

MACEDO, ALENCAR, MACHADO E AS ROUPAS

Gilda de Mello e Souza

RESUMO

O artigo examina, através de exemplos extraídos de obras de Joaquim Manoel de Macedo, José de Alencar e Machado de Assis, a atitude desses autores em relação à vestimenta de seus personagens. Apresenta, assim, um painel da evolução do erotismo através das obras desses importantes romancistas brasileiros, na segunda metade do século XIX.

Palavras-chave: literatura; vestimenta; erotismo.

SUMMARY

Drawing examples from the works of Joaquim Manoel de Macedo, José de Alencar and Machado de Assis, this article examines the attitudes of these authors with regard to their character's clothing. This provides a portrait of the evolution of eroticism in the works of these major Brazilian novelists during the late 19th century.

Keywords: literature; clothing; eroticism

O breve comentário que segue tem por objetivo expor, através de alguns exemplos, como reagiram em face da vestimenta de seus personagens três dos mais significativos romancistas brasileiros da segunda metade do século XIX: Joaquim Manoel de Macedo, José de Alencar e Machado de Assis. Espero que o confronto auxilie o leitor a penetrar mais intimamente a personalidade de cada um e perceber o caminho que o erotismo teve de percorrer de 1849, data do aparecimento de *Rosa*, a 1890, quando surgiu *Quincas Borba*.

Já no 2º capítulo de *Rosa*, Macedo se apressa a nos informar que para comparecer com sucesso a um baile de gala, no final de 1849, — época em que a narrativa se desenrola, — uma moça elegante e casadoura despendia perto de 184\$000. Pelo comentário que então se estabelece entre os personagens do romance, inferimos que o preço era muito alto, embora incluísse a escumilha branca para o vestido; o cetim para o forro do dito; o feitiço de Mme. Gudin, com os enfeites, fitas etc.; as luvas de pelica branca de Monsieur Wallestein; os sapatos de cetim branco do mesmo senhor; o cabeleireiro da casa de Monsieur Silvains; as violetas e cravos Glória de Londres para o *bouquet*; e um *porta-bouquet* novo, porque o antigo se havia quebrado no último baile.

Ao contrário dos romancistas que virão depois, sobretudo Alencar e Machado de Assis, muito hábeis em desentranhar do visível a verdade oculta das coisas, Macedo se

limita a transcrever o real com fidelidade, mas sem imaginação. Calcula meticulosamente o montante dos gastos, sublinha a complexidade da tarefa, enumera os acessórios indispensáveis que ela exige e, se necessário, fornece informações suplementares sobre a voga reinante nos penteados: se os cabelos "vinham atados à napolitana ou em bandós"; se "estavam dispostos em crespos, deixando cair vacilante uma chusma de belos cachos de madeixas"; se "ostentavam uma orgulhosa rosa constantino" ou "eram coroados por uma grinalda de margaridas".

A mesma minúcia documentária se reflete na descrição dos vestidos — "de seda cor de rosa, aberto dos dois lados, com enfeites de escumilha e fitas da mesma cor" —; e mais particularmente na descrição dos *corpinhos*, que ora terminam "em bico, com pregas no peito", ora vêm guarnecidos de "cabeção de renda e mangas singelas". O feitiço, o tecido, os enfeites, as flores e fitas, os brincos e adereços são mencionados, não por pendor estético do narrador, mas porque constituem sinais eficientes de classe ociosa e desempenham função decisiva na festa.

O enfoque de José de Alencar, bem mais complexo que a avaliação econômica do bom Doutor Macedinho, também é minucioso e, à primeira vista, pode se assemelhar ao dos cronistas mundanos, que pela altura de 1859 atuavam no Rio de Janeiro. Haja vista o empenho com que sublinha certas funções protocolares da vestimenta feminina de classe dominante, como a de reger o tempo urbano através da substituição disciplinada das *toilettes*: o vestido caseiro, "escuro, afogado e de mangas compridas, com pouca roda, simples colarinho e punho rebatido"; o de ir à missa, severo e geralmente de merinó, pois "só se deve penetrar na casa de Deus ocultando a beleza sob a gala triste e grave, que prepara o espírito para o santo recolhimento"; o de baile, incômodo e suntuoso, obrigando a portadora a submergir no "dilúvio de sedas, rendas e jóias, que compõem o *mundus* da mulher".

São descrições aparentemente frívolas, e no entanto distinguem-se das descrições de Macedo e do comentário que as revistas femininas costumavam dedicar às *partidas*, saraus e bailes da época, pelo acento pessoal e a cálida sensualidade que comunicam. Em vários momentos da obra o romancista explora com maestria a acuidade que tem para lidar com a linguagem das roupas. Vou lembrar dois exemplos.

O primeiro encontra-se em *Lucíola*, perfil inquietante de mulher onde, à semelhança de Proust, Alencar utiliza a oposição das vestimentas para descrever simbolicamente a psicologia da protagonista. A estranha duplicidade de Lúcia, dividida entre a redenção purificadora do amor e "o júbilo satânico do pecado", já vinha sendo comentada no decorrer da narrativa, mas nós só damos conta da extensão do contraste quando o visualizamos nas duas *toilettes*, uma branca e resplandecente, outra vermelha e preta:

Fora o acaso, ou uma doce inspiração, que arranjava o traje puro e simples que ela trazia? Tudo era branco e resplandecente como a sua fronte serena: por vestes cassas e rendas, por jóias somente pérolas. Nem uma fita, nem um aro me dizia no seu traje, o que nunca se animaria a dizer-me em palavras, que estava tão pura como eu a tinha deixado, do contado de outro homem.

A esta visão silenciosa de entrega despojada e sem mácula, irá se contrapor, vinte e poucas páginas adiante, a imagem perversa, refletida no espelho, atravessada, como o Don Juan de Foucault, pela "sombre folie du sexe":

Lúcia [...] chegou-se ao espelho para dar os últimos toques ao seu traje, que se compunha de um vestido escarlate com largos folhos de renda preta, bastante decotado para deixar ver as suas belas espáduas; de um filô alvo e transparente que flutuava-lhe pelo seio cingindo o colo; e de uma profusão de brilhantes magníficos capaz de tentar Eva se ela tivesse resistido ao fruto proibido.

Como vemos, tudo se transformou: o branco resplandecente das cassas e rendas foi substituído pelo acorde baudelairiano vermelho-e-negro; o despojamento intencional ("nem uma fita, nem um aro") simétrico à confissão silenciosa de pureza, cedeu lugar à exibição desenvolvida do artifício e aos indícios de vaidade (o espelho), licenciosidade (o decote, a transparência do filô) e amor venal (a profusão de brilhantes magníficos).

O exemplo seguinte, retirado de *Senhora*, é mais sinuoso. Num primeiro nível, temos apenas a descrição da protagonista, surpreendida no desalinho matinal; mas a leitura atenta demonstra que um sentido encoberto se insinua aos poucos entre as palavras, como se o narrador fosse cedendo, descuidado, a um teste projetivo. Leiam a passagem curiosíssima, procurando desentranhar dela a simbiose que reduz corpo e vestimenta a uma realidade única, palpitante:

Trazia Aurélia uma túnica de cetim verde, colhida à cintura por um cordão de torçal de ouro, cujas bordas tremiam [...] Pelos golpeados deste simples roupão borbulhavam os frocos de transparente cambraia, que envolviam as formas sedutoras da jovem mulher. As mangas, amplas e esvasadas eram apanhadas na covinha do braço e sobre a espádua, por um broche onde também prendia a ombreira, mostrando o braço mimoso, cuja tez roseava a cambraia da camisa abotoada no punho por uma pérola. Os lindos cabelos negros refluíam-lhe pelos ombros, presos apenas com o aro de ouro, que cingia-lhe a opulenta madeixa; o pé escondia-se em um pantufo de cetim que às vezes beliscava a orla da anágua.

Um ritmo caprichoso de abandono e reserva, oferta e recato, perpassa em toda a descrição; pois se o cordão de torçal dourado *colhe* a fazenda na cintura, parecendo compor a veste e sugerir um gesto de pudor, as bordas do mesmo *estremecem* como que emocionadas, revelando que a proximidade é perigosa. O mesmo acontece com o jogo dos tecidos, quando a espessura nobre do cetim se alterna com a leveza da cambraia, para recobrir e desnudar "as formas sedutoras da jovem mulher"; ou com a amplidão do abrigo, que é tanto impedimento como insinuação, na medida em que, nas mangas e no corpo, se apresenta *esvasado, golpeado*, permitindo entrever pelas fendas, ora o braço, ora a transparência de uma roupa íntima. — E que dizer da escolha dos verbos, indicando que os blocos de cambraia *borbulhavam* pelos intervalos da fazenda; a tez do braço *roseava* a cambraia do vestido; os cabelos negros *refluíam-lhe* pelos ombros; o pé *beliscava* a orla da anágua, — senão que a sua escolha cuidadosa visou a criar junto ao corpo uma zona intensamente erotizada, que o sisudo Conselheiro do Império — conscientemente ou não — percorre embevecido¹?

Na obra de Machado de Assis não encontramos nada que se assemelhe a este transporte camuflado. Como se verá logo mais ele demonstra pouco interesse pela

(1) Cabe aqui uma observação. Há muito tempo a crítica vem sublinhando a componente sexual que, com frequência, acompanha as manifestações da vestimenta. Émile Zola analisou o problema com brilho em *Au bonheur des dames*, sobretudo ao focalizar a atmosfera compulsiva das *vendas especiarias*, quando uma avalanche de mulheres invade o *grand magasin*. Atraídas pela variedade infinita das ofertas elas examinam tudo, apalparam tudo febrilmente, para — segundo o comentário opulento e adjetivado do grande romancista — "no fim do dia voltarem para casa semidesfeitas, com a volúpia saciada, e a vergonha inconfessável de quem havia aplacado um impulso secreto, no fundo sombrio de um hotel equívoco". Em livro relativamente recente, *Les dessous et les dessous de la bourgeoisie* (1981) Philippe Pérot retoma o comentário de Zola, para completá-lo. Acrescenta que a patogenicidade engendrada pelo *grand magasin* era bem mais geral do que se supunha; pois segundo o testemunho do chefe de polícia de Paris naquele momento, também atingia a frequência masculina, como atestavam as inúmeras ocorrências registradas. Contaminado pela atmosfera do estabelecimento, o comportamento dos homens refletia um tipo particular de neurose, de intensidade desigual, cuja manifestação mais branda era a tão conhecida *mão-boba* ou *mão-de-defunto*. — Seria ousadia demais relacionar as descrições exaltadas de Alencar a uma manifestação inocente deste desvio?

vestimenta das senhoras, detendo-se de preferência na vestimenta dos cavalheiros. Não chega ao extremo de afirmar, como Baudelaire, que a roupa masculina se reveste de "uma beleza política, expressão da igualdade universal, e ainda de uma beleza poética, expressão da alma pública"; mas concede que na caracterização do homem o vestuário vale mais que as feições.

Esta idéia, desenvolvida em dois contos, "O espelho" e "Capítulo dos chapéus", surge inicialmente como digressão teórica e em seguida como ilustração dramatizada; e reaparece, de certo modo, em três momentos da obra romanesca, caracterizando a ascensão e decadência de Quincas Borba. Vejamos de maneira resumida como Machado de Assis a expõe.

Cada criatura humana não conta com uma alma apenas, mas com duas: "uma que olha de dentro para fora e outra que olha de fora para dentro" e constitui a alma exterior. As duas almas, igualmente necessárias, completam o homem; mas é a exterior que estabelece a relação do indivíduo com o mundo, os valores, a opinião e, de certo modo, institui a identidade. Embora exerça uma função fundamental, a alma exterior — que pode ser tanto energética e exclusiva como instável e volúvel — manifesta-se através de aparências variadas, às vezes insignificantes como um fluido, um espírito, a polca, o voltarete, uma cavatina, um tambor, fixando-se de preferência na vestimenta masculina, completa ou parcelada. Isto é, tanto na simplicidade de um uniforme, quanto em pequenos detalhes da *toilette*. Em "O espelho" a alma exterior de Jacobina é uma farda recente de alferes da Guarda Nacional, que rende ao rapaz de 25 anos carinhos, atenções e rapapés, dos quais vê-se privado de repente. A alma exterior de Conrado, em "Capítulo dos chapéus", é um chapéu simples, que ele usa na vizinhança e para ir ao escritório e Mariana deseja substituir por outro, mais convencional. Conrado não quer ceder ao capricho da mulher e argumenta que a escolha de um chapéu não é uma ação indiferente, mas "obedece a um determinismo obscuro", um princípio metafísico. "O chapéu — diz ele — é a integração do homem, um prolongamento da cabeça, um complemento decretado *ab eterno*, ninguém o pode trocar sem mutilação."

Nas duas narrativas o entrecho é complexo, cheio de implicações e achados estilísticos, mas para o objetivo desta análise pode ser reduzido ao embate das almas. Em "O espelho", depois das duas almas — a interior e a exterior — terem se equilibrado durante alguns dias, a primeira acaba cedendo e o "alferes elimina o homem". Em "Capítulo dos chapéus" a luta se trava entre duas almas, ambas exteriores: a que Conrado escolhera para si, obedecendo a um determinismo obscuro, e a que a mulher lhe quer atribuir a todo o custo. Melhor dizendo a luta se trava entre dois chapéus, "um simples chapéu, leve, não deselegante, um chapéu baixo", e o chapéu "alto, preto, grave, presidencial", que Mariana sonha ver um dia na cabeça do marido.

A trama das narrativas depende desse vínculo que une sujeito e vestimenta, recurso de caracterização que Machado retoma na obra romanesca. Quando descreve a trajetória dramática de Quincas Borba — em dois episódios das *Memórias póstumas* e num pequeno trecho, no início do romance do mesmo nome — chega a deslocar para segundo plano os indícios definidores da personalidade do protagonista: traços fisionômicos, expressão do rosto, voz, gesticulação, — para se deter, sobretudo, na roupa. Vejamos como Brás Cubas narra nas *Memórias póstumas* (Cap. LIX) o primeiro encontro com o antigo companheiro de mocidade, reconhecido a custo no mendigo que o aborda no Passeio Público. O trecho é longo mas vale a pena transcrevê-lo:

Imaginem um homem de trinta e oito a quarenta anos, alto, magro e pálido. As roupas, salvo o feito, pareciam ter escapado ao cativo da Babilônia; o chapéu era contemporâneo do de Gessler. Imaginem agora uma sobrecasaca, mais larga do que pediam as carnes — ou, literalmente, os ossos da pessoa; a cor preta ia cedendo passo a um amarelo sem brilho; o pêlo desaparecia aos poucos; dos oito primitivos botões restavam três. As calças, de brim pardo, tinham duas fortes joelheiras, enquanto as bainhas eram roídas pelo tacão de um botim sem misericórdia nem graxa. Ao pescoço flutuavam as pontas de uma gravata de duas cores, ambas desmaiadas, apertando um colarinho de oito dias. Creio que trazia também um colete de seda escura, roto a espaços e desabotoado.

Como se vê, a referência ao físico do personagem é vaga e contrasta com a minúcia dedicada à indumentária. No longo parágrafo apenas a primeira frase diz respeito ao sujeito propriamente, definido pela idade aproximada e como sendo "alto, magro e pálido". As marcas de infortúnio e decadência que transformaram o menino rico no indigente dormindo ao relento foram todas transferidas para a roupa, sovada, suja, sem botões.

Na segunda descrição, ainda nas *Memórias póstumas* (Cap. CIX), Quincas Borba reaparece bem vestido e bem tratado, já na posse da herança do velho tio de Barbacena. O narrador afirma que não vai nos contar o que se passou nesse intervalo de tempo, nem descrever-nos a sua aparência atual, o que, paradoxalmente, passa a fazer:

E se não conto a história, dispenso-me outrossim de descrever-lhe a figura, aliás muito diversa da que me apareceu no Passeio Público. Calo-me; digo somente que se o principal característico do homem não são as feições, mas o vestuário, ele não era o Quincas Borba; era um desembargador sem beca, um general sem farda, um negociante sem déficit. Notei-lhe a perfeição da sobrecasaca, a alvura da camisa, o asseio das botas. A mesma voz, roufenha outrora, parecia restituída à primitiva sonoridade. Quanto à gesticulação, sem que tivesse perdido a viveza de outro tempo, não tinha já a desordem, sujeitava-se a um certo método. Mas eu não quero descrevê-lo. Se falasse, por exemplo no botão de ouro que trazia no peito, e na qualidade do couro das botas, iniciaria uma descrição que omito por brevidade. Contentem-se de saber que as botas eram de verniz.

O trecho é enviesado mas na verdade representa a glosa de um mote, que embora proposto entre negativas, deve ser lido como afirmação: "o principal característico do homem não são as feições mas o vestuário". Com efeito, prestando atenção verificamos que o perfil de Quincas Borba é traçado sobretudo a partir da vestimenta. Há uma referência rápida à voz, agora mais límpida e agradável, à gesticulação, menos desordenada que no Passeio Público, mas a avaliação final, que o identifica às pessoas gradas da sociedade — o desembargador, o general à paisana, o comerciante próspero — deriva de pequenos detalhes da elegância, só acessíveis a alguns eleitos. Como o corte perfeito da sobrecasaca, a alvura da camisa, a qualidade do couro das botas, o botão de ouro que trazia no peito.

A terceira passagem que destacarei é do início de *Quincas Borba* e fixa o momento em que este, já muito doente, olha-se no espelho e aceita que vai morrer. Rubião, que assiste o amigo, tenta distraí-lo e pergunta o que deseja comer ao jantar; em seguida, vendo-o sentado na cama, indiferente e procurando as chinelas com os pés, ajuda-o a calçá-las. Quer de alguma forma oferecer um pouco de carinho, de calor humano, ao pobre doente. Mas vejamos o que diz o trechinho revelador:

Rubião quis que se agasalhasse, e trouxe-lhe um fraque, um colete, um chambre, um capote, à escolha. Quincas Borba recusou-os com um gesto. Tinha outro ar agora: os olhos metidos para dentro viam pensar o cérebro.

Em primeiro lugar, o que chama a atenção é que se ofereça a um homem gravemente doente e de chinelas, já desligado do mundo, um elenco tão heteróclito de peças de roupas. E qual o sentido da última frase?

São muitas as coisas que Machado de Assis está dizendo nesta passagem. É preciso não esquecer que, nas citações anteriores, o perfil do personagem fora traçado sempre a partir da indumentária. A relação não era estabelecida apenas pelo romancista e podia ser expressa pelo comportamento de Quincas Borba, como acontece no Cap. LX das *Memórias póstumas*. Antes de se despedir de Brás Cubas, dar-lhe o abraço e roubar-lhe o relógio, ele dá a volta em torno do narrador, examina-o com atenção, gaba-lhe a roupa fina, e compara os sapatos dos dois. Apesar de mergulhado na "miséria indigna" que repugna ao romancista, ainda tem olhos para a vida e forças para admirar e ter inveja. Talvez ainda haja tempo para conquistar uma alma exterior como a que divisa no amigo.

Mas agora, "descobria os subúrbios da morte, para onde caminhava a passo lento, mas seguro", e já não via sentido nas insígnias que cobiçara em vida. Diríamos, pastichando Machado, que a alma exterior, projetada na vestidura — colete, fraque, chambre, capote — se dispersara no ar, só restando a Quincas Borba aquela parte profunda do ser, que retivera o exercício da humanidade. É o que testemunham, com extraordinário senso de economia, as poucas linhas citadas.

Quando medita sobre a vestimenta feminina, Machado de Assis não retoma os argumentos utilizados no *esboço de uma nova teoria da alma humana*, na *metafísica do chapéu*, ou na exposição da trajetória de Quincas Borba. Muda bruscamente de enfoque, como se a análise anterior fosse inadequada para decifrar um mecanismo... não diria mais complexo, mas certamente mais fugidivo, que não pressupõe a existência de almas e sim de corpos.

Pois a seu ver, a tarefa que cabe à vestimenta das mulheres é acelerar o impulso erótico, exacerbá-lo através do negaceio constante entre o empecilho da roupa e o desvendamento da nudez. — "A natureza previu a vestidura humana, condição necessária ao desenvolvimento da nossa espécie", comenta ele por intermédio de Brás Cubas, no cap. XCVIII das *Memórias*. "A nudez habitual, dada a multiplicação das obras e dos cuidados do indivíduo, tenderia a embotar os sentidos e retardar os sexos, ao passo que o vestuário, negaceando a natureza, aguça e atrai as vontades, ativa-as, reprodu-las, e conseqüentemente faz andar a civilização."

Estas verdades foram reveladas a Brás Cubas no camarote do Damasceno, enquanto contemplava perturbado o joelho redondo de Nhã-loló, coberto castamente pelo vestido. Toda a meditação machadiana sobre a roupa feminina deriva,

de certo modo, desta impressão de choque. Ao contrário de Alencar, que transfere a libido para a vestimenta, Machado enfrenta o problema sem subterfúgios. A não ser o "soberbo vestido de gorgorão azul" que no baile de 1855 Virgília arrasta pela escada abaixo, com o que resta de sua fogosa mocidade, nenhum outro permanece intacto, suspenso no ar, imantando a narrativa. As descrições do romancista são em geral discretas, informando-nos apenas do essencial: que o vestido era "azul", de "cambraia", "de chita meio desbotado", "de lã fina cor de castanha". Todavia, mesmo prestando pouca atenção à roupa, jamais esquece que a sua função básica é destacar o encanto da dona, acrescentando que "o corpinho de amazona apertava um corpo de fada"; que embora cobrisse todo o colo, "adivinhou-se por baixo da seda um belo tronco de mármore modelado por um escultor divino"; que "sublinhava gentilmente a gentileza do busto, o estreito da cintura e o relevo delicado das cadeiras". Sabe, como poucos, apreender as oscilações semânticas, as indeterminações de sentido, que animam com tanta poesia a relação entre o corpo e a roupa: "O vestido nem cobria, nem descobria inteiramente [...] os braços meio vestidos de escumilha ou não sei quê [...]"; ou o efeito de luz e sombra a que acrescenta uma branda ondulação sonora: "O vestido de seda escura dava singular destaque à cor imensamente branca de sua pele. Era roçagante o vestido, o que lhe aumentava a majestade do porte".

Enfim: Machado jamais se limita à descrição da roupa, preferindo deter-se no que ela sublinha, destaca, deixa adivinhar; no que se vê de perto, no espaço vertiginoso da intimidade. E por isso os seus personagens femininos — como a admirável Sofia Palha — são sempre melhores em casa que no trem de ferro. Mas deixemos que o próprio escritor descreva, no cap. XXIV de *Quincas Borba*, a distância que vai dos olhos baixos, que em público são mantidos de rédea curta, aos olhos derramados e aos gestos espontâneos que imperam no ambiente doméstico:

Sofia era, em casa, muito melhor que no trem de ferro. Lá vestia a capa, embora tivesse os olhos descobertos; cá trazia à vista os olhos e o corpo, elegantemente apertado em um vestido de cambraia, mostrando as mãos, que eram bonitas, e um princípio de braço. Demais, aqui era a dona da casa, falava demais, desfazia-se em obséquios; Rubião desceu meio tonto.

Talvez derive dessa acuidade de entender o temperamento feminino, inseguro e sinuoso, a preferência de Machado pelos espaços menores: a intimidade acolhedora dos saraus familiares; o quarto em que Bentinho penteia Capitu menina e lhe dá o primeiro beijo; o quintal da infância permeado de juras; a casinha dos encontros secretos na Gamboa; a carruagem flaubertiana onde, já demente, Rubião se declara a Sofia. Espaços propícios ao abrandamento da censura, que repontam sempre conjugados ao despojamento dos artifícios.

A mulher machadiana é de fato mais perturbadora se está desataviada: vestida de preto e sem enfeites, com "o talhe esbelto, elevado e flexível" posto em relevo (Estela em *Lúcia Garcia*); ou quando "rejeita" de si toda a sorte de ornatos, nem folhos, nem brincos, nem anéis", e deixa "entrever a vaidade da beleza que quer afirmar-se tal qual é, sem nenhum outro artifício" (Eugênia, nas *Memórias póstumas*).

Um exemplo eloquente deste ideal feminino, creio que é o belo retrato de Eugênia:

Eugênia desataviou-se nesse dia, por minha causa. Creio que foi por minha causa — se é que não andava muita vez assim. Nem as bichas de ouro, que trazia na véspera, lhe pendiam agora das orelhas, duas orelhas finamente recortadas numa cabeça de ninfa. Um simples vestido branco, sem enfeites, tendo ao colo, em vez de broche, um botão de madrepérola, e outro botão nos punhos, fechando as mangas, e nem sombra de pulseira. Era isso no corpo; não era outra coisa no espírito. Idéias claras, maneiras chãs, certa graça natural, um ar de senhora, e não sei se alguma outra coisa; sim a boca, exatamente a boca da mãe, a qual me lembrava o episódio de 1814, e então dava-me ímpetos de glosar o mesmo mote à filha [...].

Desde um livro da primeira fase, como *Iaiá Garcia*, até a obra-prima do apogeu, que são as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, surpreendemos na mulher machadiana a mesma simbiose entre o corpo e a roupa, já apontada em Alencar, no início desta exposição; mas se em Alencar o recurso visava a fundir os dois aspectos numa realidade insólita, em Machado era apenas um pretexto para, a partir do amálgama provisório, ir descartando aos poucos o *inútil excessivo*, até reencontrar, *des-cobrir* a verdade originária. O *despojamento* é sempre o traço definidor do ritual amoroso, que pode ocorrer em duas versões: assumido pela mulher, como oferta simbólica, e pelo homem, como momento preliminar da iniciação.

As passagens há pouco citadas representam a primeira versão, quando a iniciativa de simplicidade é atribuída à mulher, que para se tornar mais bela aos olhos de quem ama *rejeita de si toda a sorte de ornatos* — nem folhos, nem brincos, nem anéis, nem pulseira, nem broche, nem as bichas de ouro — para, sem artifício, oferecer-se ao eleito na nitidez perfeita do branco ou do preto. Chamo a atenção para a maestria com que Machado de Assis evita a tonalidade rósea que ameaçava invadir o quadro, incidindo nele um travo de volúpia; destacando sobre o fundo singelo da vestimenta, das maneiras chãs, do ar de senhora, "duas orelhas finamente recortadas" e "a boca, exatamente a boca da mãe". Associação que faz Brás Cubas evocar o episódio pecaminoso da moita, e o leitor atento, a boca de Virgília, "fresca como a madrugada e insaciável como a morte".

A segunda versão do ritual amoroso — esta, oficiada pelo parceiro masculino — poderia ser exemplificada pela descrita no início do Cap. LXIV. — Prevendo que o episódio com Virgília está chegando ao fim, Brás Cubas "sucessivamente desesperado e frio", perde-se num devaneio. Imagina a amante no teatro, reclinada no camarote e fascinando todos com "o vestido soberbo [...] o colo de leite, os cabelos postos em bandós, à maneira do tempo, e os brilhantes, menos luzidios que os olhos dela [...]". A visão de Virgília, oferecendo-se indiscriminadamente ao olhar de todos, perturba-o de maneira dolorosa e para retê-la só para si — ou melhor, devolvê-la à vida — começa a desembaraçá-la amorosamente dos enfeites:

Via-se assim, e doía-me que a vissem outros. Depois começava a despi-la, a pôr de lado as jóias e sedas, a despenteá-la com as minhas mãos sôfregas e lascivas, a torná-la não sei se mais bela, se mais natural — a torná-la minha, somente minha, unicamente minha.

A postura cautelosa desapareceu e Machado se dispôs afinal a converter o belo traço expressivo em torno do qual cristalizara a sua meditação — isto é o despojamento das vestes femininas — naquilo que de fato ele sempre fora: a metáfora da posse amorosa.

A análise que Machado de Assis faz da vestimenta feminina, centrada sobre o jogo erótico e, por conseguinte, desvinculada da função identificadora que conferiu à roupa masculina, talvez pareça machista para a sensibilidade de hoje, mas no contexto da sociedade do Segundo Reinado representa uma percepção esclarecida da mulher brasileira: ainda submissa, embora sequiosa de correspondência afetiva.

Resumindo em outras palavras: a atitude que analisei em Macedo reflete a opinião dominante da burguesia média, para a qual o casamento era uma transação econômica, igual às demais; o ponto de vista de Alencar, bem mais complexo, se assemelha em parte à neurose que, a partir de meados do século, derivou, na Europa como no Brasil, do processo de urbanização, do convívio mais intenso com a mulher e das novas formas de sedução divulgadas pela alta costura e as grandes lojas de departamento (*grands-magasins*).

Machado de Assis, como sempre, encarou o problema de maneira muito mais sutil e elaborada. Verificou, desde o início, que era preciso distinguir a função diversa que a vestimenta desempenhava para o grupo masculino e o grupo feminino. No primeiro caso ela cumpria sobretudo um papel civil, definidor de *status* e instaurador de uma identidade fictícia, mas pacificadora; no segundo, era o auxiliar eficiente do jogo erótico, num momento social instável, ambíguo, de conquistas recentes e aspirações sufocadas. Nos dois casos, a meditação sobre a vestimenta foi a máscara oportuna que utilizou para, bem protegido, lançar farpas contra a sociedade arrivista, puritana e insatisfeita. Os seus romances, sob a forma inicial de folhetins, penetraram tranquilamente na intimidade das famílias, foram lidos com admiração e respeito pelas senhoras do Segundo Reinado e, sem alarde, ajudaram a transformar os hábitos afetivos da época.

Mas a crítica daquele tempo, frequentemente viciada pelas asperezas do Naturalismo, nem sempre entendeu o aspecto inovador da abordagem de Machado de Assis. Por isso errou ao tomá-la como incapacidade de criar uma psicologia feminina que seria a verossímil, expressa em cenas cujo erotismo convencesse por ser violentamente óbvio. Foi o caso quase grotesco de Araripe Júnior num artigo de 1892 sobre *Quincas Borba*, onde, depois de definir Machado como "asceta dos livros", "homem retraído ao gabinete", "criador de heroínas incolores", fulminou-o com um juízo de superior condescendência, encharcado nos preconceitos literários do momento: "Falta-lhe afoiteza para cheirar o pescoço de Messalina; ferocidade para dilacerar amantes a dentadas, como o poeta Bilac; desprezo à vida para arrostar os perigos dos amores de Cleópatra".

Ele queria com certeza uma injeção de Aluísio Azevedo ou Júlio Ribeiro nos textos requintados de Machado, para enquadrá-los na banalidade da moda. Assim ficariam mais acessíveis aos leitores do tempo, como o olhar de contador de Macedo ou a cupidez dissimulada de Alencar tinham sido para a geração de seus pais. Difícil para a visão naturalista era aceitar a naturalidade com que Machado de Assis iniciava entre nós o discernimento misterioso e no entanto equilibrado do erotismo.

Recebido para publicação em novembro de 1994.

Gilda de Mello e Souza é professora aposentada do Departamento de Filosofia da FFLCH da USP. Já publicou nesta revista "Homenagem a Eduardo de Oliveira e Oliveira" (Vol. 1, Nº 1).

Novos Estudos

CEBRAP

N.º 41, março 1995

pp. 111-119
