

UM MESTRE DE (IN)TENSÕES: A RESPEITO DE UM CONTO DE MACHADO DE ASSIS

Ana Lúcia Branco (Mestre, USP)

analu@usp.br

RESUMO: Este estudo tem como objetivo analisar o conto “A Senhora do Galvão”, de Machado de Assis. Para tanto, se divide o mesmo em duas partes. Na primeira, ele trata brevemente de aspectos centrais na obra do Autor, a Mulher e da máscara social. Na outra, ele analisa o conto, na qual procura mostrar uma característica marcante nas personagens femininas machadianas: a resignação, necessária para que se cumpra a aparência e se mantenha o *status*.

Palavras-chave: Machado de Assis, mulher, olhar masculino, *status*, máscara social

Se uma coisa pode existir na opinião sem existir na realidade, e existir na realidade sem existir na opinião, a conclusão é que das duas existências paralelas a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente.

Lílian L. Wahba

Bem-aventurados os que possuem, porque eles serão consolados.

Machado de Assis

A mudança de visada sobre a matéria narrada marcou dois momentos na produção de Machado de Assis, a chamada primeira e segunda fase. Nos contos, *Papéis avulsos*¹ (1882) é um divisor de águas, que anuncia o aperfeiçoamento expressivo e a maturidade do escritor. A partir daí importa a Machado cunhar a forma sinuosa que esconda (mas não de todo) a contradição entre parecer e ser, entre a máscara e o desejo, entre o rito

público e a corrente escusa da vida interior. O conto escolhido para ser analisado neste estudo está inserido na obra que se segue, *Histórias sem data*² (1884), quando a fantasia inicial cresce em imaginação criadora, os tipos então se humanizam, ganhando sangue e vida.

Se na primeira fase³ os bons sentimentos prevalecem, a mentira, a suspeita do logro, estão presentes, sendo aquela castigada e esta revelada falsa, na segunda⁴, não pretende corrigir quem quer que seja, não defende causa alguma, evitando tomar partido e concluir, a descrição indireta sugere a atmosfera pelos atos e não pelas palavras. Além disso, naquela leva os contos dispunham apenas de três ou quatro tipos femininos: a mundana faceira, a virgem sentimental, a beleza tentadora e fria, que desperta paixões sem delas compartilhar, todas caprichosas, orgulhosas, misteriosas. Os homens também são estereotipados, o apaixonado infeliz, o bilontra cínico. E, em torno desses, Machado borda detalhes, arranja uma intriga, e fabrica um conto. De qualquer forma, a idéia do interesse econômico ou do *status* predomina na maioria absoluta dos contos.

Quanto às personagens femininas⁵ na narrativa machadiana cumpre ressaltar que se não predominam em número, são figuras muito bem construídas. Machado não as idealiza, carregando-as de valores positivos, como Alencar, e sim as carrega nas tintas do ceticismo, construindo personagens ambíguas, dissimuladas, quando não declaradamente traidoras. Na sua primeira fase, ainda impregnado de reminiscências românticas, o escritor é mais complacente com as mulheres, que ocupam um papel predominante, chegando dois de seus romances a levar os nomes das protagonistas. Já nos romances e contos da segunda fase, as personagens femininas só ocupam um segundo plano, “mas são agentes fundamentais da trama.” (XAVIER, E., apud ASSIS, M., 1994, p. 54)

Na sua fase madura, cresce a “suspeita de que o engano é necessidade, de que a *aparência* funciona universalmente como essência, *não só na vida pública, mas no segredo da alma*”; cria um olhar que observa mais do que julga ou condena. As mulheres machadianas desse segundo momento evidenciam o quanto é imperiosa a necessidade de se ater às convenções para conseguir “vencer”. (BOSI, A., 1999, p. 84, grifos meus).

O *status*, ambição que traz a reputação, é buscado por muitas das personagens, que, quando o alcançam, dele não abrem mão, mesmo que pra isso tenham de suprimir, velar seus desejos íntimos. É quando a “alma exterior” encobre e toma relevo sobre a “alma interior”. Os desejos de suas personagens constantemente se deparam com as normas sociais, daí a necessidade de máscaras, do negoceio, da hipocrisia, da mentira. Machado constata as relações turvas entre os homens, mas logo ergue o véu do disfarce. Sempre presas a um mundo que exige uma modelagem de comportamentos, a vida das personagens a ele se ajusta, se adapta, se mascara. Descreve a inevitável divisão entre a intimidade e o espaço público, entre o desejo e as convenções, entre a individualidade e a *persona*. Com isso, “nos obriga a pensar se essa divisão inerente à natureza humana e ao convívio social pode ser saudavelmente vivida com suas contradições e polaridades ou defensivamente patologizada por meio da fixação na mentira e no engano”, e daí a hipocrisia alcançando picos extremos. (WAHBA, L. *apud* COELHO, M. M. e OLIVEIRA, M. F., 2004, p. 76).

A relação de familiaridade não de seres empatizados, mas de quem compartilha interesses, que muito se percebe no autor, aparece em “A Senhora do Galvão”. O conto apresenta duas outras constantes nas obras machadianas: a subserviência às aparências e o adultério, raramente assumido por inteiro⁶. Às vezes consumado (D. Paula, Rita, D.

Severina, Eduardo Galvão), às vezes negaceado ou fantasiado (Conceição, D. Severina), mas raramente ou nunca introjetado com autodeterminação, escolha, já que isso poria em risco a integridade social da personagem, como ocorre com a esposa de Galvão.

Um dos principais objetos de Machado é indubitavelmente o comportamento humano, percebido e analisado mediante a percepção dos homens e mulheres de seu tempo.

Na galeria de mulheres que povoam os contos machadianos fato fundamental a ser observado é o de que elas vêm filtradas por um imaginário masculino. Jamais são as próprias mulheres que encontram e constroem suas falas, elas são provenientes do olhar masculino e só podem ser capturados traços da sua caracterização por meio das frestas desse Outro.

Aparentemente inescrutáveis e espontâneas, as mulheres encarnam o recalque de um desejo forte e premente que não consegue ser sublimado inteiramente, afinal suas possibilidades de sublimação estarão cerceadas por dois campos: o casamento e as aparências. Elas se atêm ao convencional a fim de manter a segurança do *status*, daí o binômio recorrente na ficção: Matriomônio/Patrimônio.

Machado soube dar vazão aos meandros do inconsciente dessas mulheres cuja resignação e passividade (da qual uma sociedade patriarcal do século XIX) lhe relegara, deixando-nos entrever aspectos reveladores de seus desejos.

Boa parte das mulheres compostas por Machado, que escrevia principalmente para revistas femininas, trazem traços que estão de acordo com o ideal vigente na época e suas principais preocupações estão voltadas para o casamento – não só como realização de uma aspiração amorosa, mas também como meio de ascensão social e realização pessoal/social. Ao mesmo tempo, essas mulheres seduzem mais do que são seduzidas,

querem escolher mais do que são escolhidas e pouco deixam transparecer seus instintos maternos. O que na verdade elas parecem ansiar é a construção de seus próprios destinos, querendo achar um caminho seguro e que, invariavelmente, só se mostra possível se estiverem em consonância com o sistema vigente. Isso cria uma atmosfera no conto apoiada em um jogo constante e insistente do velar/desvelar, cujas ambigüidades germinam com certa freqüência.

Em “A máscara e a fenda”, Bosi mostra como vários personagens criados por Machado, homens e mulheres, pendem quase sempre para um “realismo utilitário”, sufocando seus desejos mais íntimos para serem bem-sucedidos na vida; “a segunda natureza prevalece sobre a primeira.” Elas encobrem o seu lado mais desejante como uma maneira de sobreviver socialmente, recuando à medida que pressentem a ameaça de sua situação social já assegurada. Assim, a vida social, geralmente, é muito mais importante e o que de fato importa a muitas personagens femininas é ver e ser vista, por isso, mascaram um problema (geralmente, o adultério, no contexto do casamento), assegurando a manutenção da cômoda situação familiar. Nesse contexto, o olhar do Outro é fundamental, e essa necessidade, como fator constitutivo do sujeito, aparece de modo escancarado em “O Espelho” (*Papéis avulsos*).

O casamento representava na vida da mulher do século XIX uma função importantíssima, pois só com isto ela obtinha um *status* social mais elevado.

Para as mulheres – como para o homem – o casamento podia implicar ascensão social, mas, para ela, esta era a única maneira de alcançá-la, uma vez que não se lhe permitiam atividades que lhe possibilitassem prover-se socialmente por esforço próprio. (STEIN, I., 1984, p. 32).

Se ficasse solteira lhe restariam poucas opções: solitária, trabalhando no magistério, ou como costureira. Frequentemente, o casamento não fazia par com o amor e a ausência

desse binômio, muitas vezes, redundava em adultério. Este aparece, então, como uma possível, mas arriscada maneira de fugir do tédio de um casamento sem atrativos.

Machado reflete com o tema a atitude da sociedade brasileira, e, nesse sentido, o homem

podia eventualmente se permitir ter amantes ocasionais ou fixas e acomodar esta situação à de pai de família; havia um acordo tácito neste sentido, com a sociedade e mesmo com a esposa, desde que as aparências fossem mantidas e ela não perdesse as regalias do seu *status* de mulher casada. (Id., p. 34).

Já a situação da esposa era precisamente oposta: ela não tinha condições de manter amantes eventuais ou fixos, “nem contava com o beneplácio do marido ou da sociedade para o caso”. (Id., p. 34).

As mulheres machadianas, de modo geral, querem aliar “amor e consideração pública”, o que nem sempre é possível. Nesse caso, o segundo tem primazia. Repetindo as palavras de Bosi (1999, p. 26), “daí o adultério a meias, jamais inteiramente assumido, aparecer como saída recorrente. Confessá-lo seria perder tudo quanto já se obteve.” Ou seja, elas se deixam reger pela moral vigente, dentro dos limites das conveniências.

Se o universo físico está submetido às leis do movimento, *o universo moral está submetido às leis do interesse*. O interesse é, na Terra, o mago poderoso que muda aos olhos de todas as criaturas, a forma de todos os objetos. (HELVÉTIUS apud BOSI, A., 1999, p. 29, grifo meu).

O conto “A Senhora do Galvão” inicia apresentando um prenúncio do que será o tema central: o adultério de Eduardo Galvão, marido de Maria Olímpia, com a “viúva do brigadeiro”. Logo no primeiro parágrafo o narrador onisciente, que faz uso de discursos direto livre, lança sua primeira ironia – “Assim vai o mundo”⁷ – quando se refere ao “rosnar” das pessoas sobre o adultério, mostrando a naturalidade dos comentários alheios (do *olhar do outro*) que fazem a índole daquele que é alvo da

discussão, acarretando na formação de reputações más e boas. Ainda no mesmo parágrafo, discute metaforicamente sobre a vida das pessoas, da qual muitos comentam sem dar o relevo necessário à pessoa em si (“toda a gente fala do grande livro (...), e o autor morre com as folhas em branco.”), esclarecendo que no caso em que narra as “folhas escreveram-se”, ou seja, o fato se deu naturalmente.

Um dia a esposa de Galvão recebeu um bilhete anônimo, mesmo instrumento delator de “A Cartomante” (*Várias histórias*), salvo uma diferença, neste quem o recebe é o adúltero e não a traída. O bilhete trazia a indignação do remetente com Maria Olímpia que não percebia a escandalosa traição do marido, dando pistas de quem seria a “traidora”, pois afirmou ser uma amiga dela, que se consolava da viuvez, seduzindo os maridos alheios, além dos cachos que levava, conservados “por gosto, e não por moda”. A princípio, a esposa do Galvão tentou descobrir o portador da letra, mas desistiu, sem dar, contudo, o caso por esquecido, quando sua mucama a indagou sobre os dez xales de uma loja que ali estavam esperando a provação da sinhá. Nesse ato, ela cotejou sua beleza com a da Outra, constatando-se superior em tudo, nos olhos, nos ombros, na boca, inclusive na idade, que ressaltou inclusive em um segundo momento⁸, pois tinha 26 enquanto a viúva, 35 anos, número este desmentido pelo narrador posteriormente. Tomada por despeito, “lembrou-lhe a aleivosia do marido, a necessidade de mortificá-lo, castigá-lo, mostrar-lhe que não era peteca de ninguém, nem maltrapilha”. A revolta manifestou-se mediante a compra de dois xales, contrariando a vontade do marido, recente advogado, que seria no sentido de economizar.

Dada a hora do marido chegar, ele não apareceu, fazendo com que a esposa pensasse em várias possibilidades para o atraso, doença, acidente, e, segundo o narrador, “também” nos cachos da viúva, minimizando pela conjunção a provável causa

maior da aflição dela. Nesse momento, o narrador nos forneceu algumas informações sobre a paternidade e a educação dessa viúva. Esta ficou a cargo de uma tia religiosa que, por isso, conduziu a sobrinha primeiramente à igreja e não aos bailes e espetáculos, comuns à época contrariando, entretanto, a vocação da menina para a “vida exterior”, explorada no mesmo parágrafo. Pois nas missas e procissões gostava, sobretudo, “do rumor, da pompa”, de “olhar de cima para baixo, fitar as mulheres ajoelhadas ou sentadas”, narcisicamente, “a primeira coisa que ela via na tribuna das igrejas era a si mesma”. Na descrição de sua devoção, uma degradação: “era sincera, tibia e distraída”. A preferência pela vida social ficou clara com as menções de que “não alcançou a Candiani⁹, mas ouviu a Ida Edelvira¹⁰”, e pelo valor maior à vida material, e não à espiritual, com: “Não entendia os sermões; o resto, porém, orquestra, canto, flores, luzes, sanefas, ouros, gentes, tudo exercia nela um singular feitiço”.

É a partir de 1840 que a vida social do Rio de Janeiro se intensifica. Wanderley Pinho, em *Salões e damas no Segundo Reinado*, afirma ter sido tomada a cidade do período compreendido entre 1840 e 1867 de verdadeira “febre das reuniões, dos bailes, dos concertos, das festas”. (*apud* FARIA, J. R., 1993, p. 19).

Os salões ganham importância na planta das casas, que além das funções recreativas, tinham uma importância política, pois eram o lugar onde homens de posições destacadas se encontravam, estreitavam relações e tomavam decisões. E juntamente com os salões, os teatros eram a grande atração da época, o que explica a euforia de Maria Olímpia quando soube que assistiria a um espetáculo.

Retomando ao conto, depois de uma hora e meia da prevista, Galvão chegou e Maria Olímpia procurou agir com espontaneidade, não mostrando caso para o atraso do marido. Esse episódio define bem o que Bosi (1999, p. 5) chama de *conto-retrato*,

aquele que não ignora a tipicidade. Neste, segundo ele, *as personagens são exatamente aquilo que se espera delas na sociedade* [no caso do conto, a aceitação das mulheres mediante o adultério masculino, típico do modelo familiar patriarcal brasileiro]. *Daí a importância dada à idéia de máscara.* Cumpre transcrever a passagem do conto machadiano: “Maria Olímpia, que então passeava na sala (...), fez o que faria qualquer outra senhora na mesma situação: pegou de um jornal de modas, e sentou-se, lendo, com um ar de pouco caso”.

Galvão tentou se explicar, mas foi interceptado pela esposa, e só depois do jantar conseguiu isso, provocando um outro sentimento nela que não mais a raiva. O narrador procurou justificar a mudança: “Tenhamos pena da alma desta moça. Os primeiros acordes dos *Lombardos* ecoavam nela”, afinal a “vida exterior” era a vocação dela. Entretanto, a carta ainda lhe ressoava mal, como uma espécie de *requiem*¹¹. A máscara começou a se infiltrar na história, cobrindo uma verdade, ao que tudo indicava, com uma mentira conveniente à esposa de um advogado em início de carreira: “E por que é que a carta não seria uma calúnia? Naturalmente não era outra cousa: alguma invenção de inimigos, ou para afligi-la, ou para fazê-los brigar.” Arremata com a afirmação pertinente: “Era isto mesmo”.

Coincidentemente, no teatro, o casal encontrou no camarote vizinho ninguém menos que a viúva, mas Maria Olímpia não se deu tempo pra pensar em algo suspeito, pois os *olhares dos outros*, assim que adentrou o recinto, lhe eram mais importantes, permitindo-a desfrutar gole por gole uma sensação de vaidade reconhecida. “Toda a sala voltara-se para vê-la, e ela bebeu, a tragos demorados, o leite da admiração pública.” Eis mais um indício que faz da narrativa um *conto-retrato*, pois a ópera era no séc. XIX o espetáculo mais popular de aparência elegante aos ricos ou arremediados das

classes liberais, advogados, médicos, negociantes, funcionários públicos em plena carreira, como Eduardo Galvão, e às mulheres que faziam da ocasião ensejo para o flerte ou para mostrar as jóias, a beleza que possuíam, como fez a esposa do Galvão, o que tornava o entretenimento uma prática de mediocridade envernizada.

Na saída do espetáculo, as “amigas” saíram juntas, e neste instante o narrador aproveitou para desmentir as feições, inclusive a idade, com as quais Maria Olímpia definiu a viúva quando experimentava os xales. Ao contrário do que fora dito, a viúva tinha os “ombros proporcionais e bonitos. Não contava trinta e cinco anos, mas trinta e um.” Dado importante que esse narrador também expôs a alcunha do pai da viúva a ela, por ter nascido na véspera da independência, e que permaneceu entre as amigas dela: *Ipiranga*. Este vocábulo, em tupi-guarani, significa “água vermelha” (*ig*: água; *piranga*: vermelho), acepção que alongada para “lama”, sugerindo algo impuro, pôde servir no conto para explicar a escolha da alcunha por Machado à personagem adúltera, conotando ao leitor à má índole da viúva por se ter se disposto ao exercício do adultério.

Por três meses, Maria Olímpia recebeu outras cartas anônimas, que foram se explicitando cada vez mais, além das evidências do marido, que “demorava-se fora muitas vezes (...), ou sai à noite e regressava tarde”. Como “a virtude é preguiçosa e avara (...); [e] só o interesse é ativo e pródigo” (“A Cartomante”), ela passou a não dar mais crédito às insinuações das cartas que explicitavam cada vez mais o adultério: “Parece que é melhor não escrever mais, uma vez que a senhora se regala numa comborçaria de mau gosto”. Segundo o narrador, ela desconhecia a acepção de “comborçaria”¹².

Será? Afinal, ela “esqueceu” de perguntar o significado do termo ao marido, mas seria mesmo porque esqueceu, conforme escreveu o narrador, ou justamente porque sabia da significação?

Segundo o conselheiro Aires, descobrir e encobrir são verbos parentes. Nessa linha, ela passou a ignorar o óbvio, pois “calejou-lhe a sensibilidade”, como preferiu o narrador dizer-nos. A alegoria com o descobrimento do Brasil realça o descrédito dela mediante ao que estava muito claro, o adultério; simplesmente “continuava a não crer nas cartas. (...) Negava o que via” .

Do conflito entre a vida interior e a social, a aspiração maior dela, como a da maioria das mulheres do Segundo Império, consistia em alcançar o mais alto *status* e desfrutar dos prazeres e dos prestígios que essa posição podia lhe propiciar, ela assumiu de fato a máscara. Como a situação econômica de Eduardo ascende, a situação social do casal também mudava, permitindo-lhes idas a bailes, teatros, corridas de cavalo. Começando a ser “um dos nomes da moda”, Maria Olímpia no “travesseiro cômodo e mole punha a cabeça e dormia”.

As cartas seriam totalmente esquecidas se Eduardo não tivesse percebido que a esposa recebia cartas, o que o fez pensar num primeiro instante que estas provinham de admiradores da esposa, uma vez que passaram a ter uma vida social mais ativa. Intrigado, mudou de hábitos, passando a “uma vida inquieta e aborrecida, espiando a mulher e gastando em casa grande parte do tempo.” Até que, estando presente em um dia em que ela recebeu outra carta, quis resolver a situação, lendo a mesma. Maria Olímpia recuou o quanto pode e quando “viu que não tinha remédio, determinou ceder”, tentando tirar proveito da situação, pois “que melhor ocasião para ler no rosto dele a expressão da verdade?”, já que aquela carta trazia com todas as letras o nome da

amante? Entretanto, depois que entrega a carta ao marido, ela não cumpriu com suas intenções, colocando-se no usual papel de mulher resignada. “Ela enterrou a cabeça na cintura, para ver de perto a franja do vestido”, negando-se a ver os sinais de culpa que o marido expressava: “não o viu empalidecer.” Quando conseguiu encará-lo, depois de encerrada a leitura da carta, preferiu interpretar o sorriso dele como “o da inocência”, afinal de contas, nessa época, o marido já tinha-se feito sócio do Cassino Fluminense, um dos sonhos dela. Mediante tal atitude, tanto Eduardo como sua amante entraram também no jogo da aparência, da dissimulação. “Redobraram as cautelas do marido (...). Pela sua parte, a viúva, tendo notícia das cartas, sentiu-se envergonhada; mas reagiu depressa, e requintou de maneiras afetuosas com a amiga.”

Tudo parecia definitivamente assentado se não fosse o aniversário da viúva. Como de costume, Maria Olímpia comprou à aniversariante um anel, interessando-se na ocasião por uma já vendida, meia lua de diamantes para o cabelo, “emblema de Diana”. Cumpre notar que Diana, (Ártermis) é a deusa da caça, virgem severa e vingativa, que castiga cruelmente todo aquele que lhe falta com respeito, prática esta última exercida por Maria Olímpia para com a viúva quando a encontrou na noite do baile. Neste, o narrador não deixou passar a satisfação daquela, que novamente se deliciava com os *olhares dos outros*, “dizem que o que ela achava na vida exterior, era a sensação de uma grande carícia pública, à distância; era a sua maneira de ser amada”, já que do amor afetivo entre um casal ela não tinha, ou se tinha não era por completo, e sim dividido com a Outra do marido.

Com pompa e elegância, além daquele enfeite de diamantes na cabeça (outra coisa que Maria Olímpia perdeu para a amante do marido), a viúva apareceu e só depois de duas horas iniciou um diálogo com a esposa de Eduardo, que quis “acomodar a

realidade ao sentimento da ocasião” (“Singular Ocorrência”), aproveitando-se do ensejo para se vingar da maneira como podia: “– Ipiranga, você está hoje uma viúva deliciosa... Vem seduzir mais algum marido?” Completou a humilhação com um olhar, como que acrescentando algo que “a humilhasse bem, que lhe respingasse lama no triunfo”. Não sabemos se a viúva chegou a dizer algo, apenas que se empalideceu. O conto termina com o encerramento da “amizade” das duas, três dias após o baile.

Por várias vezes, Maria Olímpia esteve a ponto de desmascarar o marido; mas a cada oportunidade, um subterfúgio, denegações, enfim, ela fez tudo para não desmascará-lo de fato. Participando com o marido de eventos sociais, que colocavam sua figura em evidência, a jovem senhora alimentou a “alma exterior”, ser “A Senhora do Galvão” lhe trazia prestígio e a satisfazia, só contribuindo à sua “vocação para a vida exterior”. O título do conto é dúbio, pois a viúva pode ser também essa Senhora, idéia reafirmada se pensarmos ainda que esta mais velha que a mulher oficial de Galvão.

Em momento algum do conto, Maria Olímpia interpelou o marido, aguardando passivamente o momento oportuno para por fim a essa história, que foi o dia da festa do aniversário da viúva, quando revela a meias palavras que sabia do adultério. Com essa atitude não só se romperam as relações entre elas, como também toda a graça da festa foi tirada da anfitriã. O conto, dessa forma, mostra o quanto havia uma moral dupla para homens e mulheres na sociedade fluminense da segunda metade do século XIX. De qualquer modo, fica muito evidente que, acima dos bons sentimentos, do afeto estavam as relações de interesse e de poder. Não se contrapondo com o marido, Maria Olímpia poderia continuar a gozar de uma situação de *status* que o seu casamento, a posição social do marido lhe proporcionava: era admirada e isso lhe bastava. É o

triunfo do signo público. Dá-se a coroa à forma convencionada, cobrem-se de louros as cabeças bem penteadas pela moda. Todas as vibrações interiores calam-

se, degradam-se à veleidade ou rearmonizam-se para entrar em acordo com a convenção soberana. Fora dessa adequação só há tolice, imprudência ou loucura. (BOSI, 1999, p. 86).

Mulheres que não reagem a situações que possam abalar os conceitos de “decoro” e “paz doméstica”, preferindo calar e manter as aparências, também se encontram nos romances do Autor. Lívia (*Ressurreição*) arrepende-se de ter perturbado a ‘paz doméstica’ ao tentar explicar ao marido sua concepção de amor. Estela (*Iaiá Garcia*) decide silenciar diante de Luís Garcia, seu marido, sobre o antigo amor recíproco entre Jorge e ela. Assim fazendo, acha, “salva-se a paz doméstica, e era o essencial”. A própria Iaiá (...) imagina ouvir um conselho superior para conquistar Jorge e afastá-lo da madrasta Estela, quando desconfia de que o ama: “Prossegue a tua obra; sacrifica-te; salva a paz doméstica”.

Nada há na obra machadiana que se entregue de braços abertos à uma primeira leitura. Estudando *A pirâmide e o trapézio*, A. Bosi afirma que Raymundo Faoro procurou mostrar uma tensão na obra de Machado de Assis, entre o mapa social e o que ele chama de moralismo, usando de critérios clássicos. No entanto, para Bosi, o segundo sobleva a observação sociológica¹³. De qualquer forma, uma tensão latente existe em toda a obra de Machado, inclusive nos contos, cujo enredo é condensado, onde se percebe o astuto trabalho de narradores que constantemente deixam à vista uma fenda nas máscaras das personagens, possibilitando aos leitores através daquela se atentar às segundas, terceiras, quartas intenções nas entrelinhas das atitudes, gestos e meias-palavras que são ditas. É o que intentou mostrar esse estudo, quanto ao tema da Mulher, apoiado no conto “A Senhora do Galvão”, que revela junto com outros (“Capítulo dos Chapéus”, “Papéis Velhos”, “Diplomático”) a observação da vida mundana e familiar, alicerçada sobre o patamar do *status* e do *olhar do outro*.

Embora Machado tenha abordado em sua obra figuras femininas, é forçoso reconhecer que em momento algum ele se pergunta ao por quê da condição feminina ou permite que uma delas transgrida abertamente os limites sociais que lhe são impostos. As mulheres machadianas são resultado de uma visão masculina, referindo-se o estado masculino como sujeito e do feminino como o Outro, isto é, a mulher não é definida em si, mas relativamente ao homem.

Com uma voz inquietante Machado falou baixo, mas provocou, e provocará sempre, justamente por atingir, além da máscara superficial, a “essência turva do homem”, como assinalou A. Meyer. E esse homem não é mais do que mascaramento, mentira e hipocrisia, tanto em si mesmo quanto em face dos outros, conforme postula o *Eclisiastes*.

Como um arguto observador da alma feminina que foi, Machado em “A Senhora do Galvão” evidencia que o *status* adquirido, a máscara exterior, se aproxima de uma sublimação que se obteve com o recalque, com a resignação, no caso, da esposa de Eduardo Galvão mediante o adultério deste, que não o assume nem tão pouco o faz a amante, fazendo com que imperasse a hipocrisia.

ABSTRACT: This work aims at analyzing Machado de Assis’s short story “A Senhora do Galvão”. In order to do that, we divided it into two parts. The first part briefly deals with central issues in the author’s work, the woman and the social mask. The other part analyses the short story in which it tries to show one of the most important features of Machado de Assis’s women characters: resignation, which is very important to keep appearance and status.

Keywords: Machado de Assis, woman, male perspective, status, social mask

REFERÊNCIAS

- BOSI, Alfredo. “A máscara e a fenda”. In: *O enigma do olhar*. Ática, São Paulo, 1999.
- CASTELLO, José A. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. Editora da Universidade de São Paulo, vol. 6, São Paulo, 1969.
- COELHO, Márcia M. e OLIVEIRA, Marcos F (Org.). “O bruxo do Cosme Velho – Machado de Assis no espelho”. In: *XV Moitará*. Alameda Casa Editorial, São Paulo, 2004.
- FARIA, João R. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. Perspectiva, São Paulo, 1993.
- HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Objetiva, 1ª ed., Rio de Janeiro, 2001.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obras completas*. Nova Aguilar, 3º vol., Rio de Janeiro, 1985.
- _____. *Contos: uma antologia*. Seleção, introdução e notas de GLEDSON, J. Companhia das Letras, São Paulo, 1998.
- MEYER, A. “A Sensualidade em Machado de Assis.; O Espelho; e Capitu”. In: *Textos críticos*. Perspectiva, São Paulo, 1986.
- PEREIRA, Lúcia M. *Machado de Assis (estudo crítico e autobiográfico)*. Itatiaia, 6ª ed., vol. 130, Belo Horizonte/1998.
- RONCARI, Luiz. “Machado de Assis: o aprendizado do escritor e o esclarecimento de Mariana”. In: *Revista Brasileira de História*, vol. 5, nº 50, São Paulo, jul./dez./2005.
- STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1984.

XAVIER, Therezinha M. *A personagem feminina no romance de Machado de Assis.*

Presença, Rio de Janeiro, 1986.

¹ Machado custou a firmar-se como contista, sendo depois de *Papéis avulsos* que se revela um mestre no gênero. “Nos romances, mesmo nos melhores, as delongas, as intromissões do autor dão um aspecto indeciso e ziguezagueante, que tem por vezes grande encanto, mas é em outras um tanto maçante. No conto não. Obrigada a encolher-se, a trama ganha em coesão, em resistência.” (PEREIRA, L. M., 1988, p. 225).

² Nesta obra, a imaginação do romancista passa a ser a faculdade de assimilar a realidade ao ponto de poder criá-la interiormente, livremente, modificando-a, transformando-a, sem contudo tirar-lhe o cunho de verdade. (Idem, p. 136).

³ Fiando-se inteiramente na fantasia, os contos da primeira fase falharam, segundo L. M. Pereira. “Machado teve muita fantasia e nenhuma imaginação. *Contos Fluminenses* são disso um exemplo frisante, não há lá nem um só trecho onde se sinta o contato quente da realidade. Tudo artifício, tudo jogo de palavras.” (1988, p. 136).

⁴ Nesta fase Machado liberta-se do aprisionamento dos esquemas românticos, fazendo pesar sob seus contos “a vigilante autocrítica que o leva a pôr em ridículo os lugares comuns do estilo dominante, e a violentar, pela ironia, os excessos da sentimentalidade.” (CASTELLO, J. A., 1969, p. 75).

⁵ Desde os primeiros contos o esforço de Machado “parece se dar no sentido de apreender a mulher na sua integralidade, dotada igualmente de corpo e alma, quer dizer: não mais a mulher romântica altamente idealizada, etérea e espiritualizada (...). Dessa maneira, integrando no seu ser corpo e alma, Machado procurava fugir dos dois estereótipos da época, o romântico e o naturalista (...).” (RONCARI, L., 2005).

⁶ “Confessá-lo seria perder tudo quanto já se obteve, não raro com muito engenho e arte: o matrimônio e o patrimônio.” (BOSI, 1999, p. 26).

⁷ Todas as citações deste conto foram retiradas da *Obra Completa* publicada pela Nova Aguilar em 1985, conforme indicação na bibliografia final.

⁸ “Realmente era para exaurir a paciência de uma moça de vinte e seis anos. Vinte e seis anos; não tinha mais.”

⁹ Augusta Candiani (Itália, Milão, 1820 – Brasil, Rio de Janeiro, 1890) foi atriz e cantora lírica (soprano), apresentando-se com grande sucesso nos palcos brasileiros, especialmente nos cariocas. O teatro brasileiro, de início, conforme esclarece João R. Faria (1993, p. 20), apresentava, sobretudo companhias estrangeiras, dando-se em 1833 em Niterói a estréia da primeira companhia dramática brasileira com a encenação de *O príncipe amante da liberdade* ou *A independência da Escócia*, de Gonçalves de Magalhães. E complementa, afirmando que “grande êxito tinham as temporadas realizadas pelas companhias líricas estrangeiras; contratavam-se especialmente as italianas e francesas.”

¹⁰ No conto a referência às duas artistas parece ter a finalidade de indicar e destacar para o leitor que a Sra. Galvão não pôde, pela idade que tinha, desfrutar do som da “grande” Augusta Candiani, mas foi da época de alguma Ida Idelvira. Sobre esta, a pesquisa não alcançou referências precisas que condizessem com o contexto do conto.

¹¹ Missa (cerimônia religiosa cristã) especialmente composta para um funeral. Na música, contém passagens bíblicas e orações para a entrada dos mortos no céu. O termo (requiem) tem sido ocasionalmente associado a outras composições musicais em honra aos mortos. Os requiems mais famosos foram compostos por Mozart, Brahms e Verdi. O termo foi retirado da expressão *requiem aeternam dona eis*, que significa ‘dai-lhes o repouso eterno’.

¹² Segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, “comborçaria”: concubinato, condição das mulheres que vivem maritalmente com um mesmo homem. (2001, p. 767).

¹³ “No fundo, o que interessa a Machado é o coração humano, o coração humano frágil, o barro humano que não é só da sociedade fluminense, é alguma coisa que faz parte mesmo do ser humano.” (2004, p. 392).