões individuais, que são frequentemente reprimidos ou negligenciados. A psicanálise, portanto, oferece uma lente através da qual podemos entender como esses conflitos internos afetam as relações conjugais e a estrutura familiar.

De modo análogo, Freud (2019) entendia o casamento como uma instituição social que exercia um forte poder de repressão sexual. Na visão de Freud, a moralidade sexual da sociedade ocidental, especialmente a repressão da sexualidade feminina, criava tensões e neuroses que afetavam tanto os indivíduos quanto os relacionamentos conjugais.

Em *Um Capitão de Voluntários*, publicado em *Relíquias de Casa Velha* (1906) temos a amizade entre Simão, de 24 anos, e Emílio, de 40 anos. Apesar da diferença de idade, os dois se tornam grandes amigos e Simão passa conviver na casa de Emílio, então amasiado com Maria, de 27 anos.

Com a convivência, Simão passou a acompanhar o casal de amigos em eventos e festas, até que com a chegada de Barreto, amigo de Simão, que o incentiva a namorar Maria, contudo, mesmo tendo desejo pela esposa de Emílio, a princípio, não declara seus sentimentos para Maria.

Emílio, sempre elogiando Maria, confessa depois para Simão não ser oficialmente casado com Maria, ainda que vivesse maritalmente com ela. O que para os valores católicos e conservadores de sua época, os colocava na condição de concubinato.

O conto tem como plano de fundo a questão da Guerra do Paraguai. Emílio embora pacifista e contrário a aliança do Brasil com a Argentina, chegando a propor que o governo brasileiro se aliasse com Solano Lopez, ditador paraguaio, para lutar contra os argentinos, acaba posteriormente se alistando e se torna capitão de um batalhão de voluntários.

Em um dos encontros de Simão na casa de Emílio, Maria ao se despedir do amigo do casal, agarra Simão e lhe dá um beijo. Posteriormente, Maria marca encontros escondidos com Simão. Sensual e enigmática, Maria lhe confessa ter conquistado o marido em uma festa no Teatro Provisório ao estar fantasiada de castelhana com uma saia curta. Com o temor de serem descobertos, Maria passa a evitar novos encontros e Simão reduz suas idas a casa de Emílio.

Posteriormente, Simão recebe a notícia de que Emílio bruscamente decide ingressar no batalhão de voluntários. Notando uma mudança do comportamento do anfitrião, Simão fica desconfiado temendo que Emília esteja sabendo de alguma coisa. Contudo, ainda assim, Simão continua a ir a alguns jantares oferecidos pelo amigo.

Após ir à guerra, Emílio acaba morto em confronto com as tropas paraguaias e Maria com o dinheiro que Emílio lhe deixara, acaba voltando para o Rio Grande do

Sul, morrendo também tempos depois, e a filha do casal não chegou a completar 15 anos.

Neste conto, Machado aborda novamente a ambiguidade do desejo tanto de Simão quanto de Maria. Ambos traem Emílio, no entanto, Simão continua cultivando uma enorme admiração pelas virtudes viris do amigo, capaz de sacrificar pela pátria, e Maria que sofre bastante com a ida do marido à guerra, mesmo tendo o traído.

Além disso, cabe observar que devido a diferença de idade entre Emílio, com 40 anos e Simão, com 24, Emílio se torna quase que uma figura paternal para o jovem Simão. Ambos são descritos com caracteres quase antagônicos, enquanto Simão possuía traços mais masculinos e amadurecidos de homem já feito, Simão, ainda jovem, carregava certos aspectos mais femininos ou não plenamente masculinizados.

Maria, de 27 anos, alguns anos mais velha que Simão, é descrita como uma mulher mais experiente e que muito lhe poderia ensinar na arte de amar. Porém, embora incentivado por Barreto e cultivando desejos pela mulher de Emílio, é Maria quem exerce um papel protagonista da relação extraconjugal, uma vez que foi ela quem lhe roubou um beijo e marcou os primeiros encontros com Simão.

Contudo, Simão termina dominado pela saudade e remorso, por buscar conciliar o inconciliável, o amor de Maria e ao mesmo tempo sua amizade por Emílio. Simão se consume de uma dor dupla, pela saudade de Maria, seu amor proibido e também de Emílio, seu grande amigo, embora sendo amante de sua mulher.

Por outro lado, Simão sofre o remorso por ter traído seu melhor amigo e não ter tido as virtudes épicas de Emílio para lutar pelo seu amor Maria, ainda que isto significasse acabar com sua amizade com Emílio e lidar com o julgamento social e uma possível represália do amigo traído.

Para Laplanche e Pontalis (2001) a culpa diz respeito tanto a um estado de indignidade diante de uma ação proibida ou eticamente repreensível ou provocado por um sentimento difuso pré-existente ou mesmo sem relação com alguma ação reprovável.

Em seu ensaio *Alguns tipos de caráter a partir do trabalho psicanalítico*, Freud (1974.v.8) explora o caso dos “criminosos em consequência de um sentimento de culpa”, abordando como sujeitos praticam certos atos proibidos motivados por um sentimento de culpa anterior ao próprio ato delituoso.

No caso de Simão, embora culpado por ações posteriores ao envolvimento com Maria, o personagem sofre o remorso por ter traído seu melhor amigo e não ter

tido as virtudes épicas de Emílio para lutar pelo seu amor Maria, ainda que isto significasse acabar com sua amizade com Emílio e lidar com o julgamento social e uma possível represália do amigo traído.

Nessa perspectiva, confirmando a observação de Montaigne (1996) para quem o desejo era ao mesmo tempo fonte de vida e insatisfação, Machado de Assis e Freud se entrelaçam em nos dar representações sobre as ambivalências e sofrimentos humanos, frequentemente relacionados às dores do desejo, como experiência principal e decisiva da condição humana.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa perspectiva, é possível observar que as ambiguidades do desejo são exploradas por Machado de Assis ao longo de toda sua obra e mesmo na sua fase inicial, já se observa uma complexidade das tramas amorosas que viria ser amadurecida e aprofundada em sua produção posterior.

Nota-se, portanto, uma convergência entre a literatura machadiana e a psicanálise, no que diz respeito à exploração dos conflitos da psique humana e suas motivações inconscientes desencadeadas pelas pulsões do desejo. Em suas obras, Machado de Assis constantemente retrata as contradições e ambiguidades humanas, nos apresentando sujeitos complexos, atravessados por sentimentos, desejos e interesses muitas vezes antagônicos, escamoteados por uma trama de dissimulações sociais.

Nos contos machadianos, em especial, o desejo, mais do que a busca pelo prazer, felicidade, fama e sucesso, é o termômetro psicológico, moral e social de uma sociedade erguida sobre as máscaras das aparências, dissimulação, maquiavelismo e hipocrisias morais e sociais, nos quais os sujeitos de diferentes formas, buscam, em termos freudianos, recalcar suas paixões e ambições interditas ou reprimidas pelo contrato social.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Contos Fluminenses**. Rio de Janeiro: Garnier, 1870.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Histórias da Meia-Noite**. Rio de Janeiro: Garnier, 1873.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Histórias Sem Data**. Rio de Janeiro: Garnier, 1884.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Páginas Recolhidas**. Rio de Janeiro: Garnier, 1899.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Papéis Avulsos**. Rio de Janeiro: Garnier, 1882.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Relíquias da Casa Velha**. Rio de Janeiro: Garnier, 1906.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Várias Histórias**. Rio de Janeiro: Garnier, 1896.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. Editora Perspectiva S/A, 2021.
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo**. São Paulo: Editora, v. 34, 2018.
- BAPTISTA, Abel Barros. A emenda de Séneca-Machado de Assis e a forma do conto. **Teresa**, n. 6-7, p. 207-231, 2005.
- BOSI, Alfredo. Brás Cubas em três versões. **Teresa**, n. 6-7, p. 279-317, 2005.
- BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda. In: _____. **O enigma do olhar**. São Paulo: Ática, p.75-126, 1999.
- BOSI, Alfredo; GARBUGLIO, José Carlos; CURVELLO, Mário; FACIOLI, Valentim. **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982.
- CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: : _____. **Vários escritos**, v. 3, p. 17-39, 1970.
- CARPEAUX, Otto Maria. Apresentação. In: _____. **Contos** (volumes A e B). Rio de Janeiro: Lia Editor/INL, 1973.
- CORTÁZAR, J. **Valise de Cronópio**. Trad. David Arrigucci Jr. São Paulo. Perspectiva, 1974.
- DIXON, Paul. **Os contos de Machado de Assis: mais do que sonha a filosofia**. Movimento, 1992.

DIXON, Paul. Modelos em movimento: os contos de Machado de Assis. **Teresa**, n. 6-7, p. 185-206, 2005.

FIGUEIREDO, Luís Cláudio. A invenção do psicológico. **São Paulo, SP: Escuta**, 1992.

FONSECA, Mark Douglas Batista da. Às voltas com o conto machadiano. **uox-Revista Acadêmica de Letras-Português**, n. 3, p. 53-58, 2016.

FRANÇA, Eduardo Melo. Poe, Cortázar e um contraponto: Machado de Assis. Ressalvas sobre uma (possível) teoria do conto. **Remate de Males**, v. 28, n. 2, p. 251-266, 2008.

FRANÇA, Eduardo Melo. Psicanálise e literatura: fundação e função. **Remate de Males**, v. 34, n. 1, p. 263-282, 2014.

FRANÇA, Eduardo Melo. Entre a Psicanálise e o Romantismo: a razão, o limite e a civilização. **Acta Scientiarum. Language and Culture**, v. 34, n. 1, p. 49-57, 2012.

FRANÇA, Eduardo Melo; VIEIRA, Anco Márcio Tenório. **Ruptura ou amadurecimento?: uma análise dos primeiros contos de Machado de Assis**. Editora Universitária UFPE, 2008.

FREYRE, Gilberto. Reinterpretando José de Alencar. In: **Vida, forma e cor**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. L&PM Editores, 2019.

FREUD, S. Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico: criminosos em consequência de um sentimento de culpa. Trad. J. Salomão: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**, v. 14, p. 375-377, 1916.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. LeBooks Editora, 2019.

FREUD, Sigmund. Tipos Psicopáticos no Palco (1942 [1905 ou 1906]). **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1974. v. 7.

FREUD, Sigmund. Obras Completas Vol. 16. "**O Eu e o id**", "**Autobiografia**" e outros **textos**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, v. 2011, 1923.

GLEDSOON, John. Machado de Assis e a crise dos quarenta anos. **Machado de Assis em linha**, v. 4, p. 09-28, 2011.

GOTLIB, Nádya Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1991. Princípios, v. 2, 2007.

GUINSBURG, J. (org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GUIMARAES, Luiz Moreno. **Três estudos sobre o conceito de Narcisismo na obra de Freud: origem, metapsicologia e formas sociais**. 2012. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

JOLLES, André. **Formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1976..

LUKÁCS, György. **A teoria do romance**. Editora 34, 2009.

MONTAIGNE, Michel. **Ensaaios**. Vol. 1 e 2. Col.: Os Pensadores. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

NOVA, Vera Casa. ENTRE REQUEBROS E ENLEIOS: UMA EXPERIÊNCIA DA SEDUÇÃO NA " MISSA DO GALO" DE MACHADO DE ASSIS. **Cadernos CESPUC de Pesquisa Série Ensaios**, n. 2, p. 19-21, 1996.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

NUNES, Benedito. Machado de Assis e a filosofia. **Travessia**, n. 19, p. 7-23, 1989.

POE, Edgar Allan. Hawthorne's Twice-told tales. **Selections from the Critical Writings of Edgar Allan Poe**, ed. FC Prescott (New York: Gordian Press, 1981) p, v. 107, 1842.

POE, Edgar Allan. Filosofia da Composição. In: **Poemas e Ensaios**. (Trad. Oscar Mendes e Milton Amado). São Paulo: Globo, 1999, 3ª ed. revista.

PONTALIS, Jean-Baptiste; LAPLANCHE, Jean. Vocabulário da psicanálise. **Santos: Martins**, 2001.

RIEDEL, Dirce Côrtes. **Metáfora: o espelho de Machado de Assis**. Livraria F. Alves Editora, 1974.

ROCHA, Ramon Diego Câmara. A IGREJA DO DIABO: O ESTATUTO DO MAL EM MACHADO DE ASSIS. **Inventário**, n. 31, p. 27-40, 2023.

ROSENBAUM, Yudith. Machado de Assis e Guimarães Rosa: loucura e razão em " O alienista" e " Darandina". **Machado de Assis em linha**, v. 9, p. 93-109, 2016.

ROUDINESCO, Elisabeth. **Dicionário amoroso da psicanálise**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2019.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, MICHAEL. Dicionário de psicanálise, trad. **Vera Ribeiro**, Rio de Janeiro: **Jorge Zahar**, 1998.

SCHILLER, Friedrich von. Poesia ingênua e sentimental. In: **Teorias poéticas do Romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

SCHILLER, Friedrich von. Sobre o patético. In: **Teorias poéticas do Romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

SCHLEGEL, Friedrich. Fragmentos do Athenaeum [excertos]. **Teorias poéticas do romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

SCHNAIDERMAN, Boris. " O Alienista", um conto dostoiévskiano?. **Teresa**, n. 6-7, p. 268-273, 2005.

SCHNAIDERMAN, Boris. Pós-facio. **TCHEKHOV, AP A dama do cachorrinho e outros contos. São Paulo: Ed**, v. 34, p. 334-342, 1999.

SCHWARZ, Roberto. Ao vencedor as batatas (São Paulo, 1977). **The critical edi**, p. 58.

SILVEIRA, Francisco Maciel. As Histórias sem Data de Machado de Assis. In: DE ASSIS, Machado. **Contos**. FTD Educação, 2023.

MEYER, Augusto. **Machado de Assis -1935-1958**. Rio de Janeiro: S. José, 1958.

VILLAÇA, Alcides. Querer, poder, precisar:" O caso da vara". **Teresa**, n. 6-7, p. 17-30, 2005.