

MARLI CARDOSO DOS SANTOS

O SONHO EM MACHADO DE ASSIS:

Análise dos espaços fantásticos

MARLI CARDOSO DOS SANTOS

O SONHO EM MACHADO DE ASSIS:

Análise dos espaços fantásticos

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária. Área de concentração: Teoria Literária.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marisa Martins Gama-Khalil

**UBERLÂNDIA
2010**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

A848. ys Santos, Marli Cardoso dos, 1985-
O sonho em Machado de Assis [manuscrito] : análise dos espaços
fantásticos / Marli Cardoso dos Santos. - Uberlândia, 2010.
133 f. : il.

Orientadora: Marisa Martins Gama-Khalil.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.

1. Fantasia na literatura - Teses. 2. Sonhos - Teses. 3. Literatura
fantástica – Teses. 4. Assis, Machado de, 1839-1908 – Crítica e
interpretação - Teses. I. Gama-Khalil, Marisa Martins. II. Universidade
Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 82.93

MARLI CARDOSO DOS SANTOS

**O SONHO EM MACHADO DE ASSIS:
ANÁLISE DOS ESPAÇOS FANTÁSTICOS**

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, CURSO DE
MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA DO INSTITUTO
DE LETRAS E LINGÜÍSTICA DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DE UBERLÂNDIA, COMO REQUISITO
PARCIAL PARA A OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE
EM TEORIA LITERÁRIA.


Uberlândia, 29 de julho de 2010.

Banca Examinadora:



Prof.ª Dr.ª Marisa Martins Gama-Khalil

Presidente (Orientadora)



Prof.ª Dr.ª Maria Imaculada Cavalcante – UFG

Professora Titular



Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares – UFU

Professor Titular

A três pessoas muito especiais:
Arquimedes, Maria e Marisa,

Meu querido pai, meu alicerce, meu grande amor; sempre amoroso,
dedicado, cuidando de mim; ao meu lado em todos os momentos da
minha vida...

Minha adorada mãe, meu amor eterno; atenciosa e preocupada,
sempre rezando por mim...

Marisa, muito mais do que orientadora – amiga e companheira;
sem ela, este trabalho não existiria.

AGRADECIMENTOS

Agradecer é um gesto de atenção, cuidado e amor. Então, por amor, agradeço a quem mais contribuiu para que eu e este trabalho existíssemos – o Meu Deus. Senhor que me deu a vida, a inteligência, a vontade de viver e de amar. Obrigada Pai. ‘Hoje eu sei que nada é meu, tudo é do Pai’.

À Prof^a. Dr^a. Marisa Martins Gama-Khalil, pelas preciosas orientações e pela dedicação e cuidado com o meu trabalho em todos esses anos;

Aos meus pais, Arquimedes e Maria, simplesmente por tudo;

À Adriana, Willian e Wesley, irmã e sobrinhos, pelo carinho, preocupação e pelos sentimentos afetuosos que sempre tiveram por mim;

Aos meus queridos amigos:

Aline Ribeiro, pela preocupação e carinho;

Gegislene, pelo incentivo e gestos de amor;

Jussara, pelo apoio em todos os momentos e pela amizade verdadeira;

Murilo, por acreditar em mim;

Ana Beatriz, Anderson, João Paulo, Lucélia, Marcos Vinícius, Thiago, do Ministério Jovem, pelas orações e manifestações de carinho;

Ao Grupo de Oração Sagrada Família de Araguari, por todas as orações;

Ao Grupo de Estudos em Especialidades Artísticas (GPEA), especialmente aos amigos: Aline Brustelo, Dalila, Danielle, Jucelén, Júlio, Leonardo, Lígia, Luma, Maria Cristina e Rosana, pelo apoio e pelas fervorosas discussões que me ajudaram na parte analítica e teórica da pesquisa;

Aos professores das disciplinas cursadas: Dr^a Enivalda Nunes Freitas e Souza, Dr^a. Irlei Margarete da Cruz Machado; Dr. Ivan Marques Ribeiro, Dr^a Maria Ivonete Santos Silva, Dr^a. Marisa Martins Gama-Khalil, pelas ricas contribuições metodológicas, teóricas e de vida;

Aos companheiros do Mestrado em Teoria Literária, que sempre demonstraram grande afeto por mim: Andréa Abadia, Francisco, Gyzely, Ionice, Juliana, Kamilla, Luciana, Maria José, Marise, Núbia e Soraya;

Agradeço à FAPEMIG, pelo financiamento desse estudo;

E, a todos que contribuíram para que este trabalho fosse concluído com palavras de apoio, orações, pensamentos, lágrimas, e-mails de saudades, ligações ou com uma simples frase: ‘Vai dar tudo certo’. A esses e outros que posso não ter citado, mas que se encontram em meu coração, o meu muito obrigada.

*No sonho, ajo sem querer; quero sem poder; sei sem nunca ter visto, antes
de ter visto; vejo sem prever.*
Paul Valéry

Os sonhos são os fantasmas do ser e a materialização de um devir.
Maria Zambrano

RESUMO

Sonhar é uma experiência universal e sempre foi uma das atividades do inconsciente humano mais misteriosas. Por isso, desde os tempos primitivos, o homem atribui uma grande importância aos seus sonhos, por meio de estudos de profundidade e análises sistemáticas desse estado inconsciente. Na literatura antiga e na literatura bíblica, o sonho foi resgatado diversas vezes como responsável pela previsão de um futuro; em outros momentos, como artifício literário para atrair o leitor para dentro da história. Dessa forma, Machado de Assis, em algumas narrativas, buscou o onírico como alicerce para os acontecimentos insólitos, que sugerem o fantástico na literatura. Neste trabalho, analisaremos o capítulo ‘O Delírio’, do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e os contos: “O capitão Mendonça”, “A chinela turca”, “O país das Quimeras” e “Um sonho e outro sonho”, por meio das teorias sobre o espaço de Michel Foucault e Gaston Bachelard; utilizaremos também as teorias sobre o fantástico de Tzvetan Todorov, Louis Vax e Remo Ceserani e ainda buscaremos estudos sobre os sonhos, respaldados nas definições de Sigmund Freud, C. G. Jung, Gilbert Durand e Adélia Meneses. Este estudo visa a uma análise dos limites entre sonho e realidade, que na maioria das vezes permanecem indefinidos dentro da narrativa machadiana, fazendo com que o personagem posicione-se em um entrelugar.

PALAVRAS-CHAVE: sonho, espaço, fantástico, Machado de Assis

RÉSUMÉ:

Rêver est une expérience universelle qui a toujours été conçue comme une des activités de l'inconscient humain le plus mystérieuse. Donc, dès les temps primitifs, l'homme attribue une grande importance à ses rêves, soit par le moyen des études en profondeur de ce phénomène, soit par des analyses systématiques de cet état inconscient. Dans la littérature ancienne et dans la littérature biblique, le rêve a été souvent considéré comme le responsable par la prévision d'un futur; en d'autres moments, comme un stratagème littéraire pour attirer le lecteur vers le noyau de l'histoire. Ainsi, dans quelques récits, Machado de Assis a choisi l'onirique comme base pour les événements insolites, une fois qu'ils suggèrent le fantastique dans la littérature. Dans ce travail, nous analyserons le chapitre 'O Delírio', du roman *Memórias Póstumas de Brás Cubas* et les contes: « O capitão Mendonça », « A chinela turca », « O país das Quimeras » et « Um sonho e outro sonho », en nous appuyant sur les théories de l'espace de Michel Foucault et Gaston Bachelard ; nous utiliserons aussi les théories sur le fantastique de Tzvetan Todorov, Louis Vax et Remo Ceserani et nous chercherons encore des concepts sur les rêves, approuvés à partir des définitions de Sigmund Freud, C.G. Jung, Gilbert Durand et Adélia Meneses. Cette étude vise réaliser une analyse des limites entre le rêve et la réalité, puisqu'ils restent encore souvent indéfinis dans la narration, alors le personnage se place dans un « entrelugar » une position non délimitée dans le récit.

MOTS-CLÉ: rêve, espace, fantastique, Machado de Assis.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. DALI, Salvador. **The Hallucinogenic Toreador.** 1969-1970.....41
2. DALI, Salvador. **Pouporri.** [19--]42

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 10 |
| CAPÍTULO I: Um escritor e um projeto literário: o onírico | 16 |
| 1. Machado de Assis e o século XIX | 18 |
| 2. Leitor ingênuo | 22 |
| CAPÍTULO II: Sonhos e delírios: teoria dos espaços fantásticos | 30 |
| 1. O sonho na literatura e a Oneirocrítica | 32 |
| 2. Espaços imaginários | 43 |
| 3. O onírico como espaço fantástico | 50 |
| CAPÍTULO III: Delírios e sonhos: análise dos espaços fantásticos | 57 |
| 1. ‘O Delírio’ | 57 |
| 2. “O capitão Mendonça” e “A chinela turca” | 70 |
| CAPÍTULO IV: Símbolos e espacialidades no espaço ficcional | 89 |
| 1. “O País das Quimeras” | 89 |
| 2. “Um sonho e outro sonho” | 101 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 116 |
| REFERÊNCIAS | 126 |

INTRODUÇÃO

A literatura consegue, por meio de estratégias estéticas, representar mistérios concernentes a conceitos paralelos como: a vida e a morte; a razão e a loucura; o real e o fantástico; o estado de vigília e de sonho. E cada uma dessas manifestações configura-se como um espaço literário, assim como a representação do sonho em narrativas ficcionais. Podemos dizer que o onírico constitui um espaço dentro do texto literário, uma vez que esse estado inconsciente da mente humana coloca o personagem, muitas vezes sem a percepção do leitor, em um entrelugar dentro da narrativa.

Um dos aportes teóricos para a conceituação do onírico como um espaço vem do filósofo Gaston Bachelard, em seu livro *A poética do espaço*, no qual o teórico aborda a alma humana por meio das divisões que compõem uma casa: “Não somente nossas lembranças como também nossos esquecimentos estão ‘alojados’. Nosso inconsciente está ‘alojado’. Nossa alma é uma morada. E, lembrando-nos das ‘casas’, dos ‘apostos’, aprendemos a ‘morar’ em nós mesmos” (BACHELARD, 2008, p. 20). Então, nossa alma possui tantos cômodos como um *logement*¹, e o sonho faz parte de um deles; na literatura, muitas vezes ele constitui um espaço desencadeador do fantástico e condutor de uma atmosfera misteriosa. Então, o onírico, dentro do texto literário, pode ser um espaço voltado para o insólito e, assim, ser utilizado como um artifício para o fantástico dentro de diversas narrativas.

Nesse sentido, vemos a necessidade de analisar esse artifício utilizado por Machado de Assis, uma vez que não existem muitos trabalhos que focalizam esse recurso na escrita desse autor. E, além do mais, nosso intuito é focalizar as análises em contos menos conhecidos, que foram menos resgatados pelos estudos literários. Entre eles, constituirão nosso corpus de estudo os contos: “O País das Quimeras” (1862) contrapondo-se com a versão “Uma excursão milagrosa” (1866), “O capitão Mendonça” (1870), “A chinela turca” (versões de 1875 e 1882) e “Um sonho e outro sonho” (1892)². A escolha desses contos não foi aleatória, percebemos,

¹ *Logement*: Palavra francesa que significa casa, aposento, alojamento. (Michaelis 2004).

² Alguns dos contos referidos não são encontrados com facilidade nas coletâneas que circulam no campo editorial; nem mesmo a obra completa de Machado de Assis possui todos os contos do escritor. A versão ‘O País das Quimeras’ foi retirada do site: <http://www2.uol.com.br/machadodeassis/>. Nesse sítio eletrônico, podemos encontrar todos os contos machadianos que não foram publicados ou organizados em uma edição. As versões ‘Uma excursão milagrosa’ e ‘O capitão Mendonça’ foram retiradas do livro *Contos Recolhidos*, organizado por Raimundo Magalhães Júnior. ‘A chinela turca’ (primeira versão de 1875), do livro *Contos Esquecidos*. Outros livros organizados por Raimundo M. Júnior e que possuem narrativas pouco conhecidas pelos leitores machadianos são: *Contos Esparsos* e *Contos sem Data*, todos eles pertencentes à Coleção Prestígio, da Editora Tecnoprint S.A.. Ediouro. Rio de Janeiro, [196-]. O conto ‘Um sonho e outro sonho’ foi retirado da edição *Relíquias de Casa Velha*, Editora Brasileira. São Paulo, 1959.

que o onírico aparece de modos diferentes nessas narrativas. Em “O capitão Mendonça” e em “A chinela turca” não há como delimitar os limites entre o espaço onírico e outros espaços ficcionais. Já, no conto “O País das Quimeras”, encontramos elementos fantásticos que não possuem explicação onírica e/ou racional, pelo menos dentro da narrativa, pois o narrador deixa em aberto a explicação para os fatos ocorridos durante a viagem do personagem Tito. E, por último, vemos no conto “Um sonho e outro sonho” que os momentos oníricos da personagem, diferentemente dos outros contos, são delimitados dentro da narrativa, possuindo uma simbologia fortemente associada ao estado de angústia da personagem.

Assim, entendemos que, talvez na tentativa de um projeto literário, Machado tenha trabalhado de diferentes formas a construção do onírico em suas narrativas. Todavia, a obra do escritor é extensa e não seria possível trabalhar todos os contos, romances, crônicas, peças teatrais e poesias que envolvem, direta ou indiretamente, o sonho em contato com a realidade em apenas uma dissertação de Mestrado. Logo, as narrativas citadas foram escolhidas pela forte presença de elementos que englobam os objetivos deste trabalho, como a tentativa de analisar os recursos usados pelo autor para induzir o seu leitor a entrar em uma atmosfera misteriosa proporcionada pela construção de um espaço onírico. Analisaremos, então, essa indefinição de limites entre espaços ficcionais. Mas, para não estender muito este trabalho, pretendemos fazer uma análise verticalizada das narrativas escolhidas no sentido de obter uma base teórica que poderá ser aplicada a outras obras de Machado de Assis em estudos posteriores.

Podemos adiantar que analisar os sonhos de um personagem ficcional é possível, apesar de não serem da mesma ordem dos sonhos dos homens. Sigmund Freud realizou uma análise dos sonhos na *Gradiva* de Jensen³, e para ele:

A maioria dos sonhos artificiais criados pelos literatos estão destinados a tal interpretação, pois reproduzem o pensamento concebido pelo autor sob um disfarce, correspondente aos caracteres dos sonhos que nos são conhecidos por experiência pessoal. (FREUD, [19--], p. 155)

Nosso intuito não é recorrer às análises sobre sonhos da psicanálise; elas são extremamente importantes, podemos até abordá-las como uma meta comparativa ou como uma base para os nossos estudos; porém nossa maior necessidade é a abordagem teórica sobre

³ A *Gradiva* de Jensen é um conto, escrito em 1903, pelo escritor alemão Wilhelm Jensen. A narrativa conta o fascínio de um arqueólogo, Norbert Hanhold, por uma imagem de uma mulher esculpida, que vira num museu. Após ver essa imagem, o protagonista sonha que foi transportado para o passado, em Pompéia, onde encontra a jovem esculpida.

o espaço, o fantástico e o onírico na literatura, o que inclui o resgate de algumas noções oníricas na mitologia, nas ciências das religiões e nos estudos bíblicos. Para Meneses (2002, p. 16): “Das duas maneiras de se abordar a realidade, o *mythos* e o *logos*, tanto a poesia como o sonho são do domínio do *mythos*”, ou seja, o sonho sempre foi abordado pelos homens desde os tempos mais primitivos e essa relação é fortemente ligada ao mito, porque se os mitos são formas de explicar fatos misteriosos do mundo e dos homens, que a princípio não teria uma explicação lógica, as ciências que estudam o sonho fazem algo semelhante, buscando entender questões do inconsciente humano. Logo, nossa tentativa de análise do sonho representa um esforço mínimo para uma espécie de junção entre artes e ciências que se complementam.

Faremos uma releitura analítica e reflexiva das narrativas de Machado de Assis, com o auxílio de textos referentes ao estudo da ficção literária para o entendimento do espaço ficcional. Os aspectos presentes nos comportamentos dos personagens serão levados em conta também, se forem influenciados pelo espaço a ser estudado. A busca pela definição desses espaços oníricos será um dos principais pontos desta pesquisa, que tem como objetivo também uma construção de elos entre os aspectos reais e fantásticos das obras.

Não exploraremos com exaustão os estudos de alguns pesquisadores que trabalham diretamente com a obra de Machado de Assis. Teóricos como Antonio Candido, Roberto Schwarz, Augusto Meyer, Afrânio Coutinho e Lúcia Miguel Pereira são imprescindíveis para a análise das obras referidas nesta pesquisa, no entanto, não focalizam diretamente o nosso objetivo, que é a análise do recurso onírico usado por Machado. Todavia, não os deixaremos de fora, mas focalizaremos seus estudos no que diz respeito às análises dos personagens, do espaço narrativo e da linguagem utilizada pelo autor.

Recorreremos a teorias de Michel Foucault e de Gaston Bachelard para realizar a presente pesquisa no que diz respeito às noções de espaço ficcional. Os conceitos de *atopia*, *utopia* e *heterotopia* de Foucault são necessários, por exemplo, para a análise do espaço ocupado pelos personagens sonhadores, como o que ocorre com o personagem de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Esse romance não será analisado como um todo dentro deste trabalho; enfocaremos apenas uma parte, o capítulo ‘O Delírio’ para perceber a posição atópica ocupada por Brás Cubas enquanto defunto-autor de sua história, bem como a forte simbologia presente nesse capítulo que vem para criticar, de certo modo, a própria conduta do personagem. A *atopia* de Brás Cubas serve para exemplificar as *atopias* de outros personagens de Machado de Assis. Lembramos, também, que a consonância da teoria de Gaston Bachelard com o estudo proposto justifica-se em virtude de esse teórico apontar para a

necessária análise dos espaços externos em relação com os internos. Em Bachelard, o externo e o interno não se dissociam, mas sempre se explicam.

É com esse enfoque acerca do espaço onírico enquanto espaço desencadeador do fantástico na literatura que será desenvolvido este trabalho. Nesse sentido, além dos autores já mencionados, são essenciais as teorias de Tzvetan Todorov, Remo Ceserani, Louis Vax, Gilbert Durand e Sigmund Freud, uma vez que tais teóricos apresentam elementos definidores da construção do fantástico e investigam espaços do inconsciente humano – como o sonho, o pesadelo e o delírio. Para este estudo torna-se essencial o aprofundamento da leitura de textos que trabalham os aspectos concernentes ao sonho, em uma busca de explicações sobre esse espaço ainda pouco trabalhado.

Pela importância atribuída aqui ao sonho, as considerações referentes ao movimento surrealista, que tiveram inspiração na psicanálise de Freud, serão utilizadas não de forma ampla, mas com o objetivo de aclarar algumas noções importantes para uma melhor análise das obras referidas. Como alguns procedimentos artísticos do movimento surrealista embasam-se na simbologia onírica, entendemos a necessidade de analisar os símbolos presentes nos sonhos e nos delírios dos personagens que representam as manifestações do inconsciente ficcional, mescladas com a ironia típica do narrador machadiano, que, ao mesmo tempo em que denuncia a fragilidade dos personagens, resgata, no sonho, seus defeitos, hipocrisias e mesquinhas. Fizemos referência ao Surrealismo, mas não deixaremos de encontrar possíveis abordagens oníricas em outros estilos literários como no Romantismo e em movimentos anteriores.

Quando fazemos referência ao Romantismo (GUINSBURG, 1985) queremos enfatizar os elementos que são característicos de boa parte da produção desse estilo literário e que estão presentes em obras que resgatam o sonho: **como a evasão**; caracteres presentes em narrativas românticas e que aparecem, muitas vezes, como aspectos próprios desse estilo literário, assim como a ruptura com as regras e a valorização de um ‘herói’ na narrativa – Machado rompe com algumas dessas propostas, como a construção do típico herói. Dentro da perspectiva onírica, podemos pensar nas questões que envolvem o Oriente e que foram recorrentes em muitos textos do século XIX, e que em Machado aparecem algumas vezes como recurso de aproximação entre as duas partes do mundo, que são distantes e que se apresentam bem próximas.

Analisaremos nos contos, os símbolos, inclusive por meio dos conceitos de Gaston Bachelard que envolvem os elementos ar, água, fogo e terra em contato com os sonhos, e as teorias do imaginário de Gilbert Durand. No conto “Um sonho e outro sonho” a presença do

elemento terra em contato com o céu choca a personagem, que grita tanto no sonho quanto na realidade ficcional da narrativa. Esse entrecruzamento de espaços – real e onírico – é o que torna a narrativa mais emblemática, pois a personagem encontra-se entre o sonho e a realidade ficcional. Desse modo, o presente estudo procurará mostrar que os limites entre sonho e realidade são postos em dúvida, na medida em que os personagens, em muitos casos, inserem-se em ambos os espaços. Machado deslinda a possibilidade de o leitor rever seu conceito de “real”, uma vez que este se constrói também de irrealidades.

Feitas as justificativas sobre a importância de se analisar o espaço onírico na obra de Machado, passemos para a divisão dos capítulos que se explicam em seguida: o primeiro capítulo abordará a obra de Machado de Assis, não em um percurso descritivo, mas apontando contribuições do momento histórico e das leituras que influenciaram o escritor na realização de suas obras. O intuito é descobrir de que forma o sonho foi resgatado por Machado em narrativas que muitas vezes são denunciadoras de uma sociedade burguesa e que se sugerem como verdadeiras fontes da psique humana. Assim, faremos, nesse capítulo, um breve levantamento de outros contos como “O anjo Rafael” (1869) e “Decadência de dois grandes homens” (1873), buscando definições acerca da fantasia em contato com o real; e, também, o conto “Uns Braços” (1896), no qual está presente a conjunção do sonho e da realidade no mesmo espaço.

No segundo capítulo, trabalharemos teorias fundamentais para a abordagem do sonho na literatura, discorrendo a respeito da Oneirocrítica, das teorias do imaginário e da narrativa fantástica. Por constituir um capítulo teórico, não deixaremos de abordar as noções de *atopia* e *acronia* e de discutir sobre o espaço fantástico na literatura.

No capítulo terceiro, começaremos com uma breve análise do capítulo ‘O delírio’ do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. A princípio, havíamos pensado na possibilidade de focar as análises somente nos contos referidos, já que se tratam de narrativas menos conhecidas e que configuram espaços ficcionais imprescindíveis para os objetivos deste trabalho. Contudo, não poderíamos deixar de fazer um pequeno estudo de um dos capítulos machadianos mais conhecidos, uma vez que nele o universo onírico representa uma riquíssima fonte simbólica e ainda corrobora para a análise das mesquinhas do personagem Brás Cubas. Analisaremos também, nesse capítulo, o conto “A chinela turca” de modo a perceber o artifício utilizado pelo narrador para induzir o seu leitor a acreditar nos acontecimentos do conto. O mesmo recurso é utilizado em “O capitão Mendonça”; então, o espaço insólito presente nesses dois contos será analisado pelo viés das teorias sobre o fantástico como uma menção ao espaço ocupado pelos personagens em cada narrativa.

E, para enriquecermos as definições de espaço fantástico dentro do universo ficcional, faremos no quarto capítulo uma análise do conto “O País das Quimeras”, numa tentativa de entender melhor os conceitos de Tzvetan Todorov de ‘hesitação’ e ‘fantástico-maravilhoso’. Além do mais, o recurso ao sonho utilizado por Machado é visto de outra forma no conto “Um sonho e outro sonho”; logo, para entender o estado da personagem que é refletido no sonho, trabalharemos as teorias de Gaston Bachelard, Gilbert Durand e Adélia Meneses, na interpretação das imagens presentes no pesadelo da personagem e dos elementos fantásticos encontrados nos fragmentos oníricos.

Nas considerações finais, faremos uma comparação das análises desenvolvidas, no que diz respeito à construção narrativa. Ressalta-se que um estudo espacial do sonho nas obras citadas do escritor Machado de Assis é relevante no sentido de buscar novos caminhos direcionados aos estudos dos textos literários. O que se espera é o fomento de reflexões que busquem esclarecer alguns pontos sobre o espaço onírico e colaborar com sua definição com maior detalhamento. Esse é um dos motivos que faz com que as obras de um escritor clássico como Machado de Assis possam permear os questionamentos feitos acerca do tema proposto para estudo.

CAPÍTULO I

UM ESCRITOR E UM PROJETO LITERÁRIO: O ONÍRICO

Pintores, poetas e sonhadores têm o direito de tudo ousar. Não estão submetidos às rígidas leis da lógica, da congruência, do princípio de identidade: estamos nos domínios do inconsciente.

Adélia Meneses, 2002.

O intuito principal deste capítulo não é fazer um percurso pela ampla obra do escritor Machado de Assis; nosso objetivo é buscar entender uma espécie de ensaio de um projeto literário e de aperfeiçoamento na utilização do onírico em narrativas distintas. Os momentos que se referem ao encontro da realidade ficcional com os espaços do inconsciente, quando mesclados, transformam a narrativa em um jogo de vozes, espaços e tempos diversos. Procuraremos resgatar, por meio de várias leituras, a indefinição dos limites instaurada pelo autor para compreender as questões que envolvem a mente humana e buscar situações que deixam o leitor em estado de hesitação entre o que é sonho e o que é realidade dentro da ficção machadiana.

Machado foi um grande escritor na literatura brasileira. Sua vasta produção configura-se como uma escrita versátil que o conduziu à consagração ainda em vida. O escritor possuía uma visão aguda, o que permitiu uma escrita crítica e denunciadora da sociedade da época. Embates psicológicos e adultérios foram temas frequentes nas narrativas machadianas, assim como a fina ironia do escritor contra as hipocrisias da burguesia no século XIX.

Poderíamos fazer um amplo levantamento da vida e obra de Machado de Assis, mas optamos por levantar alguns pontos principais a respeito desse grande escritor, uma vez que sobre a obra de Machado existem muitos estudos⁴, por isso, preferimos a análise das características de sua escrita ficcional que formarão a base para o esse estudo, cujo foco é o sonho.

Vemos que Machado trouxe muitas contribuições para a Literatura Brasileira e um dos pontos marcantes de sua obra foi a busca por desvendar o ser humano por meio de personagens, muitas vezes com um tom sarcástico e irônico. Para Afrânio Coutinho, Machado

⁴ Alguns estudos sobre a obra de Machado de Assis:

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. São Paulo: Martins Fontes, 1959. 2 v.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

GLEDSON, John. **Machado de Assis: ficção e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. **Vida e obra de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. 4 v.

possuía “um gôsto muito apurado em pintar o lado mau do homem” (1959, p. 61). Com isso, várias narrativas trouxeram esse lado pessimista de ver o ser humano e abordaram temas como a loucura; os desvios do inconsciente como o sonho, e sentimentos que rodeiam o homem, como a inveja e a hipocrisia. Machado soube dar um toque especial às suas narrativas com a descrição de sonhos, contribuindo com um tom diferente e bem interessante para a literatura, instituindo, assim, uma nova direção às tendências literárias da época.

A realidade e o sonho constituem um par ambivalente que ao mesmo tempo em que se distancia também se aproxima, tanto na vida, como na arte literária. E, dessa forma, um escritor sábio como Machado de Assis conseguiu unir esses dois termos de modo tão surpreendente. Não é à toa que, tendo resgatado algumas peculiaridades de outros escritores clássicos, Machado antecipasse tendências, sendo considerado um autor à frente do seu tempo.

De acordo com Roberto Schwarz (1982, p. 316), “Machado de Assis é de fato contemporâneo de Dostoiévski, de Nietzsche, de Freud, de Proust, de Kafka, autores que estudam, todos eles, o espaço imaginário, dos móveis pessoalíssimos, que vai entre o indivíduo e os valores estabelecidos pela cultura”. Machado é, assim, comparado a outros clássicos pela riqueza de suas narrativas literárias, sobretudo no que tange a questões espaciais, sejam espaços reais, ou oníricos. Ele resgata elementos de autores e estilos de várias épocas, dado o trabalho verticalizado e universal com temas e formas artísticas sempre de maneira inovadora.

Existem muitos estudos acerca da obra de Machado, sobre diversos temas, inclusive sobre realidade e ficção, sobre a psicanálise e o sonho. Mas nessa perspectiva onírica, existem menos trabalhos, uma vez que os pesquisadores focalizaram os estudos em narrativas mais conhecidas do escritor, como em “A chinela turca”. Carlos Eduardo Meirelles, vinculado à Universidade de São Paulo (USP), realizou um estudo desse conto a partir da teoria de Freud sobre a realização de desejos, desejos que estão camuflados no inconsciente do personagem e que passam a se realizar no sonho.

Podemos citar, também, o livro de Luis Alberto de Freitas intitulado *Freud e Machado de Assis*, que resgata a psicanálise dentro da literatura machadiana, com a análise de algumas narrativas, buscando sempre um ponto de intersecção entre a arte literária e a psicanálise. Ainda numa perspectiva psicológica, temos o artigo da professora Teresinha V. Zimbrão da Silva, da UFJF, intitulado “Machado de Assis: um sonho e outro sonho”, que traz uma abordagem do conto “Um sonho e outro sonho” por meio das teorias junguianas; contudo, a análise desenvolvida pela professora é especificamente voltada ao campo do imaginário e à

relação entre os termos *anima* e *animus*. Relembrando esses estudos machadianos, esperamos não cair apenas na repetição do que foi abordado por esses estudiosos, mas, na medida do possível, fazer uma nova leitura, uma busca de novos caminhos, falando de Machado e sua relação com escritores clássicos, no que diz respeito ao onírico como recurso para a ambientação do fantástico. Com esse objetivo, identificaremos os principais momentos que envolvem o sonho na narrativa do escritor.

1. Machado de Assis e o século XIX

O século XIX foi marcado por grandes acontecimentos no Brasil e no mundo, numa espécie de confluência de todos os tempos. O homem, fragilizado pelo seu meio e pelo próximo, procura incessantemente se encontrar. Em meio a tantas questões que envolvem o entendimento do ser humano, a psicanálise atinge um ponto forte nesse período, sobretudo no fim desse século. O Romantismo foi o precursor dessas tensões, especialmente na segunda fase, na qual os autores mostram a necessidade de fuga, de evasão de um mundo racional para o onírico. O sonho foi encarado diversas vezes como um refúgio para um outro mundo, como afirma Benedito Nunes (1985, p. 70): “o *sonho*, estado primitivo da alma humana e ‘segunda vida do espírito’ (Gerard de Nerval), foi outro dos grandes mitos do Romantismo”. No caso da narrativa de Machado, essa fuga aparece, sim, mas quase sempre esse mito onírico surge como uma crítica aos sujeitos e padrões da sociedade, ou ainda, como um recurso para zombar dos leitores românticos, persuadindo-os a novas posturas como leitores e como seres sociais.

Entendemos que havia em Machado uma busca por mostrar o homem dentro da sociedade, assim como fizeram os românticos. Para Guinsburg e Rosenfeld (1985, p. 269), “O que ele (o romântico) procura é configurar o homem dentro de um ambiente. Daí o seu constante interesse pela ‘cor local’”. Esse possível interesse pelo homem e seu meio fez de Machado de Assis um escritor atento para com as questões de sua época. Para Antonio Callado (1982, p. 331), “o importante em Machado é que ele resume as tendências da cultura do seu tempo, concorda com o niilismo do seu tempo, ou melhor, antecipa o niilismo que viria depois dele”. Essa questão niilista foi vista também, no século XX, pelas teorias de Michel Foucault, que foi inspirado na crítica nietzschiana do niilismo da modernidade⁵. Machado de Assis também deu ênfase em suas narrativas a essa decadência do homem e na

⁵ Michel Foucault inspirou-se nos estudos nietzschianos no que se refere ao aniquilamento do homem e de sua vontade de tornar-se imanente sendo seu próprio Deus.

maioria dos seus contos e romances o leitor pode perceber o quão é atual uma história narrada no século XIX, não somente pelo enredo, mas pela forma como os personagens se comportam perante certos acontecimentos, assemelhando-se, assim, aos diversos burgueses e pessoas mesquinhas existentes em todas as épocas.

Para Machado de Assis, o tempo sempre foi um grande personagem, em seus contos e romances percebemos que a atualidade das histórias se dá pelo modo como o tempo é administrado, seja por meio do tempo ficcional, seja por situações relacionadas ao tempo do homem, ao tempo devastado, corrompido e sempre buscado pelo ser humano. Para Lúcia Miguel Pereira (1988, p. 233), “A ação do tempo, ‘ministro da morte’, ‘rato roedor das coisas’, ‘químico invisível, que dissolve, compõe, extrai e transforma todas as substâncias morais’, é tema constante em Machado”. Mas ao lado desse tempo tão imprescindível, encontraremos um trabalho significativo com os espaços: o físico, ligado às ruas e aos bairros do Rio de Janeiro, e o subjetivo, ligado à mente dos personagens ficcionais, como os sonhos, a loucura e os delírios.

Machado, além de um grande escritor, foi também um grande leitor, e esse estilo de lidar com o tempo, com o espaço e com os personagens provêm, de certo modo, das leituras de outros escritores, como, por exemplo, Honoré de Balzac. As narrativas balzaquianas correspondem a uma das principais obras-primas do século XIX. Os livros da *Comédia Humana* configuram-se como uma espécie de inversão da *Divina Comédia* de Dante, e buscam abordar o homem em situações do cotidiano, com um tom crítico contra os diferentes costumes presentes em homens e mulheres daquela época.

Nessa perspectiva comparativa, vemos o homem ser aniquilado e transformado em um simples louco pelos seus próprios atos obtusos e pela crueldade de outros homens na figura do major Tomás do conto “O anjo Rafael”, no personagem Brás Cubas de *Memórias Póstumas*, em Rubião do romance *Quincas Borba*, em Simão Bacamarte do conto “O alienista”, da mesma forma que no conto “O Coronel Chabert” de Honoré de Balzac: “– Chabert não, Chabert não! Eu me chamo Hyacinthe – respondeu o velho. – Não sou mais um homem, sou o número 164, sétima sala – acrescentou, olhando para Derville com uma ansiedade medrosa, com um temor de velho e de criança” (BALZAC, 2008, p. 77). Nesse fragmento, vemos a loucura representada por um personagem que foi simplesmente abafado pelos homens e pela sociedade, ou seja, Balzac estende sua linguagem crítica para demonstrar que o Coronel Chabert representa muito mais que um personagem ficcional, ele se assemelha aos excluídos, aos pobres, aos loucos, pessoas que não têm mais o direito de defender sua existência.

Então, entendemos que, para estudar Machado de Assis, podemos recorrer ao passado e resgatar grandes escritores para ver que o gosto pelas famosas digressões vem de Laurence Sterne no século XVIII e Luciano de Samosata no século II, que criaram narradores intrusos, os quais dialogavam de forma lúdica e irônica com os seus leitores de papel, os narratários. Machado aperfeiçoou a técnica de diálogo dos seus narradores, o que conquistou ainda mais adeptos para as suas obras. Podemos dizer que ele incorporou características dos grandes clássicos, como a ironia e o estilo refinado de utilizar as palavras, para entender o mundo e os homens. Nesse sentido, o escritor foi buscando novas formas de escrever, inovando seu estilo, pois além de produzir contos de cunho romântico e realista, escreveu contos fantásticos, pedindo ironicamente a opinião de seus leitores, instigando-os à sondagem de espaços desconhecidos.

Vale ressaltar que, resvalando para o insólito e o fantástico, as narrativas machadianas convergem para uma espécie de sondagem do ser humano de forma crítica, ou seja, uma escrita que denuncia vícios e hipocrisias a partir do desdobramento das características de seus personagens ficcionais. Isso fica evidente em vários contos de Machado de Assis, como, por exemplo, no conto “O enfermeiro”, no qual o personagem principal se deixa levar pela raiva do momento e o leitor descobre que o ser humano pode ser tão frágil a ponto de matar outro, por não saber dominar-se. Essa é apenas uma das questões tratadas por Machado em seus contos, as vontades do inconsciente, verdadeiros mistérios que na literatura aparecem cercados de ambivalências e enigmas que não conseguem ser revelados somente no plano do real:

Porque o mundo real, infelizmente, é contraditório e disparatado como tal. Carece daquela unidade que constitui o anelo permanente dos românticos, que a buscaram no plano do mítico, do onírico, do fantástico, como expressões sensíveis da pura espiritualidade. (GUINSBURG e ROSENFELD, 1985, p. 291)

A partir dessa afirmação, compreendemos que o trabalho com o mundo inconsciente foi fundamental para os desdobramentos de atitudes e comportamentos dos personagens, não possibilitados nesse mundo ‘real’ e ‘normal’ das narrativas; nesse ponto, observamos que a modernidade machadiana está presente nesse deslocamento. Machado “Foi um inovador, ao mesmo tempo prudente e ousado” (PEREIRA, 1988, p. 290). Lúcia Pereira destaca que, no início da escrita literária de Machado, ele esteve preso ao trabalho de produtor de textos e não o de criador; para ela, Machado até os trinta anos não produziu textos de profundidade, pois

os primeiros romances, como *Ressurreição*, são marcados por uma escrita voltada para a comercialização, uma vez que neles não continha a imaginação peculiar do artista, e sim muita fantasia: “No princípio da vida, Machado teve muita fantasia e nenhuma imaginação. **Contos Fluminenses** são disso um exemplar frisante, não há lá nem um só trecho onde se sinta o contato quente da realidade. Tudo artifício, tudo jogo de palavras” (PEREIRA, 1988, p. 136, destaque do autor).

Não podemos concordar com Lúcia M. Pereira, pois nos parece que ela exagera quando afirma que não há nada realmente valioso nos textos da primeira fase machadiana; podemos dizer que no início da carreira do escritor, já havia indícios da modernidade que se referem ao esvaziamento do enredo e enriquecimento da visão dos personagens, ou seja, o escritor trazia para a narrativa condutas, pensamentos, qualidades e defeitos de homens e mulheres. Contudo, percebemos que a escrita do autor foi aperfeiçoando-se com o tempo, da mesma forma que com qualquer outro escritor. Essa modernidade se instaura e aos poucos vai surgindo um escritor que conquista os leitores e até a crítica com sua ironia, com sua perspicácia e agudeza no desenrolar do enredo e na forma como articula a linguagem. Desse modo, podemos concordar com a afirmação de Antonio Candido, pois Machado trazia ‘fumos’ de modernidade, tendo como base uma escrita tradicional:

A sua técnica consiste essencialmente em sugerir as coisas mais tremendas da maneira mais cândida (como os ironistas do século XVIII); ou em estabelecer um contraste entre a normalidade social dos fatos e a sua anormalidade essencial; ou em sugerir, sob a aparência do contrário, que o ato excepcional é normal, e normal seria o ato corriqueiro. Aí está o motivo da sua modernidade, apesar do seu arcaísmo de superfície. (CANDIDO, 1977, p. 23.)

Machado, com sua perspicácia psicológica, algumas vezes critica o leitor sem que ele perceba, pois a ironia é tão sutil que o narrador machadiano consegue iludir o leitor elogiando os próprios defeitos deste. Candido afirma que a normalidade trazida pelo narrador machadiano muitas vezes foge ao convencional, instaurando a normalidade e em outras é totalmente banal, configurando a anormalidade. Podemos exemplificar essa afirmação pelos próprios narradores machadianos. Brás Cubas, por exemplo, apresenta a banalidade de sua vida por um ângulo externo, já que é um defunto, instaurando uma anormalidade com um enredo aparentemente trivial, uma vez que nada em sua vida foi digno de algum reconhecimento.

Pensando nos narradores, não encontramos um que seja comum dentre os diversos textos machadianos. Para Roberto Schwarz (1982), acontece um processo de desidentificação do narrador, ou seja, um narrador que em alguns momentos levanta algumas ideologias e logo após interpela-as com outras ideologias, essa é uma das características peculiares do estilo machadiano. E, também, a diversidade e pluralidade de narradores: em alguns romances como *Quincas Borba*, o leitor depara com um narrador em terceira pessoa, já nos grandes romances de memória como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*, encontramos um narrador intruso em primeira pessoa, que se confunde com o personagem e com o autor implícito, transformando o romance em um jogo espetacular de vozes sobrepostas. Isso quer dizer que Machado soube utilizar-se da intermitência do narrador criando certa subjetividade na narrativa. Augusto Meyer analisa o narrador Brás Cubas como: “Um Eu fantasiado de Si mesmo, a insinuar confidências indiscretas, a dosar ficção e confissão, a costurar pedaços de vivência com o fio da fantasia” (1982, p. 357). O narrador Brás Cubas traz uma desordem para o texto, tendo toda a liberdade com relação à ironia.

Esse estilo inovador de escrita pode ser visto também em Dostoiévski, em um de seus mais conhecidos romances, *Crime e Castigo*. Esse romance, além de possuir uma atmosfera fantasiosa, podendo ser classificado como estranho-puro, é uma narrativa que atrai o leitor, num paralelo entre realidade e fantasia que o engana e o envolve e, ao mesmo tempo, denuncia o caráter e a fragilidade do personagem. Já temos aí alguns indícios de que os recursos utilizados por Machado aproximam-se daqueles usados por Dostoiévski. Dostoiévski é contemporâneo a Machado, ambos inserem peculiaridades em seus textos no que diz respeito às questões de identidade, loucura e fragilidade do homem, demonstrando, assim, que a literatura sempre teve seu papel de denunciadora de questões humanas e sociais. Machado é contemporâneo dos escritores que estudam os valores individuais e sociais e as contradições e os conflitos que cercam o homem, e por esse motivo, resolvemos levantar alguns textos, nos quais a fábula se encontra com a realidade, esbarra na ficção e sai de braços dados com o sonho.

2. Leitor Ingênuo

O sonho sempre foi um grande mistério para a humanidade e os conceitos que envolvem o inconsciente foram antecipados com a literatura, seja pela literatura bíblica ou

pela mitologia. As questões que, segundo Roberto Machado⁶, envolvem o homem na modernidade, como a loucura, a morte e os desvios da mente foram abordadas por Machado de Assis, apesar da crítica que recebeu durante muito tempo pela configuração de seus personagens: burgueses ociosos. Mas, o escritor precisava que estes estivessem prontos, no sentido de que alguns dos personagens machadianos não possuíam preocupações acerca de dinheiro, status social, entre outras coisas e, assim, o escritor poderia aproveitá-los para instaurar nas vidas ficcionais problemas relacionados à conduta, aos sentimentos, aos vícios, aos desvios psicológicos e, dessa forma, levantar críticas ao homem, utilizando personagens imaginativos.

Nesse viés, percebemos que os espaços oníricos são recorrentes em muitos textos de Machado de Assis; o escritor, aparentemente resgata o sonho para servir de alicerce para um espaço fantástico, ou seja, os momentos de sonho das diversas narrativas machadianas resvalam para o insólito, deixando o leitor em estado de hesitação, e esse artifício literário faz com que a narrativa se transfigure para alcançar o misterioso. Então, enfocaremos nesta parte do trabalho, alguns exemplos que mais se aproximam dos conceitos de narrativa fantástica, no que tange ao tratamento dado ao espaço onírico dentro do universo ficcional. Nosso intuito não é fazer uma análise aprofundada e sim levantar os principais momentos em que o autor utiliza-se do sonho para explicar os desejos de seus personagens, demonstrando, assim, que esse é um espaço privilegiado na ficção machadiana.

Os primeiros momentos em que Machado vai resgatar o sonho estão bem próximos de uma conduta romântica e perceberemos que os enredos são simples, principalmente no início da carreira do contista. Com um tom voltado para o Romantismo, Machado vai construir situações semelhantes, como afirma Aderaldo Castello:

Na verdade, o argumento ou a história, na maioria dos contos de Machado de Assis, é extremamente simples, de fácil apreensão e redução. Despojada e isolada, é banal, ao mesmo tempo que se verificam, no conjunto da obra do contista, freqüentes repetições ou repisamentos de situações. (CASTELLO, 1969, p. 77)

Essas semelhanças nos enredos se dão também pela forma como o sonho é trabalhado nessas narrativas. Podemos até fazer comparações desse artifício empregado pelo autor, já que em alguns momentos o sonho é colocado implicitamente e em outros ele já é explícito e

⁶ Roberto Machado, no livro *Foucault, a filosofia e a literatura*, faz um percurso pelas principais ideias tratadas por Foucault em alguns de seus livros. Termos como a loucura, a morte e a hipocrisia humana, segundo Roberto Machado, fazem parte daqueles abordados por filósofos e também por literatos.

explorado. Para pontuar essas diferenças, no tocante às questões oníricas, não podemos esquecer que elas fazem parte do fantástico como estratagema ficcional. Vejamos um pequeno fragmento de um texto de Machado para começarmos a entender esse recurso narrativo:

Tenho ao pé de mim uma pistola, pólvora e bala; com estes três elementos reduzirei a minha vida ao nada. Não levo nem deixo saudades. Morro por estar enjoado da vida e por ter certa curiosidade da morte. (ASSIS, [196-]c, p. 21)

“Ó leitor ingênuo”, pensa que o personagem acima é um Brás Cubas? Pois se engana, temos mais um condenado a deixar a vida sem esperanças. É isso o que o narrador nos sugere quando lemos o conto “O anjo Rafael” (1869). Entretanto, já vamos desconfiados, pois não sabemos se a história continuará como começou. E, assim, somos arrebatados em mais um mistério: “É fácil imaginar a ânsia com que o doutor esperou a resposta do seu misterioso correspondente. O que ele queria era pôr termo àquela aventura que tinha ares de um conto de Hoffmann” (ASSIS, [196-]c, p.25). E o personagem também, uma vez que para conseguir mais alguns instantes de vida, resolve arriscar-se na aventura.

Machado faz referência a Hoffmann, pois o narrador do conto “O anjo Rafael”, além de seduzir o leitor para um universo insólito, faz com que a narrativa entre em um clima estranho semelhante ao insólito e ao fantástico presente nos contos de Hoffmann. E.T.A. Hoffman, escritor alemão do século XIX, é considerado uma das grandes influências para a produção de narrativas fantásticas, narrativas que sempre deixam o leitor em estado de hesitação. Quando falamos em hesitação, queremos apontar para o estado de medo e angústia proporcionado ao leitor através da leitura do texto fantástico. No conto “O homem de areia”, por exemplo, há em alguns momentos esse clima de dúvida que engana e envolve o leitor. Tzvetan Todorov trabalha com o conceito de hesitação na definição do fantástico; para ele “o fantástico [...] dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da ‘realidade’, tal qual existe na opinião comum” (2004, p. 47-48).

O fantástico dura o tempo de uma hesitação, mas pode extrapolar esse conceito, pois, em algumas narrativas, o insólito predomina para além das incertezas do leitor, prevalecendo até o final dos acontecimentos. No caso do conto “O anjo Rafael”, encontramos uma narrativa voltada para o estranho, apesar de não ser um estranho clássico, já que o intuito do narrador não é proporcionar um clima assustador e de medo, mas corrobora para que o leitor acredite

no mistério e na possibilidade de um sonho e aos poucos ir descobrindo, ou pelo menos, tomando gosto pela aventura proposta pelo narrador machadiano.

Desse modo, Machado compõe o conto “Decadência de dois grandes homens” (1873), no qual o personagem Miranda, envolto por sua curiosidade, resolve descobrir o mistério que cerca aquele homem do Café Carceler. Conduzido por esse mistério, deixa-se levar até a casa desse senhor, e lá descobre que a loucura do personagem é tão grande que o seduz para um clima de sonho e realidade. O sonho ou delírio, proporcionado pelo charuto do Senhor Jaime, só é descoberto no dia seguinte, mas o leitor é capturado pelos acontecimentos extraordinários que o Dr. Miranda presencia:

[...] Nenhum rumor; o trovão não trouxera chuva; as patrulhas andavam por longe; nenhum caminhante feria as pedras da rua. Eram mais de dez horas. O meu anfitrião, sentado na cadeira de couro, olhava para mim, abrindo dois grandes olhos e eis que estes começam a crescer lentamente, e já ao fim de alguns minutos pareciam no tamanho e na cor as lanternas dos bondes do Botafogo. Depois, começaram a diminuir até ficarem muito abaixo do tamanho natural. A cara foi-se-lhe alongando e tomando proporções de focinho; caíram as barbas; achatou-se o nariz; diminuiu o corpo, assim como as mãos; as roupas desapareceram; as carnes tomaram uma cor escura; saiu-lhe uma extensa cauda, e eis que o ilustre Bruto, a saltar sobre a mesa, com as formas e as visagens de um rato. (ASSIS, [196-]b, p. 28)

Essa metamorfose é criada pelo inconsciente do Dr. Miranda, que antes ouvira uma crença do senhor Jaime e estava seduzido por uma verdadeira história de ficção. Jaime achava que era Bruto, e que seu gato era Júlio César, que para vingar sua morte voltara em forma de gato até chegar o mês de março em que o seu inimigo Bruto (Jaime) se transformaria em rato e ele o devoraria: “O gato não sobreviveu à vingança. Apenas comeu o rato, caiu trêmulo, miou alguns minutos e faleceu” (ASSIS, [196-]b, p. 29).

O imaginário do personagem transforma a narrativa por meio dos acontecimentos insólitos, que depois são explicados pela possibilidade do sonho. Nesse conto, o irreal é predominante, e dentro dessa irrealidade acontecem fenômenos espantosos, como a transformação de pessoas em animais.

Esses dois contos, voltados para o universo insólito, foram escritos na juventude de Machado, época em que o escritor tinha cerca de 30 anos, e seus primeiros escritos, como já nos referimos anteriormente, possuem um enredo marcado pelas influências românticas, sendo respaldados numa possibilidade de crítica a um Romantismo ingênuo e até exagerado, na medida em que os personagens são referidos muitas vezes como ‘heróis’. Os primeiros escritos de Machado se configuram como o início de um possível projeto literário, no qual o

onírico ocupou uma parte significativa, uma vez que foi a partir do espaço onírico que o autor construiu boa parte de seus contos considerados fantásticos e, assim também, fizeram alguns autores pertencentes a esse período do Romantismo, como Álvares de Azevedo. “Para eles (os românticos), é efetivamente no inconsciente que se encontra o nosso ser mais profundo, ou seja, este lado noturno que nos habita e faz parte orgânica de nossa psique” (GUINSBURG e ROSENFELD, 1985, p. 28). Partindo dessa afirmação, podemos lembrar que os desvios do inconsciente, como os sonhos, os delírios e as alucinações são os pontos de partida para a produção de narrativas que mesclam o real ficcional e o fantástico. A diferença é que Machado utiliza o recurso do sonho não como evasão simplesmente, mas, mesclados à ironia, os sonhos têm como efeito a crítica à sociedade.

Ainda nesse início de projeto, podemos nos lembrar do conto “Aurora sem dia”, publicado também em 1873. Nessa narrativa, os sonhos aparecem não como recurso para o insólito, mas como uma necessidade de vida do personagem. Luis Tinoco, simples escrevente no Fórum, resolve se dedicar à carreira de poeta, só que sem nenhum sucesso, pois ele considera seus poemas muito rebuscados para o entendimento daquele povo. Desse modo, o personagem, sem receber nenhum reconhecimento pelas suas obras, decide se tornar político, com o auxílio do Dr. Lemos, amigo de seu padrinho. Entretanto, tudo o que o nosso ‘poeta’ deseja é antes idealizado em seus sonhos e intermediado por uma possível sandice:

A noite foi mal dormida, como a véspera da publicação do primeiro soneto, e entremeada de sonhos análogos à situação.

Luis Tinoco via-se já troando na assembléia provincial, entre os aplausos de uns, as imprecações de outros, a inveja de quase todos, e lendo em toda a imprensa da província os mais calorosos aplausos à sua nova e original eloqüência. Vinte exórdios⁷ fez o jovem deputado para o primeiro discurso, cujo assunto seria naturalmente digno de grandes rasgos e nervosos períodos. Ele já estudava mentalmente os gestos, a atitude, todo o exterior da figura que ia honrar a sala dos representantes da província. (ASSIS, 2006b, p. 141-142)

Essa atitude do personagem em imaginar a reação do público, os seus gestos e discursos, demonstra a sua fragilidade perante uma realidade que não é a dele, já que os seus sonhos são utópicos demais e o mundo do personagem não é palpável, é idealizado. Machado, habilmente, disponibiliza ao leitor uma grande crítica às idealizações românticas ingênuas do Romantismo.

⁷ Nota trazida no livro onde foi publicado o conto. Exórdios: primeira parte do discurso oratório.

Por viver em um mundo ilusório, o personagem acaba se decepcionando, pois, depois de conquistar um lugar na câmara, um de seus adversários, aborrecido com seus discursos longos e utópicos, acaba lembrando dos medíocres poemas do então deputado, para a decepção de Luis Tinoco, que, só assim, percebe o quanto estava sendo ridículo a perseguir ideais que nada condiziam com a sua realidade. Ou seja, dessa forma, ele sai do mundo dos sonhos e recobra a razão.

Esse conto demonstra como Machado recorre à ironia para criticar a conduta de um personagem idealizador, incapaz de tomar atitudes condizentes com sua realidade, preferindo assumir uma posição ilusória. Com essa perspectiva crítica, Machado continuou, cada vez mais, aperfeiçoando uma escrita intermediada pelo onírico. Segundo Afrânio Coutinho (1959, p. 65), “Passados os trinta anos, amadurecida a inteligência êle vai-se libertando dos moldes românticos e as suas qualidades gerais do gênio clássico, que darão aos quarenta anos, oportunidade de expansão total das suas faculdades criadoras”. Esse aprimoramento que veremos em contos posteriores, refere-se ao senso crítico mais apurado, que foge das idealizações e procura uma visão plenamente aberta aos conflitos humanos. Todavia, essa divisão em fases não é tão pacífica como afirma Coutinho. Machado escreveu durante o período romântico e não há como dizer que ele foi se libertando desse período, ao contrário, ele adquiriu outros modos de compor suas narrativas, como acontece com outros escritores, a diferença é que Machado foi crítico e conseguiu criar um estilo próprio que aparece de forma mais ou menos perceptível no decorrer de sua escrita.

Assim, com esse senso mais crítico, encontraremos o conto “O Programa”, publicado entre 1882 e 1883, que apresenta semelhanças com o conto “Aurora sem dia”, analisado no parágrafo anterior. Veremos, nessa narrativa, que os dramas românticos deram lugar aos conflitos psicológicos, como o que acontece com Raimundo. O personagem desse conto passa toda a sua vida tentando ‘programá-la’, ou seja, instituindo uma espécie de cronograma para as possíveis decisões e ações. Entretanto, em tudo ele fracassa, ficando sozinho no mundo dos sonhos não realizados; dessa vez, os sonhos a que o narrador machadiano faz referência, são sonhos de um sonhador acordado, pois Raimundo prefere viver iludido, envolto em seus devaneios, a realizar coisas práticas para a sua vida. Esses planos, que nunca são realizados, fazem do personagem um autêntico hipócrita, pois sua preocupação é conseguir uma esposa que seja herdeira ou viúva rica e ainda tomar posse na câmara. Mas tudo não passa de sonhos e sua vida acaba em meio de uma realidade totalmente diferente; com uma esposa simples, um monte de filhos e como advogado da roça.

Percebemos que em “O Programa” há uma crítica consistente contra os burgueses medíocres do século XIX. Machado esboça caracteres que espelham uma sociedade interesseira e mais preocupada com posição e classe social e, por isso, os sonhos configuram-se como estratégia narrativa de fuga da realidade, para demonstrar a mediocridade de um personagem que nunca age, preferindo viver dentro dos seus sonhos. Com isso, entendemos que aos poucos essas narrativas vão refletir um escritor que constrói enredos críticos mais próximos à realidade mesquinha daquela época.

Com esse aprimoramento na escrita, Machado retoma, de outro modo, a temática do sonho, em um de seus contos mais conhecidos, “Uns Braços” (1896). Toda a história gira em torno do sentimento de desejo reprimido de Inácio pelos braços de Dona Severina. O jovem é apenas um hóspede naquela casa, mas isso não impede que ele se apaixone pela senhora que poderia ser sua mãe. Essas paixões adolescentes por mulheres mais velhas são comuns nas narrativas de Machado, mas a consumação desses amores proibidos é camuflada e aparece de forma pouco nítida nos sonhos e devaneios dos personagens:

[...] Que não possamos ver os sonhos uns dos outros! D. Severina ter-se-ia visto a si mesma na imaginação do rapaz; ter-se-ia visto diante da rede, risonha e parada; depois inclinar-se, pegar-lhes nas mãos, levá-las ao peito, cruzando ali os braços. Inácio, namorado deles, ainda assim ouvia as palavras dela, que eram lindas, cálidas, principalmente novas – ou pelo menos, pertenciam a algum idioma que ele não conhecia, posto que o entendesse. Duas, três e quatro vezes a figura esvaía-se, para tornar logo, vindo do mar ou de outra parte, entre gaivotas, ou atravessando o corredor, com toda a graça robusta de que era capaz. E tornando, inclinando-se, pegava-lhe outra vez das mãos e cruzava ao peito os braços, até que, inclinando-se, ainda mais, muito mais, abrochou os lábios e deixou-lhe um beijo na boca.

Aqui o sonho coincidiu com a realidade, e as mesmas bocas uniram-se na imaginação e fora dela. A diferença é que a visão não recuou, e a pessoa real tão depressa cumprira o gesto, como fugiu até a porta, vexada e medrosa. (ASSIS, 2006d, 113-114).

Percebemos que o inconsciente nos prega peças e nos engana também, como no conto “Uns Braços”, no qual o momento principal é justamente a indefinição de limites entre espaços: o jovem Inácio sonha com Dona Severina e um mesmo beijo acontece no sonho e na realidade. Um mistério fica no ar para o jovem, que nunca saberá que os dois espaços ficcionais se encontraram. Essa fusão do espaço onírico com o real nos sugere uma ambientação fantástica, na medida em que o consciente e o inconsciente se encontram e se completam. O sonho para Inácio foi a realização de um desejo, “pode demonstrar-se facilmente que os sonhos evidenciam amiúde, sem disfarce algum, o caráter de realização de

desejos, a ponto de nos causar assombro...” (FREUD, [19--], p. 183). Desse modo, o narrador constrói os momentos ficcionais de forma a mesclá-los, e o leitor não sabe o que realmente aconteceu, pois tudo é sugerido, nada é confirmado. A partir disso, pode-se constatar que a verdade pode ser encontrada dentro e fora do sonho, o que o autor demonstra pela forma como une os espaços ficcionais.

Em “A Missa do galo” (1899), temos outro exemplo de que o sonho pode constituir um mistério que não é revelado na superfície da narrativa. O leitor jamais saberá o que aconteceu naquela sala entre o Dr. Nogueira e Dona Conceição, já que a atmosfera permaneceu misteriosa: “Há impressões dessa noite que me parecem truncadas ou confusas” (ASSIS, 2006c, p. 15). Esse clima proporcionado pela noite, pelo sono e pelo sonho, é mais uma estratégia do autor para que o leitor caia na armadilha e fique com a dúvida do que realmente aconteceu. O que percebemos na superfície da narrativa é um clima misterioso, construído pelo narrador, possibilitando a sugestão de um possível acontecimento entre os dois personagens. Podemos afirmar, que aquilo que fica oculto gera um vazio estético, imprescindível à polissemia da narrativa.

Enfim, com esses poucos exemplos, entendemos que fazer as análises desses sonhos ficcionais é necessário para resgatar os artifícios utilizados pelo autor para capturar o leitor e, desse modo, fazer uma possível interpretação desses sonhos, no que se refere à influência deles nas condutas e atitudes dos personagens.

Nesse breve percurso realizado, entendemos que o recurso onírico é recorrente nas narrativas do escritor e perceberemos nas análises posteriores que o sonho configurar-se-á como um espaço voltado para a consolidação do fantástico. O fantástico em obras literárias de escritores como E.T.A Hoffmann, Edgar Allan Poe, Álvares de Azevedo, Murilo Rubião entre outros, aparece na maior parte das vezes intermediado pelo sonhos, por alucinações causadas por bebida, por delírios etc. Contudo, esses autores já são considerados escritores de narrativas fantásticas, Machado de Assis não. Além de ser considerado um autor clássico, boa parte da crítica o considera realista, uma vez que o autor utiliza-se da ficção para desnudar peculiaridades do real, do cotidiano, das mesquinhas humanas. Assim, nessa conduta crítica ao real, o escritor voltou-se em alguns momentos para o fantástico, ainda com o intuito de resgatar o real na irrealidade. Nesse âmbito, entendemos que estudar o onírico em suas obras é válido para compreender um aspecto recorrente na narrativa do escritor, mas que foi pouco trabalhado.

CAPÍTULO II

SONHOS E DELÍRIOS: TEORIA DOS ESPAÇOS FANTÁSTICOS

Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos.

Gaston Bachelard, 2008.

Este capítulo tem como objetivo principal a abordagem de teorias que trazem possíveis definições para os espaços fantásticos na literatura, levando em consideração que o onírico também constitui um espaço fantástico, já que se encontra fora de um mundo dito “real” para dar sentido a um mundo irreal. O sonho representa um espaço entre dois pólos da mente humana: o consciente e o inconsciente. Enquanto um indivíduo encontra-se no estado de sono profundo há uma noite sem perturbações, um sono sem interrupções. Mas, aquele sono que é interrompido pelo sonho passa a ter um sentido diferente que não o estado de dormir; o indivíduo torna-se um sonhador adormecido, pois não dorme apenas, sua mente devaneia, ele passa a ser outro dentro de si mesmo.

Tanto no cotidiano quanto na literatura o sonho faz parte de um grande mistério que o homem sempre procurou desvendar. Para Gaston Bachelard, em seu livro *O ar e os sonhos*, “Cada objeto contemplado, cada grande nome murmurado é o ponto de partida de um sonho e de um verso, é um movimento lingüístico criador” (2001, p. 5). Desse modo, grandes escritores procuraram ressaltar esse espaço onírico em seus versos e/ou narrativas. O sonho pode ser considerado um espaço ficcional; nele encontramos objetos distorcidos e personagens semelhantes aos que conhecemos. Não é um espaço físico, porém psicológico, subjetivo; nenhum sonho é igual ao outro, por isso cada um tem seu espaço próprio, sua vida própria, e projeta seus espaços e temporalidades dentro da moldura onírica.

É necessário, antes de analisar esse espaço onírico, que busquemos aclarar as noções de sonho, delírio e devaneio. Para Paul Valéry (1999, p. 94): “No sonho, o pensamento não se distingue do viver e não perde tempo com ele. Adere ao viver; adere inteiramente à simplicidade do viver...”. Nessa adesão ao viver que se sugere ser tão natural, encontramos partes, aposentos, como se nossa mente fosse uma casa, separada por paredes e cada uma delas representasse um estado. O estado de sonho é demonstrado como um refúgio da mente para o inconsciente profundo, num resgate de lembranças e sentimentos. Aquele que sonha

dorme, e não é capaz de controlar a atividade psíquica que influencia os sonhos, pois parece ser dominado pela efusão de sua alma, como afirma Jorge Luis Borges:

O que desejo destacar é o divino poder da alma, capaz de produzir sua própria companhia. Conversa com inumeráveis seres de sua própria criação e se transporta a dez mil cenários de sua própria imaginação. É o seu próprio teatro, seu ator e seu espectador. (BORGES, 1996, p. 61)

Dentro dos sonhos, ‘o ser onírico’ encontra-se com vários seres e consegue se deslocar para vários espaços através da imaginação, sendo seu próprio ‘teatro’, ‘ator’ e ‘espectador’. Para Maria Zambrano (1978, p. 130) “o sonho surge como algo estranho ao sujeito que assiste a ele, impotente para mudar-lhe o curso, embora se veja ou se reconheça em uma ação”. Por isso, a mente de um sonhador forma inúmeras imagens resgatando lembranças e as tornando sólidas dentro de um espaço sem que o sonhador possa mudar o curso das ações produzidas pelo inconsciente. Isso também se dá no estado de devaneio e, nele, os poetas, os artistas buscam a inspiração em suas imagens. Os livros de Gaston Bachelard que relacionam os sonhos com os elementos da natureza, demonstram como nossa mente produz imagens e símbolos durante o devaneio, influenciada por intenções conscientes ou não, mas que são reveladas por meio de imagens espacializadas.

Nessa espécie de divisão de estados, encontramos o estado do delírio, que é demonstrado por um desvio externo, como uma enfermidade física ou psicológica. Geralmente, as pessoas que estão perturbadas psicologicamente tendem a passar pelo estado de delírio, que ocasiona uma espécie de arrebatamento, efusão e entusiasmo. No delírio, a pessoa manifesta seus sentimentos por gestos e por palavras; no sonho, essa manifestação é percebida, às vezes, quando a pessoa sente-se incomodada pelo sonho ou pesadelo e, assim, manifesta-se externamente, com gritos ou expressões corporais.

Esses ‘desvios’ da mente ou estados oníricos são tão fascinantes que sempre atraíram a atenção de estudiosos, de escritores, de psicólogos. Na literatura, esses estados podem ser utilizados como recurso narrativo que, em algumas vezes, propiciam um clima de dúvida perante os acontecimentos, deixando o leitor em estado de hesitação. Os psicanalistas tentam explicar os sonhos de diversas pessoas, mas será possível explicar os sonhos de personagens ficcionais? O que pretendemos neste trabalho é fazer uma análise dos sonhos ficcionais como recursos literários para capturar o leitor e, com isso, fazer uma ‘interpretação’ para entender como as imagens e ações oníricas influenciam os personagens e, ainda, propiciam um clima fantástico para a narrativa. Para realizar este estudo, pensaremos em algumas teorias, como as

de Flávio R. Khote. O pesquisador afirma em seu artigo “Sonho e realidade no texto literário” que:

A análise do sonho é portanto, como o trabalho da crítica literária (que não pode, obviamente, prescindir da concretização do texto pela leitura), uma construção hipotética que se confronta com outra construção hipotética. Com isto se reformula o próprio conceito de “verdade”, que se transfere da categoria de práxis (conforme aparentemente ocorre no trabalho psicanalítico) para o campo da ficção. (KHOTE, 1980, p. 4)

Ressaltamos, então, que é necessário analisar um sonho literário partindo do conceito de “construção hipotética”, ou seja, a “verdade” explorada no sonho precisa ser encarada como ficção, não constitui necessariamente uma “verdade”, mas uma recriação ficcional.

Dentro de várias perspectivas no estudo dos sonhos, podemos mesclar os conceitos da psicanálise com os do imaginário e do espaço fantástico, para que, por meio dessas definições distintas, possamos entender como o universo onírico influencia o leitor a acreditar na possibilidade do irracional. Segundo Louis Vax (1974, p. 30), “A psicanálise quis mostrar que a arte e a literatura fantásticas são coisas sérias, que constituem, como o sonho, transposições metafóricas de preocupações profundas”. Analisaremos, portanto, essas preocupações profundas, a partir de como o sonho é resgatado pela literatura, buscando entender o trabalho da Oneirocrítica.

1. O sonho na Literatura e a Oneirocrítica

Sonhar, para Coxhead e Hiller, constitui uma experiência universal:

Em outros tempos, supunha-se que nem todas as pessoas sonhavam e que inclusive as que sonhavam apenas o faziam ocasionalmente. Contudo, desde que Aserinsky e Kleitman descobriram, em 1953, a existência dos movimentos oculares rápidos (REM) enquanto se dorme, e comprovaram que esta atividade tem relação com os sonhos, sabemos que todos experimentamos o estado de sonho todas as noites. (COXHEAD e HILLER, 1997, p. 3)

Por essa atividade vivida por todos é que, desde os tempos mais antigos, o homem se encanta com os mistérios encontrados nos sonhos. Em muitas culturas, acredita-se que o sonho constitui uma realidade paralela, pois não há uma certeza de quando começa o

verdadeiro estado de vigília e o estado de sonho. Nesse ponto de intersecção entre sonho e realidade, podemos pensar na seguinte afirmação:

O problema depende de nossa definição da realidade. Se vivemos o sonho como real, enquanto sonhamos, mas acreditamos que é irreal quando estamos acordados, isto se deve em parte a que, ao sonhar adormecidos, não estamos conscientes em nossos sonhos e, portanto, carecemos de um ponto de referência a partir do qual possamos ver a integral realidade que nos rodeia. (COXHEAD e HILLER, 1997, p. 4)

O ponto de referência entre o real e o irreal, muitas vezes não é definido, nem delimitado em alguns povos como os senois da Malásia. Esse povo acredita no imenso poder das revelações oníricas e até propicia maneiras de induzir e estimular esses sonhos.

Pensando nessa possibilidade de um poder divino, o sonho foi visto na antiguidade clássica como dádiva de Prometeu, que concedeu ao homem os sonhos e o fogo para o sustento da alma e do corpo. Por essa questão, Adélia Meneses faz a seguinte consideração: “Sonho e realização de desejos: esta tônica no aspecto projetivo do sonho, tendido para o futuro, relaciona-se ao fato de Prometeu ter dado aos homens a *esperança*” (2002, p. 25). Se o homem recebeu a esperança de Prometeu, e muitas vezes não consegue alcançá-la, ele busca nos sonhos a concretização dos seus desejos, dormindo ou devaneando.

Devido a essa recorrência onírica desde a antiguidade é que esse estado inconsciente da mente foi relatado em vários textos no decorrer dos séculos. Os gregos foram precursores nos relatos oníricos, tomados por uma instigante curiosidade pela efusão dos sonhos. Encontramos em algumas narrativas clássicas descrições oníricas arguciosas, que dizem respeito ao homem e a possíveis revelações do seu futuro.

Um dos primeiros a investigar esse estado da mente foi Artemidoro de Daldis, nascido em Éfeso e vivido no século II. Com uma de suas principais obras, *A Oneirocrítica*, Artemidoro nos deixou uma rica contribuição sobre a interpretação dos sonhos já realizada naquela época. Freud é um dos admiradores do trabalho de Artemidoro, e o psicanalista afirma que *A Oneirocrítica* constitui um dos estudos mais profundos a respeito dos sonhos e, por isso, fala desse importante passo de Artemidoro em seu livro *A Interpretação dos Sonhos* publicado em 1900.

Freud e Artemidoro compõem o que poderíamos chamar de verdadeiros estudiosos do sonho. Artemidoro se voltou mais para os relatos e profecias que envolviam o sonho; Freud, com a psicanálise, buscou entender o sonho como realização de desejos, teoria bem próxima do sonho como previsão de um futuro. Mas, para que se entendam os estudos sobre o onírico

é necessário fazer um breve percurso desses sonhos representados na literatura para chegar às análises freudianas e depois à literatura onírica de Machado.

Começaremos, então, pelas descrições oníricas da *Odisséia* de Homero. Esses primeiros sonhos relatados estão fortemente ligados à mitologia e ao que eles chamam de previsão de um futuro. Um dos sonhos que nos impressiona bastante é o de Penélope na *Odisséia*, que foi interpretado por Adélia Meneses em seu livro *As portas dos sonhos* e, ainda, é mencionado por Jorge Luis Borges no *Livro dos sonhos*. Veremos, então, um fragmento desse espaço onírico para entendermos a sua importância:

Mas presta, agora, atenção a este sonho e interpreta-lhe o senso. Duas dezenas de gansos aqui no palácio criamos, que da água o trigo retiram, dileto espetácl’lo a meus olhos. Vi que descia dos montes uma águia de bico recurvo, que a todos eles quebrou o pescoço, matando-os. Num monte mortos ficaram, na casa, enquanto a águia para o éter retorna. Pus-me, no sonho, a gemer e a chorar; as mulheres aquiavas, de belas tranças ornadas à volta de mim se postavam, pois me afligia bastante, por ver os meus gansos sem vida. A águia, porém retornando, na trave mais alta se assenta, donde, com voz de mortal, procurava a aflição acalmar-me: “Fique tranqüila, Penélope, filha de Icário famoso; antecipada verdade foi tudo, não sonho ilusório: os pretendentes, aqui, são os gansos; eu próprio, fui a águia, mas ora sou teu marido, que a casa de novo retorna, para aprestar a eles todos um mísero e triste destino.” Isso disse a águia, no tempo em que o sonho se foi agradável. Olho de novo ao redor do palácio, onde os gansos revejo, que pelos tanques o trigo bicavam, tal como era de uso. (HOMERO, [19--], p. 326-327)

Em *As portas do sonho*, a análise realizada por Meneses se refere à forte simbologia presente nesse sonho, como a presença de uma águia devoradora de gansos. Penélope cuida dos gansos, que são associados no sonho aos seus pretendentes, e a ave guerreira, ao seu marido, que vem para devorar (acabar com) seus pretendentes.

Percebemos que a própria personagem, com medo do que ocorrerá, tenta interpretar esse sonho, e até pede ajuda a Ulisses. A interpretação realizada por Meneses tem como base a associação cultural de Artemidoro e o simbolismo de Sigmund Freud, sendo coerente essa perspectiva, na medida em que as teorias se completam:

[...] o sonho não representa apenas uma manifestação psíquica individual; ele está impregnado do social. Nesse espaço próprio, que parece tão individual, do sonhador, imiscui-se o social: suas escolhas imagéticas são buscadas no arsenal de imagens que sua civilização e sua cultura lhe oferecem. (MENESES, 2002, p. 32)

Nesse sentido cultural, entendemos que a aparição dos gansos no sonho, abordados como os pretendentes de Penélope na interpretação, correspondem a algo tipicamente ligado à cultura daquela época, já que, nessa simbologia, os gansos representam um animal de criação comum entre aquele povo. Esse sonho além de aludir a essa particularidade cultural, torna-se interessante por trazer tanto a descrição quanto a interpretação do sonho, pois o próprio marido revestido de águia, já diz que os pretendentes de Penélope serão mortos assim como foram os gansos⁸.

Uma curiosidade das análises de Meneses é o resgate que a pesquisadora faz de uma das teorias sobre os sonhos relacionadas à previsão de um futuro e aos sonhos que surgem apenas para iludir o sonhador. Trata-se da análise da continuação do relato de Penélope quando conta seu sonho a Ulisses. Vejamos o fragmento que Adélia nos traz:

Os sonhos são deveras embaraçosos, de sentido ambíguo, e nem todos se cumprem no mundo. Os leves sonhos têm duas portas, uma feita de chifre e outra de marfim; dos sonhos, uns passam pela de marfim serrado; esses enganam, trazendo promessas que não se cumprem; outros saem pela porta de chifre polido, e, quando alguém os tem, convertem-se em realidade. Receio, porém, que não tenha saída por esta o meu sonho temeroso. (MENESES, 2002, p. 41)

Por essa perspectiva, Adélia faz um levantamento sobre o que poderiam corresponder essas duas portas, trabalhando os conceitos das palavras chifre e marfim. Segundo a pesquisadora:

A primeira das idéias suscitadas pela imagem de portas, através das quais devem passar os sonhos, sejam eles enganosos ou verdadeiros, é a idéia de que os sonhos vêm de uma outra realidade, de um outro espaço, separado do mundo cotidiano (ou da vigília) por algum obstáculo, ou melhor por alguma divisória. (MENESES, 2002, p. 47)

Pensando dessa maneira, o sonho parece estar fora do que chamamos inconsciente individual estendendo-se ao que seria próximo de uma inspiração divina, como acreditavam os povos mais antigos: “as criações do inconsciente tal como aparecem nos sonhos do sonhador adormecido são homólogas aos grandes mitos culturais precisamente porque estes mitos são sonhos conscientes de ordem superior” (COXHEAD e HILLER, 1997, p. 4). Essa

⁸ Não somente por essa interpretação, como por tantas outras, podemos dizer que uma das pesquisadoras mais recentes do universo onírico literário é Adélia Bezerra de Meneses, professora vinculada aos programas de Pós-graduação da USP e da UNICAMP. Com o livro *As portas do sonho*, Adélia nos presenteia com análises de sonhos simbolicamente riquíssimas, presentes na antiguidade clássica.

intrínseca relação com os mitos se dá na ordem da criação onírica, que se configura da mesma forma que a produção mítica. Nesse sentido, os sonhos foram por muito tempo associados à previsão de um futuro, assim como os mitos que corroboram com as explicações de vários fatos antes não racionalizados pelo homem.

Contudo, sabemos que esses conceitos de sonhos que se realizam estão intimamente ligados ao que Freud chama de realização de desejos, podendo até existir essa correspondência nos sonhos literários, uma vez que os escritores trabalham com a possibilidade de o insólito acontecer por meio dos sonhos.

A referência às duas portas – de marfim que enganam e de chifre que se realizam –, tem por trás toda uma associação relacionada aos radicais dessas palavras, que possuem também uma espécie de mito como suporte às definições dos sonhos. Vale ressaltar, que não é possível saber por qual dessas portas o sonho vai ‘sair’ efetivamente, por isso essa interpretação está mais próxima de algo cultural e mítico, correlacionando-se a outras ideias a respeito da efetivação dos sonhos na realidade, como as profecias bíblicas.

Os relatos bíblicos de sonhos no antigo testamento demonstravam que havia uma forte crença na revelação que os sonhos poderiam trazer. A partir do relato de um sonho, os sábios daquele tempo conseguiram retirar da simbologia uma previsão para o futuro, uma vez que os sonhos eram dádivas de Deus. Veremos abaixo um dos primeiros relatos oníricos abordado no *Livro dos sonhos* de Borges e presente no antigo testamento:

José explica os sonhos

Depois disto, aconteceu que o copeiro e o padeiro do rei do Egito ofenderam o seu senhor. O faraó, encolerizado contra os seus dois oficiais, o copeiro-mor e o padeiro-mor, mandou-os encarcerar na casa do chefe da guarda, na prisão onde se encontrava detido José. O chefe da guarda associou-lhes José para os servir. Havia já um certo tempo que estavam detidos, quando os dois prisioneiros, o copeiro e o padeiro do rei do Egito, tiveram um sonho numa mesma noite, cada um o seu, com seu sentido particular. [...] E o copeiro-mor contou seu sonho a José: “Em meu sonho, disse ele, vi uma cepa que estava diante de mim, e nesta cepa três varas, que pareciam brotar; saiu uma flor e seus cachos deram uvas maduras. Eu tinha na mão a taça do faraó; tomei as uvas e espremi-as na taça, que entreguei na mão do faraó.” José disse-lhe: “Eis o significado do teu sonho: as três varas são três dias. Dentro de três dias, o faraó te reabilitará em tuas funções. Apresentará ao faraó sua taça, como o fazias antes, quando eras seu copeiro.

[...] O padeiro-mor, vendo que José tinha dado uma boa interpretação, disse-lhe: “Eu também, em meu sonho, levava sobre a minha cabeça três cestas de pão branco. Na de cima, havia toda a sorte de manjares para o faraó; mas as aves do céu comiam-nas na cesta que estava sobre minha cabeça.” “Eis, disse José, o que isto significa: as três cestas são os três dias. Dentro de três dias, o faraó levantará a tua cabeça: ele te suspenderá numa forca, e as aves devorarão a tua carne”.

No terceiro dia, celebrava-se o aniversário natalício do faraó, e ele ofereceu um banquete a todo o seu pessoal. Ele levantou a cabeça do copeiro-mor e do padeiro-mor, no meio de todos os seus servos: restabeleceu no seu cargo o copeiro-mor, que apresentou novamente a taça ao faraó, e mandou suspender no patíbulo o padeiro-mor, segundo a interpretação que José lhes havia dado. (BIBLIA, 2007, Gênesis 40, 1-23)

Esse capítulo do Gênesis configura-se como uma autêntica interpretação de sonhos, na medida em que os sonhos do copeiro e do padeiro são relatados, interpretados por José, e ainda revelam um futuro que imediatamente é abordado no capítulo. Durante o relato dos sonhos, percebemos que ambos são semelhantes, pois fazem referência ao número três, os três dias interpretados por José, e a taça utilizada no sonho pelo copeiro-mor aparece novamente quando ele volta a servir o faraó. No outro sonho, do padeiro-mor, os pães são comidos pelas aves e na saída da prisão é o próprio padeiro que será devorado pelas aves de rapina.

Com essa interpretação realizada por José, percebemos que os sonhos naquela época estavam intimamente relacionados ao destino do homem, como se o que acontecesse em sonho estivesse destinado a se cumprir. As taças e os pães dos dois sonhos são simbolicamente a vida do copeiro e do padeiro. A taça com vinho pode representar o sangue, que mesmo ingerido continua no organismo e o pão que simboliza a carne é digerido e se acaba. Essa metáfora, que também pode ser relacionada à comunhão de Cristo (apesar de esse sonho ocupar um período anterior à vinda de Cristo), está imbricada ao sentido figurado da vida, revelada em sonho e interpretada como destino.

Além desse sonho, podemos recordar também o de Maria, no novo testamento. Um anjo vem visitar a Virgem em sonho, e nele anuncia que ela será a mãe do Salvador. Esse exemplo corrobora com a importância do sonho na literatura, seja ela bíblica, mitológica, clássica ou contemporânea, uma vez que esse sonho repercute em todas as sociedades e é até encarado como um mito provindo da cultura cristã.

Poderíamos citar inúmeros exemplos de sonhos na literatura bíblica, mas passemos adiante, lembrando outros sonhos na literatura clássica. Existem algumas referências oníricas em forma de poemas, como o “Da Natureza dos Sonhos” de Tito Lucrécio, no século I a.C.:

Quando o sonho por fim os membros ata
com um doce torpor, e quando o corpo
em profundo repouso está atirado,
então nos parece estar despertos,
e também fazer de nossos membros uso;
cremos ver o Sol e a luz do dia

em meio à noite tenebrosa;
 e, em uma peça estreita e bem fechada,
 mudar de climas, mares, montes rios,
 e atravessar a pé grandes planícies;
 e no profundo e completo silêncio
 da noite parece-nos ouvir sons,
 e em silêncios responder acordes.
 (Apud BORGES, 1996, p. 54)

Percebemos que esse pequeno fragmento do poema nos remete à vontade de liberdade por meio dos sonhos. Sonhos que eram buscados como descanso da alma, devaneio do ser. Para Gaston Bachelard (2008, p. 25), “Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos”. Esses tesouros antigos são representados no poema pelo repouso do corpo, pela luz do dia, pelo silêncio da noite; imagens tão preciosas marcadas dentro de um sonho com tanta simplicidade que seduz o poeta e encanta o leitor.

Dando um salto em nosso tempo cronológico, encontraremos os românticos brasileiros do século XIX que buscam o sonho como fuga da realidade e ainda o retratam como amigo, inimigo, fantasma, repouso ou mesmo hóspede da mente em seus poemas. Álvares de Azevedo, poeta brasileiro, compôs um poema que retrata a angústia e a busca pela compreensão dos sonhos. Vejamos o poema:

MEU SONHO

EU
 Cavaleiro das armas escuras,
 Onde vais pelas trevas impuras
 Com a espada sanguenta na mão?
 Por que brilham teus olhos ardentes
 E gemidos nos lábios frementes
 Vertem fogo do teu coração?

Cavaleiro, quem és? O remorso?
 Do corcel te debruças no dorso...
 E galopas do vale através...
 Oh! Da estrada acordando as poeiras
 Não escutas gritar as caveiras
 E morder-te o fantasma nos pés?

Onde vais pelas trevas impuras,
 Cavaleiro das armas escuras,
 Macilento qual morto na tumba?...
 Tu escutas... Na longa montanha
 Um tropel teu galope acompanha?
 E um clamor de vingança retumba?

Cavaleiro, quem és? – que mistério.
 Quem te força da morte no império
 Pela noite assombrada a vagar?

O FANTASMA

Sou o sonho de tua esperança,
 Tua febre que nunca descansa,
 O delírio que há de te matar!...
 (AZEVEDO, [19--], p. 154)

Nesse poema, o *EU* compreende o sonho como ser da noite, ser das trevas que caminha como um cavaleiro pelas tumbas e montanhas. Esse aspecto noturno do sonho é semelhante ao que nos diz Bachelard sobre o inconsciente, como um porão escuro: “Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas” (BACHELARD, 2008, p. 37). Essa irracionalidade é o que demonstra o *FANTASMA*, na medida em que ele se mostra contraditório com os termos ‘sonho e esperança’, ‘delírio que há de te matar!’. Os delírios, os sonhos e os devaneios configuram-se, então, como elementos perturbadores da mente. No poema “Meu sonho”, a dúvida permanece no eu lírico sobre quem é aquele ser misterioso que perturba a mente e os pensamentos das pessoas. Nessa perspectiva, de mentes aflitas e angustiadas, podemos recordar os contos de *Noite na taverna*, também de Álvares de Azevedo. Nas curtas narrativas que compõem esse livro, o estado de embriaguez mistura-se ao de loucura e de alucinação, fazendo com que os personagens penetrem em um clima de mistério e suspense, deixando o leitor em dúvida e ainda temeroso perante os fatos contados. Outro exemplo bem marcante na literatura de Azevedo é o drama Macário, no qual o estado de sonho envolto pelas peripécias do drama romântico conduz o insólito na peça.

Álvares de Azevedo institui o fantástico por meio do estado de alucinação e embriaguez e em suas obras existe apenas uma possibilidade de explicação dos fenômenos e não uma confirmação pelo sonho. Percebemos esse estilo que engana e envolve o leitor também no conto “O Sonho” de Ivan Turguêniev:

Costumava dormir muito e os sonhos desempenhavam em minha vida um papel importante. Sonhava quase todas as noites. Lembrava deles e lhes atribuía um significado; considerava-os presságios e esforçava-me por decifrar seu segredo recôndito. Alguns deles se repetiam de tempo em tempo, o que nunca deixou de parecer-me estranho e surpreendente. Havia um, entre eles, que me perturbava. Parecia-me estar andando por uma rua estreita e mal pavimentada de uma velha cidade, no meio de casas de pedra de muitos andares e de telhados em ponta. Estou à procura de meu pai, que não morreu, mas que por algum motivo desconhecido, se esconde de nós e vive juntamente em uma dessas casas. ... (TURGUÊNIEV, 2004, p. 315).

Ivan Turguêniev escreveu poucos contos que são voltados para a atmosfera do estranho e do fantástico, entre esses, temos o conto “O Sonho”, publicado em meados do século XIX. O narrador-personagem do conto nos relata que acreditava em seus sonhos como avisos, e vemos posteriormente na narrativa, que esse sonho descrito será fundamental para a construção de um clima de mistério que envolve a vida do personagem e de sua mãe. Essa narrativa nos lembra os contos de Hoffmann, pela forte presença de elementos que instigam curiosidade, horror, medo e apreensão ao mesmo tempo.

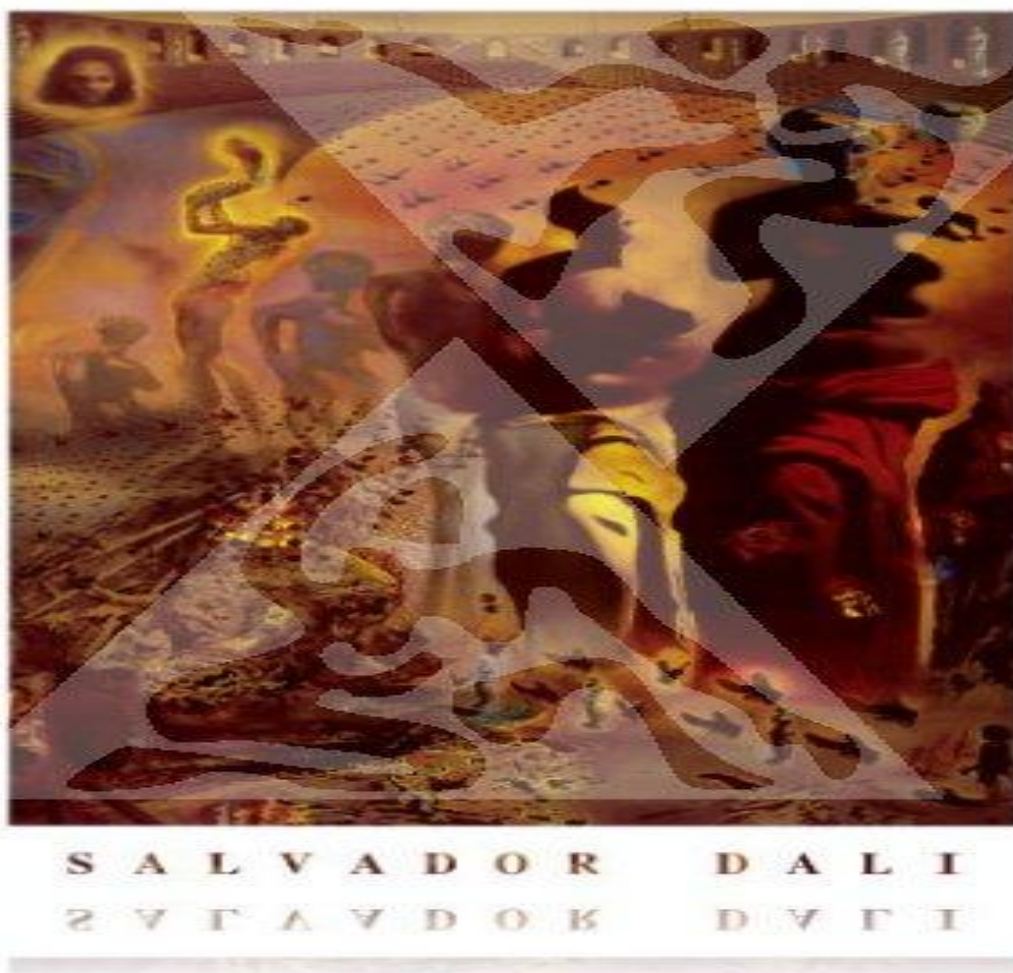
São tantas as descrições oníricas na literatura que seriam necessários vários volumes para analisar todas. Por isso, entendemos que recorrer a algumas imagens significativas é suficiente para desbravarmos um pouco o universo da Oneirocrítica. Para continuar esse percurso, passemos para uma clássica novela escrita por Jensen e analisada por Freud: *A Gradiva*. A personagem dessa novela é percebida às vezes como visão de um passado, outras como mulher do presente. O protagonista sonha com um momento da história em que Gradiva, aquela que avança, caminha sobre as cinzas do vulcão que destruíra a cidade de Pompéia. Essa mesma mulher assemelha-se àquela do seu presente chamada Zoe. Nessa mescla de passado e presente, sonho e realidade, Freud constrói uma análise em torno desses sonhos ficcionais, mas o psicanalista nos diz que é complicado tentar explicar esses sonhos criados por autores imaginativos, já que o sonho muitas vezes é visto como simples criação do inconsciente não tendo nada a ver com disposições de um futuro. Para ele o sonho é como a realização de desejos, e no texto literário ele aparece muitas vezes como continuação do pensamento dos personagens.

Devido a isso, nosso intuito com as análises dos sonhos criados por Machado em suas narrativas é entender essa continuação do pensamento dos personagens que possibilita a entrada para o universo do insólito, assim como fez Freud no livro *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen*. Nas análises realizadas por Freud há uma espécie de interpretação baseada nas impressões dos personagens que nos são passadas pelo autor de *Gradiva*. Freud nos afirma que: “[...] interpretar um sonho consiste em traduzir o conteúdo manifesto do sonho nos pensamentos oníricos latentes, desfazendo a distorção que a censura da resistência impôs aos pensamentos oníricos” (1976, p. 35). Então, o que nos resta é partir desse conteúdo manifesto nos sonhos, já que nossa proposta não é entender o que se passa na mente de um personagem ficcional, pois os sonhos literários são de outra ordem.

Na literatura, a recorrência ao sonho é muito frequente, e veremos que, no início do século XX, o movimento Surrealista vai resgatar através da pintura e de outras artes vários

elementos representativos buscados nas produções oníricas. A presença de elementos oníricos nas artes plásticas e na literatura se deveu muito à psicanálise de Freud, pois muitos artistas no início do século XX resolveram criar de acordo com o irreal, o utópico e o sonho, fugindo ao racional.

Em telas surrealistas há uma exposição fantasiosa da realidade, a partir de um jogo de imagens e gravuras. O sonho é tomado como base para a criação de figuras simbólicas representativas do inconsciente humano. Na pintura surrealista, Salvador Dalí é um dos principais representantes; suas primeiras obras artísticas foram inspiradas nos quadros cubistas de Giorgio De Chirico e, quando aderiu ao Surrealismo, o pintor inspirou-se nas atividades produzidas pela mente humana no estado de sonho:



1. The Hallucinogenic Toreador ⁹

⁹ DALÍ, Salvador. **The Hallucinogenic Toreador.** 1969-1970. Disponível em: www.salvordalimuseum.org/collection/ acesso em: 20 jul. 2010.

Na tela de Salvador Dali, o leitor pode perceber a representação de vários elementos colocados de forma labiríntica, de modo que a nitidez é preterida pela superposição de imagens de difícil definição. Como o próprio título indica, trata-se de uma ‘alucinação’, um desvio do inconsciente, com figuras tão distorcidas que lembram fantasmas ou espíritos. Dali reproduz nessa tela uma figura distorcida de Vênus de Milo em uma imagem duplicada. O espaço, representação labiríntica de uma arena de tourada, mostra o *Toreador* com um instrumento de sopro, para possivelmente dominar a figura de Vênus. Com essa distorção de elementos, entendemos que parte das telas surrealistas é composta por meio de impulsos psíquicos em que o mais importante é a liberdade da imaginação. Por esse motivo, a psicanálise dos sonhos foi tão importante no desenvolvimento da arte surrealista que, a princípio, buscou representar a realidade por meio do subconsciente humano.

Acredita-se que a pintura foi a maior representante do Surrealismo no campo das artes por conseguir expor elementos tão abstratos em apenas uma superfície. Uma das estratégias da arte surrealista é criar a ilusão de multidimensionalidade em uma superfície unidimensional. Imagens tão irrealis que muitas vezes assustam e intrigam os amantes da arte, mas as cores vivas, a textura, o jogo de imagens dão vida às telas e representam uma corrente despreocupada com o racional. O Surrealismo prezava por obras em que o irreal é reflexo de uma sociedade ilógica:



2. Pouporri ¹⁰

¹⁰ DALI, Salvador. **Pouporri**. [19--]. Disponível em: <http://arquiwebbrasil.spaces.live.com/blog/cns!489F5235E61E9AF0!2623.entry> acesso em: 28 jul. 2010.

Os objetos distorcidos e misturados às partes humanas transformam a imagem em um caos labiríntico. Não conseguimos definir claramente as figuras encontradas nessa tela, pois tudo se mescla e se transforma, assim como nos sonhos. Eliane Moraes afirma em seu livro *O Corpo Impossível*, que o método de Dali, em 1931, defendia a proposta de ‘simulação do delírio’ por meio da colagem. Então, presenciamos que a aparente falta de sentido real das telas surrealistas e abstracionistas correlaciona-se com as imagens produzidas nos sonhos ficcionais, na medida em que o artista mostra a transfiguração do homem muitas vezes em animal ou em objeto, atingindo, como afirma Moraes, ‘os limites da razão e da inquietação’ (MORAES, 2002, p. 150).

Essa possível representação das imagens oníricas em telas surrealistas corrobora com uma espécie de demonstração de outra realidade, uma realidade transformada e transfigurada, uma vez que os sentidos estão totalmente deslocados.

Grande parte dessas telas é inspirada por uma fértil imaginação buscada no subconsciente. Assim acontece com as pinturas de Dali, Miró e Chagall, que buscaram, sobretudo, uma nova visão do real inspirada no sonho. Salvador Dali preferiu o trabalho com a distorção e justaposição de imagens conhecidas, lembrando a intensa atividade psíquica de um homem durante o sono. Em uma segunda fase do movimento surrealista, seus adeptos resolveram dar créditos ao irracional e extrapolaram até as noções representativas do sonho, retratando muitas cores e elementos irreconhecíveis, como já é possível destacar no *Pouporri* de Dali.

Entendemos que o sonho é muito recorrente nas diversas artes, seu papel torna-se imprescindível, para conduzir ao fantástico, para representar uma cultura, para ser utilizado como previsão de um futuro ou ainda para inspirar a produção de telas surrealistas. Nesse âmbito, vamos percebendo que o sonho trata-se efetivamente de um espaço ficcional, pois está presente como imagem, como espelho da sociedade, como real distorcido; e, para entender melhor essa noção espacial, precisamos resgatar conceitos sobre o espaço e sobre o estado onírico criado pela literatura.

2. Espaços imaginários.

Existem várias definições para o termo ‘espaço’ na literatura; uma delas corresponde ao espaço físico, aquele que possui objetos, repartições; é o lugar que pode influenciar de alguma forma o comportamento dos personagens. Para Luis Brandão Santos e Silvana Pessoa Oliveira, na “narrativa contemporânea, o espaço constrói-se a partir do cruzamento de

variados planos espaço-temporais experimentados pelo sujeito, apresentando uma dimensão múltipla e um caráter aberto” (2001, p. 82). Essa dimensão múltipla e aberta nos interessa porque é daí que surgem os fenômenos ocorridos com os personagens na narrativa.

Estudar o espaço é um ato antigo, visto que desde as primeiras narrações de histórias, o espaço é tomado como componente da narrativa, existindo muitos estudos a respeito de sua importância no texto literário. Contudo, as pesquisas sobre o espaço foram, muitas vezes, preteridas pelos estudos sobre o tempo. A preocupação com o tempo ocupou várias décadas e sempre vai ocupar, uma vez que o tempo é considerado uma grande base para a construção dos personagens e do foco narrativo. Todavia, na conferência *Outros Espaços* de 1967, Michel Foucault assinala que os estudos sobre o espaço devem crescer cada vez mais:

É preciso, entretanto, observar que o espaço que hoje aparece no horizonte de nossas preocupações, de nossa teoria, de nossos sistemas não é uma inovação; o próprio espaço na experiência ocidental tem uma história, e não é possível desconhecer este entrecruzamento fatal do tempo com o espaço. (FOUCAULT, 2006a, p. 411-412.)

Por isso, devemos estar mais atentos ao papel do espaço nas obras literárias, sobretudo os espaços de nossa intimidade, constituintes de nossa subjetividade. Gaston Bachelard foi o primeiro a falar em toponálise, que “seria então um estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima. Nesse teatro do passado, que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante” (2008, p. 28). Os estudos de Bachelard envolvem as teorias do imaginário, nas quais a casa representa, muitas vezes, nosso interior manifestado em suas imagens e em seus aposentos.

A casa, vislumbrada como aconchego e abrigo, pode também simbolizar a solidão, o refúgio. Isso quer dizer que os espaços que nos cercam sempre estão repletos de ambivalências de sentido. Segundo Bachelard (2008, p. 25): “Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos”. Então, nossos sonhos manifestam nossas vontades, nossos desejos e podemos dizer que o onírico também corresponde a um espaço literário, um espaço subjetivo. Kant define que “a subjetividade do espaço é transcendental, isto é,... o espaço é a base para a manifestação de fenômenos e não uma determinação deles” (*Apud* BORGES FILHO, 2004, p. 89). É nessa manifestação de fenômenos que o fantástico emerge dentro de nossos sonhos; todas as representações de partículas da vida que são distorcidas no momento de sonho, delírio ou devaneio dizem

respeito a nós mesmos e, ao mesmo tempo, aos outros seres que habitam nossa mente durante o estado onírico.

Podemos dizer que encontramos no espaço os personagens com seus problemas, com suas dúvidas; o espaço pode constituir a demonstração dos sentimentos dos personagens, é o meio propício que o leitor encontra para viajar com a história – por meio da descrição. Os estudos espaciais crescem a cada dia como retrato da preocupação da crítica literária com um termo considerado antes tão secundário. Entretanto, segundo Oziris Borges Filho, em sua “Introdução a uma Topoanálise”, “Os poucos livros que têm como tema o espaço, centram-se, em sua maioria, na análise das obras e não no desenvolvimento de uma teoria mais consistente sobre a questão da espacialidade na literatura” (2004, p. 86). Assim, visando a essa grande importância do espaço na literatura, sobretudo no que diz respeito ao espaço subjetivo, é que decidimos trabalhar não o espaço dos objetos, o espaço das cidades, do quarto, dos aposentos ou de um quadro; os espaços que tomaremos como objeto de análise são os da mente humana, não todos, mas especialmente o onírico.

Para definir o sonho como um espaço, podemos refletir sobre o seguinte pensamento de Bachelard (2008, p. 29): “O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas”. Essa espacialização das lembranças pode estar associada ao inconsciente como uma casa, onde encontramos pessoas, objetos e situações, só que de forma distorcida da “real”. Para Sigmund Freud [19--], as pessoas que se libertam dos pensamentos da vigília e se entregam ao sono, gozam-no tranquilamente, mas aquelas que continuam com esses fragmentos diurnos em sua mente, no decorrer do sono, encontram com seus desejos reprimidos que são manifestados nos sonhos. Isso nos leva a considerar que o estado onírico é mais que uma simples lembrança dos acontecimentos da vigília diurna, ele representa a forma transformada desses, numa confluência de realidade com imaginação.

Nossas lembranças compõem um conjunto de imagens e símbolos representados, na maioria das vezes, pelos elementos da natureza como: o ar, a água, a terra e o fogo. Gaston Bachelard faz um estudo acerca desses elementos, em contato com os sonhos, para demonstrar que o inconsciente resgata aspectos reais para transformá-los em imagens da nossa alma. Podemos, assim, comparar a nossa alma – *anima* – com a nossa casa: “Nosso inconsciente está ‘alojado’. Nossa alma é uma morada. E lembrando-nos das ‘casas’, dos ‘aposentos’, aprendemos a ‘morar’ em nós mesmos. Já podemos ver que as imagens da casa caminham em dois sentidos: estão em nós tanto quanto estamos nela” (BACHELARD, 2008, p. 20). A partir dessa afirmação, constatamos que os espaços de nosso inconsciente

representam partes de nossa casa, cada um com sua peculiaridade, onde nos encontramos dentro e fora de nós mesmos. Na casa encontramos objetos, detalhes, minúcias que representam nossa intimidade; no inconsciente encontramos vestígios do passado misturados com os do presente, desejos e angústias reprimidos, que conseguem se manifestar através dos sonhos e dos pesadelos.

As imagens presenciadas nos sonhos podem simbolizar mais coisas do que conhecemos, elas simbolizam a nossa própria interioridade, os cantos de refúgio, aqueles da nossa infância, perdidos e recuperados pela memória. Para Gilbert Durand (1993, p. 13): “O conjunto de todos os símbolos sobre um tema esclarece os símbolos uns através dos outros, acrescentando-lhes um ‘poder simbólico suplementar’”. É exatamente o que acontece nos sonhos, cada imagem representa um símbolo que, ligado a outro, corresponde a um todo significativo relacionado a nossas lembranças e vivências, conscientes ou não.

Na ficção literária, a ordem para a construção dos sonhos é outra. Os sonhos dos personagens podem ser construídos de acordo com lembranças do passado, lembranças ficcionais criadas pelo autor, que de repente aparecem e se misturam com dados do presente, corroborando com uma intensa atividade psíquica, mas também podem apenas estar ligadas a um artifício do autor para simplesmente levar o leitor a entrar no mundo do onírico, sem que esse perceba. Por esse lado, o onírico passa a ser um espaço, palco de imagens e ações, lugar que o personagem ocupa por um tempo longo ou curto, dentro da narrativa, mas que corresponde à parte da história que envolve o leitor de modo que ele entre no sonho e o tome como realidade ficcional. Nesse sentido, para Maria Zambrano:

A realidade essencial de um sonho não é dada nem pelos episódios nem pelas imagens, mas pelo movimento do sujeito, por esse movimento da interioridade do ser transcendente, a atemporalidade: tensão que precede a liberdade como uma profecia, tensão para chegar a uma finalidade que se apresenta simbolicamente. (ZAMBRANO, 1978, p. 130).

Nesse movimento do sujeito ficcional, entendemos a atemporalidade dos sonhos, que não demarca limites, pois o personagem ultrapassa as fronteiras do tempo e do espaço narrativo para atingir a continuação dos fragmentos da realidade ficcional. Em um jogo de espaços e tempos, o narrador transforma objetos da realidade em elementos alterados pelo sonho, os quais são conjugados com outros criados não pelo inconsciente do personagem, mas pelo próprio autor. Ou seja, em um sonho que não é literário há uma conjugação dos resíduos da vigília diurna com os desejos reprimidos do inconsciente, numa confluência de

pensamentos, emoções e angústias; nos sonhos criados por ‘inconscientes ficcionais’, o autor recria esse universo onírico por meio de sua imaginação, mas que pode ser a base para o desenrolar das ações dos personagens e para a hesitação do leitor.

Assim, vemos que os sonhos ruins são mais trabalhados na literatura fantástica, uma vez que a representação desses sonhos é mais ambígua e assustadora, deixando o leitor em estado de temor e ansiedade. Ao contrário dos sonhos ruins, nos sonhos felizes há uma busca pelo abrigo, pelo conforto do sono: “A eles (os espaços das nossas solidões) voltamos nos sonhos noturnos. Esses redutos têm valor de concha. E, quando vamos ao fundo dos labirintos do sono, quando tocamos as regiões do sono profundo, conhecemos talvez repousos antehumanos” (BACHELARD, 2008, p. 29). No caso das descrições oníricas na literatura, o personagem em alguns momentos, parece concordar com o que o sonho lhe revela e, assim, o autor conduz essas revelações para a narrativa, transformando o sonho em alicerce para acontecimentos posteriores.

Quando são retratados pesadelos, *les cauchemars*¹¹, o narrador sempre antecipa os fatos angustiantes vividos pelo personagem antes de relatar o sonho, já que momentos desprazíveis também podem ser fatores que influenciam o inconsciente, corroborando com sonhos punitivos e/ou deformados, fazendo com que o espaço onírico seja o ponto principal da liberdade.

Nesse espaço, o sonhador encontra-se numa fronteira entre dois mundos: seu corpo continua no mesmo lugar, com exceção dos sonâmbulos que conseguem se locomover mesmo dormindo; mas as pessoas que não apresentam esse distúrbio permanecem com o corpo em estado de repouso e a mente, ou o corpo onírico, em estado frequente de agitação, no mundo do inconsciente. Ou seja, aquele que sonha na literatura pode ser considerado um personagem atópico, fronteiro, no meio de dois espaços simultaneamente. Para melhor entendimento dessa colocação espacial do personagem, veremos os conceitos de *utopia*, *atopia* e *heterotopia* de Michel Foucault, abordados na conferência *Outros Espaços* (1967).

A *utopia* corresponde à representação de “posicionamentos sem lugar real” (FOUCAULT, 2006a, p. 414.), lugares idealizados, uma espécie de sociedade aperfeiçoada, um mundo irreal. Ainda para Foucault, no prefácio de *As palavras e as coisas*, “As utopias consolam: é que se elas não têm lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico” (1990, p. 7). Esses lugares imaginários podem ter colocação nos

¹¹ *Cauchemar*: palavra francesa que significa pesadelo, tormento (Michaelis, 2004).

sonhos dos personagens, pois são o ‘inverso da sociedade’, lugares que só possuem existência na imaginação. Com frequência, os sonhos deflagram imagens de espaços maravilhosos, quiméricos e, quando isso acontece, temos o espaço utópico.

Já as *heterotopias* representam “espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas” (FOUCAULT, 2006a, p. 414.), ou seja, são lugares existentes, mas que ficam distantes e isolados de outros lugares. Os jardins, os cemitérios, os porões e os museus são espaços heterotópicos, lugares em que nos refugiamos muitas vezes para encontrar com nosso próprio eu. As *heterotopias* estão presentes em praticamente todos os lugares desde os tempos mais primitivos, inclusive nos sonhos.

A esse respeito, Michel Foucault afirma que, “entre as utopias e estes posicionamentos absolutamente outros, as heterotopias, haveria, sem dúvida, uma espécie de experiência mista, mediana, que seria o espelho” (2006a, p. 415). O espelho corresponde a uma *utopia*, “pois é um lugar sem lugar”, onde nos vemos, mas sabemos que não ocupamos efetivamente esse lugar; e é uma *heterotopia*, “na medida em que o espelho existe realmente” (FOUCAULT, 2006a, p. 415). Por essa perspectiva, esse entrelugar é denominado *atopia*, espaço onde nos projetamos, mas não estamos lá, como no sonho. Durante o sono, nossa mente ocupa esse espaço: de um lado o ato de dormir, do outro o de sonhar, nossa alma fica entre o consciente e o inconsciente da mente, ocupando o espaço onírico. Na literatura, os personagens ‘sonhadores’ sempre ocuparão esse espaço, na fronteira entre dois mundos – o onírico e o estado de vigília – o corpo do personagem é denominado corpo onírico, já que não corresponde fielmente ao corpo ‘real’ da ficção. A *atopia* é mais do que uma simples denominação espacial, ela representa o encontro de limites, de estados ficcionais dentro da narrativa; um personagem atópico não é comum, uma vez que não possui um lugar determinado para estar. Desse modo, podemos classificar o onírico como um espaço atópico, uma vez que, dentro de um sonho, a mente é projetada nele, mas não deixa de ocupar o outro lado que é o consciente.

Assim, ainda que os sonhos sejam constituídos por espaços utópicos e heterotópicos, eles são essencialmente espaços atópicos. A *atopia* é, nesse sentido, a base para o desencadeamento do onírico. Se o onírico pode ser atópico, ele pode ser acrônico também; para Santos e Oliveira, a *acronia* seria um lugar fora do tempo, como o ocupado por Brás Cubas em *Memórias Póstumas*: “– lugar impreciso cujas características não são descritas, temporalidade difusa a partir da qual o conceito de tempo pode ser discutido” (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 60). O personagem sonhador também se coloca fora do tempo, pois seus sonhos podem mesclar o passado, o futuro e o presente, como o que ocorre com o personagem

de *Gradiva*. Na história, a temporalidade é discutível, pois não existe determinação de tempo e nem de espaço. Nessas narrativas em que o sonho domina, não temos certeza de nada do que nos é colocado pelo autor, e ficamos em dúvida quanto ao posicionamento dos personagens. Eles podem voltar ao passado ou ir ao futuro, sendo que a base que eles possuem é o presente da narrativa, nesse âmbito a atemporalidade dos sonhos é justificada.

Resta-nos saber, então, se a manifestação desses sonhos possuem símbolos e conceitos comuns. Para C. G. Jung (2008, p. 59): “a intensidade e a frequência dos sonhos são reforçadas pela presença de fantasias inconscientes e inapreensíveis e que quando estas emergem na consciência o caráter dos sonhos se transforma tornando-os mais fracos e menos frequentes”. Isso nos sugere que, na medida em que aumentam nossas fantasias inconscientes, sonhamos mais, porém se estas se tornam conscientes deixamos de vê-las em nossos sonhos, comprovando que a consciência humana é capaz de delimitar conteúdos oníricos mesmo sem a percepção do sonhador.

Com relação à simbologia que trabalharemos, podemos antecipar que nosso intuito neste trabalho é realizar um estudo sobre o onírico com base na teoria literária, na mitologia e nas teorias que envolvem os símbolos, como as do imaginário, visando a descobrir a influência desse espaço na conduta dos personagens. Entendemos que as discussões sobre o sonho não são recentes, visto que na Antiguidade Clássica, Artemidoro de Daldis, como já mencionamos, produziu um dos mais completos estudos sobre a Interpretação dos Sonhos, *A Oneirocrítica*. Para Adélia Meneses em *As portas do sonho*, “Artemidoro dá exemplos de como um mesmo símbolo pode ser diferentemente interpretado conforme varia aquele que sonha: se é homem ou mulher; se é escravo ou livre; se é casado ou solteiro... etc.” (2002, p. 28-29). Por isso, abordaremos não só os recursos ficcionais que seduzem o leitor, mas também as diversas simbologias para uma melhor compreensão dos espaços oníricos.

O sonho, dessa forma, torna-se espaço, uma vez que se pode “dizer, em uma definição bastante genérica, que o espaço é esse conjunto de indicações – concretas ou abstratas – que constitui um sistema variável de relações” (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 67). Dentro do sonho, as relações da realidade se mesclam com as da imaginação, por isso esse espaço abstrato só poderia ser fruto da criação de um autor literário, que agrega elementos da realidade e da fantasia, transformando esse espaço em fantástico. Nessa perspectiva, buscaremos agora teorias que trabalham o fantástico na literatura.

3. O onírico como espaço fantástico.

Segundo Benedito Nunes (1985, p. 57), há “entre o interior e o exterior, entre o homem e o mundo, um prévio ‘circuito de comunicação’ da natureza das coisas e da natureza humana”. Esse circuito de comunicação corresponde, na narrativa literária, ao real descrito pelo narrador como parte exterior da história e ao sonho, como interior, já que é retirado do inconsciente do personagem. Nesse interior, os fenômenos mais espantosos podem se concretizar e, dessa forma, o narrador conduz o leitor para um universo misterioso, cercado de ambivalências, contradições, medos e incertezas. Dentro desse espaço há um número grande de imagens, de acontecimentos incomuns, que às vezes só são possíveis dentro de um sonho. Pensando por esse lado, percebemos que grande parte dos escritores que instigam a construção do fantástico, recorre à técnica do sonho, deixando em aberto o que realmente aconteceu com o personagem e entregando para o leitor a tarefa de desvendar se aquele momento corresponde ou não a um espaço onírico ou a algum acontecimento sobrenatural.

Essa intrínseca relação do sonho com o fantástico pode ser justificada pela seguinte afirmativa de Roger Caillois:

A convivência do sonho e do fantástico é inevitável, pois o sonho, que é sempre misterioso, pode facilmente tornar-se aterrador. Através dele, a pessoa que dorme se imagina introduzida em um mundo sobrenatural ou, ao contrário, alguma coisa de um mundo interdito lhe parece forçar a entrada de sua consciência. (CAILLOIS, 1978, p. 45)

Se o fantástico surge em uma narrativa por meio de um sonho ficcional, podemos pensar que esse universo misterioso do sonho é a base para o insólito. Todavia, para que esse clima fantástico se instaure é necessário que o autor construa meios para provocar a dúvida, a incerteza e até mesmo o medo no leitor. Podemos definir esse recurso de conduzir à dúvida no leitor como hesitação. Como bem observa Tzvetan Todorov, o fantástico pode durar esse tempo de hesitação, que deixa o leitor incerto perante os acontecimentos narrativos, cabendo a esse leitor decidir se os fatos dependem ou não da realidade. Isso significa que aquelas narrativas que possuem certo grau de hesitação por parte do leitor ou do personagem podem ser consideradas fantásticas. E o leitor pode hesitar entre o natural e o sobrenatural.

Encontramos entre as diversas teorias sobre a narrativa fantástica, classificações a respeito de algumas situações que causam dúvida no leitor. Para Louis Vax (1974, p. 9), “A arte fantástica deve introduzir terrores imaginários no seio do mundo real”. Esses terrores

imaginários são possíveis graças à condução do narrador, que incita no leitor o medo do desconhecido.

Entretanto, dentre essas narrativas que causam esse arrebatamento para o insólito, temos aquelas que começam com fatos extraordinários sem uma explicação racional e que depois sugerem uma explicação por meio dos sonhos, delírios, alucinações ou loucura, correspondendo à classificação do fantástico-estranho. Diferentemente do conceito de ‘estranho’, que representa um estado de mistério, mas que no fim das contas apresenta bem delineada uma explicação racional:

O fator da repetição da mesma coisa não apelará, talvez, para todos como fonte de uma sensação estranha. Daquilo que tenho observado, esse fenômeno, sujeito a determinadas condições e combinado a determinadas circunstâncias, provoca indubitavelmente uma sensação estranha, que além do mais, evoca a sensação do desamparo experimentada em alguns estados oníricos. (FREUD, 1969, p. 295-296)

O que Freud conceitua como estranho faz parte daquele clima instaurado pelo narrador que nos deixa em estado de apreensão, mas que no final possui uma explicação bem racionalizada, explicação que estará na superfície do texto. Muitos contos de Edgar Allan Poe são exemplos do estranho; aliás, esse escritor é considerado um dos antecipadores da modernidade na literatura, pois com suas narrativas ele trabalha com sentimentos e atitudes de personagens que, na maioria das vezes, são perturbados psicologicamente:

Então, lendo os Contos de Edgar Poe, o fenomenólogo e o psicanalista compreenderão juntos seu valor de concretização. Os contos são medos de criança que se concretizam. O leitor que se ‘entregar’ à sua leitura ouvirá o gato maldito, símbolo das faltas não expiadas, miar atrás da parede. (BACHELARD, 2008, p. 38).

Esse medo causado pelo autor de “O gato preto”, porta terrores imaginários no leitor, contribuindo para um clima de estranheza e hesitação durante toda a leitura. Nessa perspectiva de classificação, os termos estranho e fantástico-estranho estão muito próximos. Lembrando que, quando há somente a possibilidade de explicação, o termo fantástico-estranho é o mais apropriado, pois o texto vai sugerir uma explicação baseada no sonho que não será confirmada na superfície na narrativa, ou seja, a explicação aparecerá de forma ambígua. Em contrapartida, se o leitor “decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o

estranho” (TODOROV, 2004, p. 48). Uma dessas explicações para esses fenômenos pode estar no sonho ou nos delírios se for efetivamente comprovado. Nesse caso, o narrador aponta para esse caminho na superfície do texto.

Outro termo para a designação do insólito é o fantástico-maravilhoso; essas narrativas começam como fantásticas, com a presença de seres sobrenaturais e/ou acontecimentos extraordinários e, no final não existe uma explicação razoável para os fatos acontecidos, tendo o sobrenatural que ser aceito e o fato presenciado sem explicação natural. Assim, temos também que diferenciar o fantástico do termo maravilhoso. O maravilhoso-puro corresponde às situações que já começam irreais e se mantém irreais durante toda a narrativa, contudo, o leitor as aceita sem questionar o porquê desses fatos irracionais, ou seja, o sobrenatural não surpreende o leitor; como exemplo temos os contos de fadas. Não entraremos em detalhes quanto à classificação do maravilhoso, mas essas divisões em nomenclaturas não são tão pacíficas como imaginamos. Todos esses conceitos são uma tentativa de definir a narrativa para que as análises tornem-se mais fundamentadas, contudo nem sempre é possível basear-se nessas divisões, já que cada teórico utiliza uma perspectiva diferente para conceituar esses termos.

Todorov, por exemplo, na tentativa de classificar o fantástico puro, nos afirma que ele constitui uma linha entre o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso: “O fantástico puro seria representado, no desenho, pela linha do meio, aquela que separa o fantástico-estranho do fantástico-maravilhoso; esta linha corresponde perfeitamente à natureza do fantástico, fronteira entre dois domínios vizinhos” (TODOROV, 2004, p. 50-51). Todavia, afirmar que essa linha divisória corresponde ao que é verdadeiramente o fantástico, nos faz pensar que não há nada muito concreto com relação a essas classificações.

Um bom exemplo da imprecisão na definição relativa ao fantástico na literatura de Machado de Assis é a presença de um defunto-autor que na história corresponderia ao fantástico-maravilhoso, já que não existe uma explicação racionalizada para que um morto retorne e conte sua história ou seria o fantástico puro, uma vez que Brás Cubas também se posiciona numa linha, entre limites espaciais e temporais da vida e da morte? Percebemos, então, que não é tão simples classificar uma narrativa fantástica, mas podemos aceitar algumas definições para problematizar as narrativas em análise, como a de Remo Ceserani (2006, p. 70): “O modo fantástico utiliza profundamente as potencialidades fantasiosas da linguagem, a sua capacidade de carregar de valores plásticos as palavras e formar a partir delas uma realidade”.

Por esse lado, podemos pensar o fantástico dentro da linguagem; a linguagem do autor será capaz de nos conduzir para uma realidade outra, para outro espaço, já que o espaço é a base para a manifestação dos fenômenos considerados fantásticos na literatura, seja os espaços físicos ou os subjetivos. Por isso, afirma Gilbert Durand (1997, p. 406), “... se o tempo já não é a condição *a priori* de todos os fenômenos em geral – uma vez que o símbolo lhe escapa –, apenas resta atribuir ao *espaço* o ser *sensorium* geral da função fantástica”. Ou seja, o espaço, mais do que o tempo, é forma antecedente da função fantástica, pois é no espaço que se dá a manifestação de fenômenos explicados como irrealis dentro da narrativa ficcional. Isso explica nosso interesse em definir primeiro o espaço e, logo em seguida o termo fantástico, para tentar classificar o espaço onírico dentro da literatura.

Se o tempo é um componente tão importante quanto o espaço, porém é no espaço que o fantástico se desenvolve, devemos, então, fazer um levantamento das teorias que focam o sonho visto do ângulo espacial. Para Durand (1997, p. 398), “... o ‘desapego’ do sonho aparece antes de mais nada como um ‘adiamento’ do tempo, e nos sonhos e nos delírios o dado imediato é a imagem, não a duração, uma vez que o ‘sentido do tempo’ está ‘como que dissolvido’”. Resta-nos ver as imagens presentes em cada sonho, porém como o próprio Durand afirma, o tempo não é condição primeira para os fenômenos irrealis, uma vez que a duração não importa. Esse fato ocorre nos sonhos, pois as imagens e símbolos manifestos dependem do espaço em que se encontram, já que existe a imediatez insólita da imagem. Para Durand, viver o tempo é morrer, pois o tempo não permanece, ele se esvai; no sonho, o que conseguimos perceber são as imagens fornecidas e alteradas pelo inconsciente dentro de um espaço.

Por esse ângulo, concordamos que o espaço enquanto base para o fantástico é um convite à profundidade, ‘à viagem longínqua’. Num exemplo fornecido por Durand em *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, há a criança que estende os braços para alcançar a lua. A lua que parece estar ao mesmo tempo próxima e distante indica uma questão espacial. A criança pode imaginar que está tocando a lua e a toca realmente se a fantasia lhe ajudar.

Durand nos fala da imaginação, que é o termo correspondente ao fantástico, nos remetendo ao que ele diz sobre o real e a fantasia: “Neste ‘mundo pleno’ que é o mundo humano criado pelo homem, o útil e o imaginativo estão inextricavelmente misturados” (DURAND, 1997, p. 397). Ou seja, útil e imaginativo estão mesclados e não sabemos quais são os limites entre eles, assim como na narrativa, uma vez que não encontramos os limites ficcionais entre sonho e realidade, pois a imaginação literária faz com que os momentos

espaciais se misturem e se transformem em recurso para tornar mais complexa a narrativa e envolver o leitor.

Para Adélia Meneses (2002, p 15), a “Imaginação onírica e imaginação poética são reciprocamente aferidas – e, isso, desde o fundo dos tempos”. Nesse sentido, percebemos que a criação imaginativa de um escritor pode ser comparada à imaginação onírica de um sonhador, e por isso entendemos que as imagens produzidas pelo autor remetem a imagens similares encontradas em sonhos reais. Isso se dá também pela questão dos arquétipos:

Especialmente em níveis mais altos dos ensinamentos secretos, os arquétipos aparecem sob uma forma que revela seguramente a influência da elaboração consciente, a qual julga e avalia. Sua manifestação imediata, como a encontramos em sonhos e visões, é muito mais individual, incompreensível e ingênua do que nos mitos. (JUNG, 2008b, p. 17)

Pensemos, então, que durante a criação literária essas imagens são produzidas conscientemente, enquanto que nos sonhos, há o trabalho do inconsciente, individual e coletivo, e nos mitos, forma aprimorada do símbolo, existe a miscigenação do trabalho consciente e inconsciente, com a associação cultural e a imaginação individual. Isso nos explica Meneses, quando realiza a análise do sonho de Penélope, que é ao mesmo tempo sonho e mito.

Assim, as imagens dos sonhos apresentam-se, na maioria das vezes, distorcidas, deformadas e aumentadas, ou seja, o autor utiliza-se da imaginação para compor a mente de um personagem que é capaz de modificar imagens reais para dar formato a seres diferentes dos que conhecemos. Geralmente, nos pesadelos, os personagens encontram o real distorcido com representações de fatos que assustam, que impõem medo e fazem o sonhador manifestar-se fora do sonho por meio de gritos de angústia. Esse espaço que o corpo onírico ocupa é considerado fantástico por ter o real ficcional como base, mas com características alteradas. Nesse espaço encontramos animais ferozes, pessoas com aspectos monstruosos, ambiente deformado – “circulou os olhos, a terra pegava com o céu por todos os lados” (ASSIS, 1959, p. 313) –, demonstrando, assim, a riqueza de imagens formadas durante a atividade psíquica.

Contudo, na ‘realidade’, como podemos chegar a essas imagens durante o sonho? Para Sigmund Freud [19--], existem estímulos mentais que continuam no decorrer do sono: 1º. Os processos que durante o dia não chegaram ao fim sendo interrompidos; 2º. O que permaneceu inconcluso ou sem solução; 3º. O que reprimimos. Isso explica que nem sempre os sonhos

representam a busca pela realização de desejos, e são esses sonhos, continuação da vigília diurna, que apresentam mais aspectos do fantástico.

Tais sonhos de conteúdo penoso podem desenrolar-se em meio da maior indiferença do indivíduo, acompanhar-se de afetos desprazíveis que parecem justificados por seu conteúdo de representações ou conduzir, por fim, à interrupção do sono mediante o desenvolvimento de angústia. (FREUD, [19-], p. 328)

Nos sonhos ficcionais, a expressão de angústia vivida pelos personagens pode ser provinda da situação anterior ao estado onírico, ou seja, o personagem pode estar aflito por um problema qualquer, seja por impaciência diante de uma situação, seja por medo de uma decisão mais radical. E, dessa forma, verificamos a presença de fatos distorcidos do real que, conjugados com fatos reais, formam um espaço propício para a manifestação de fenômenos, antes presentes apenas dentro de uma narrativa fantástica, como: a aparição de pessoas desconhecidas, a presença de morto-vivos, animais e seres com aspectos monstruosos, elementos da natureza diferentes do real, fatos sem explicação racional, e os fantasmas e espectros que formam nos sonhos o duplo do personagem: “a aparição do duplo vem quase sempre denunciar a ilusão das aparências que conferiam ao homem uma identidade, revelando o absurdo da suposta integridade que o constituía” (MORAES, 2002, p. 127).

Esses espectros são as sombras que aparecem no Romantismo para revelar o homem fora das fronteiras da racionalidade. Nos sonhos ficcionais surgem esses simulacros, espelhos distorcidos, mas presentes na profundidade do inconsciente, referidos pelo autor literário como desdobramento de sujeitos fantásticos entre os limites da racionalidade e da realidade no texto:

Primeiramente, quem age no sonho? A personalidade da pessoa que dorme é usurpada por um duplo que ela vê viver fora de seu controle, com toda independência, mas de um modo que não deixa de comprometê-la até certo ponto. Esse ator, às vezes, a substitui, a prolonga, partilha suas preocupações, suas manias, suas ambições; às vezes a desconcerta e a estupefaz. Ora o sonhador se sente na pele de seu sócia noturno: ele percebe pelos olhos deste ou toca com as mãos deste os outros personagens do sonho. Ora, ao contrário, ele apenas olha seu reflexo evoluir entre eles. Ele segue, emocionado ou indiferente, gestos que são executados fora dele, como que em um palco ou em uma tela, ou do outro lado de um espelho. (CAILLOIS, 1978, p. 35)

Esse duplo que surge como um reflexo no espelho faz do sonhador um espectador de seu próprio sonho. O sonho é um palco de ações, de imagens. Na narrativa ficcional, esses seres ambíguos e essas imagens distorcidas são o alicerce para a instauração do fantástico. Ou seja, o fantástico dura mais do que o tempo de uma hesitação; como afirma Bachelard (2008, p. 64), “o complexo realidade-sonho nunca é definitivamente resolvido”, pois, quando temos na narrativa uma descrição sobrenatural que não nos é revelada como sonho, entramos num paralelo entre sonho e realidade que, se não for resolvido pelo narrador ou personagem, teremos uma narrativa que corresponde ao fantástico-maravilhoso, bem próximo do fantástico puro, uma vez que os acontecimentos irreais não apresentam explicação racional.

Além disso, para reforçar que o sonho é um espaço fantástico, Remo Ceserani aborda um conceito fundamental para o entendimento da narrativa fantástica: “passagem de limite, por exemplo, da dimensão da realidade para a do sonho, do pesadelo, ou da loucura” (CESERANI, 2006, p. 73). São esses limites entre sonho e realidade que pretendemos buscar nas análises deste trabalho, demonstrando como o autor mescla esses momentos de forma que o leitor não perceba, e quando percebe já é tarde, pois já foi fisgado pelo fantástico. O fantástico na obra de escritores como Machado de Assis pode não constituir um fantástico clássico, mas configura-se como crítico e reflexivo em alguns momentos e em outros, próximos a características do estilo romântico narrativo conjugado a um olhar sempre ácido e irônico.

Essas considerações nos levam a concluir que Machado instaurou a modernidade em suas obras por meio de textos que fogem à convenção de vários estilos literários, oferecendo-nos uma obra em mosaico. O sonho, presente em suas obras, é exemplo de que o autor, assim como outros escritores, tratou o onírico como forma antecedente do fantástico, de uma forma irreverente, própria do estilo machadiano.

Enfim, podemos ser questionados pela seleção que fizemos das obras machadianas. Entretanto, todos sabem que Machado de Assis é um escritor que expõe a realidade em contato com outros espaços ficcionais, mas o sonho visto como espaço fantástico é pouco comum dentro de suas narrativas, e é por meio desse critério que escolhemos somente as narrativas que possuem certos limites indefinidos entre sonho e realidade e que também apresentam imagens extraordinárias provenientes de uma intensa atividade do ‘inconsciente’ de personagens ficcionais que só podem ser classificadas como fantásticas.

CAPÍTULO III

DELÍRIOS E SONHOS: ANÁLISE DOS ESPAÇOS FANTÁSTICOS

Neles (nos sonhos) se acumulam imagens que parecem contraditórias e ridículas, perde-se a noção do tempo, e as coisas mais banais podem se revestir de um aspecto fascinante ou aterrador.

C.G. Jung, 2008a.

Faremos neste capítulo uma análise de ‘O Delírio’, capítulo sétimo do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, com o intuito de entender como Machado de Assis explora o fantástico por meio de um delírio ficcional. Em seguida, exploraremos os contos “O capitão Mendonça” e “A chinela turca” para a representação dos limites entre sonho e realidade, pois entendemos que o conto “O capitão Mendonça” possui uma relação estreita com os acontecimentos de “A chinela turca”. Então, investigaremos o estilo fantástico de Machado de Assis, uma vez que essas narrativas colaboram com nosso objetivo principal: analisar o fantástico por meio do espaço onírico.

1. ‘O delírio’

A classificação do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* como a obra que inaugurou o Realismo Brasileiro é um tanto contraditória, pois percebemos que essa narrativa foge a todas as convenções do Realismo, a começar pelo diferencial do defunto-autor. Para Robert Scholes e Robert Kellogg (1977), nas narrativas os enredos mais comuns até certa época eram os biográficos, do nascimento até a morte, entretanto, não é o que acontece na obra de Machado, em *Memórias Póstumas*, a morte é narrada antes do nascimento e é um defunto que narra sua biografia. Essa ousadia de fantasmas que retornam e de mortos que perturbam os vivos não foi vista primeiramente em Machado de Assis, mas em outros escritores importantes, antes mesmo do século XIX, como Shakespeare¹². Contudo, Machado constrói um personagem que não é simplesmente um fantasma, pois Brás Cubas é completamente incomum; é um defunto-narrador, diferente do personagem que aparece no

¹² Na peça *Macbeth* (1605) de Shakespeare, o fantasma de Banquo aparece para Macbeth durante um jantar, como uma lembrança do homicídio do protagonista.

enredamento, compondo um romance fantástico em todos os aspectos. Nesse sentido, Machado faz uma inversão temporal com finalidades estéticas de extrema relevância.

Além disso, percebemos que a memória nessa narrativa é essencial para a construção de todo o enredo. Machado, por meio da ficcionalização de memórias, constrói grande parte de seus romances; no caso de *Memórias Póstumas*, a partir das memórias de um defunto é que a história é narrada, ou seja, com essa ousadia, Brás Cubas consegue narrar o que está além da percepção do leitor. Nesse viés, a memória é imprescindível, como nos afirma Gilbert Durand:

Longe de estar ao lado do tempo, a memória, como o imaginário, ergue-se contra as faces do tempo e assegura ao ser, contra a dissolução de devir, a continuidade da consciência e a possibilidade de regressar, de regredir para além das necessidades do destino. (DURAND, 1997, p. 403)

Pela afirmação de Durand, entendemos que a memória consegue ultrapassar espacialidades e temporalidades, da mesma forma que o narrador Brás Cubas, na medida em que ele pode ir e vir na narrativa e, além disso, vir de um mundo exterior para configurar um relato póstumo sem nenhum tipo de regra ou convenção. Assim, o narrador apodera-se da descrição do seu próprio delírio para narrar fatos inconscientes, fazendo com que seu leitor acredite na veracidade dos acontecimentos, já que a história é narrada em primeira pessoa. Como se trata de uma narrativa fantástica, podemos concordar com a afirmação de Remo Ceserani (2006, p. 69): “É freqüente no fantástico a utilização daqueles procedimentos narrativos da enunciação, em particular a narração em primeira pessoa”. Como a narração está em primeira pessoa, o leitor é induzido pelo narrador a entrar no universo misterioso da história a todo o momento, ficando mais fácil de ser iludido pelo insólito.

Mas por que Brás Cubas só foi capaz de escrever um romance depois de morto? Para John Gledson, essa pergunta possui uma explicação tipicamente baseada na ironia machadiana:

Brás Cubas só é capaz de escrever porque está morto: em vida foi um personagem trivial demais para que se interessasse por tal coisa mesmo que a frase seja enigmática à primeira leitura, percebemos gradualmente que a morte de Brás Cubas é condição *sine qua non* que permite realisticamente, a um homem medíocre, vaidoso e, sob muitos aspectos, tolo, comentar a própria vida. (GLEDSON, 1991, p. 23).

Enquanto estava vivo, devido à sua preguiça espiritual e intelectual, ele se preocupou com coisas banais. Agora, como morto, tem o tempo a seu favor e escreve como quiser e ainda partindo de uma ironia peculiar, especialmente no capítulo ‘O Delírio’, no qual o personagem relata acontecimentos que mexem com o imaginário humano, numa crítica constante aos homens e aos seus próprios erros. Brás Cubas perde a consciência para dar lugar a esse delírio espetacular, palco de grandes descobertas e revelações. Trata-se de um desvio da consciência semelhante ao sonho. De acordo com Freud, os delírios podem ser causados como resposta do corpo a algum problema ou distúrbio e, por esse motivo um homem delira quando possui alguma enfermidade.

No delírio de Brás Cubas, há uma tentativa de desnudar aspectos da natureza humana. Machado faz, nesse capítulo, uma crítica à sociedade que busca incessantemente realizar desejos mundanos sem a preocupação pelo outro, como bem mostra o desfile dos séculos.

Além do mais, a demonstração das hipocrisias do personagem acontece através de suas metamorfoses, pois, primeiramente, Brás transforma-se dentro de seu delírio em um barbeiro chinês trabalhando. Analisando essa referência à China, vejamos o que nos fala Foucault:

Para nosso espaço imaginário, a cultura chinesa é a mais meticulosa, a mais hierarquizada, a mais surda dos acontecimentos do tempo, a mais vinculada ao puro desenrolar da extensão; [...] haveria assim, na outra extremidade da terra que habitamos, uma cultura votada inteiramente à ordenação da extensão, mas que não distribuiria a proliferação dos seres em nenhum dos espaços onde nos é possível nomear, falar, pensar. (FOUCAULT, 1990, p. 8-9)

Brás Cubas era um burguês ocioso e estar trabalhando no delírio como um barbeiro parece ser mais uma brincadeira que o narrador faz com seu leitor. No entanto, pela explicação de Michel Foucault, tudo o que está relacionado à cultura chinesa tem por trás uma significação extensiva. Um barbeiro pode representar um sacerdote que faz ritos de iniciação, uma vez que a retirada da barba simboliza a renovação, por isso está ligado à iniciação, sobretudo do homem. Para Brás Cubas, isso é supérfluo, ele não quer saber de nenhuma renovação, mas como se trata de um delírio ficcional, entendemos que esse recurso da metamorfose constitui um dos aspectos presentes nas narrativas fantásticas. Desse modo, Brás, como barbeiro, recebe ‘caprichos de mandarim’, como pagamento pelo trabalho; Machado resgata na cultura chinesa elementos que expressam desejo de transformação. Por essa razão, o inconsciente de Brás, nesse momento atormentado, resgata a China para integrar

a distância entre ocidente e oriente, lugares tão distantes e ao mesmo tempo tão próximos.¹³ Assim como o inconsciente humano também possui seus dois lados, a razão e a sandice, Machado por meio desses elementos instaura na narrativa essa extensão espacial ligada ao espaço físico e ao subjetivo.

Na segunda metamorfose, Brás Cubas se transforma em um livro, a *Suma Teológica* de Santo Thomas. A questão da metamorfose também representa uma espécie de fuga da realidade, como em “A Metamorfose” de Kafka em que o personagem foge inconscientemente do mundo dos homens, isolando-se e metamorfoseando-se em um animal, deixando de servir ao sistema e por isso sendo considerado, após a metamorfose, como um peso morto. No caso de Brás Cubas não seria uma fuga da realidade, mas uma tentativa de iludir o leitor a acreditar nos mistérios que são ‘desvendados’ no delírio, por esse motivo, esse momento inconsciente é relatado com tanta profundidade pelo defunto-autor.

Vemos também que, em um delírio, a atividade psíquica do personagem é maior e por isso são possíveis várias mudanças no mesmo momento. Essas metamorfoses, segundo Bachelard, fazem parte da função da imaginação e constituem os duplos, os espectros do personagem. Então, no instante de metamorfose em livro, acontece algo impressionante: o encontro da realidade do romance com o sonho (delírio). Virgília tenta descruzar as mãos de Brás que lhe dão a imagem de um defunto e essas mãos são, ao mesmo tempo, os fechos do livro no delírio. Esse mágico encontro corresponde a dois espaços: espaço atópico, entre o onírico e o estado de vigília, ocupado por Brás enquanto está delirando, e espaço real, físico, ocupado por Virgília. Brás se projeta no sonho, mas na verdade não está lá. Contudo, o narrador não nos dá pistas desses limites e, por isso, eles ficam indefinidos e cada espaço passa a ser a continuação do outro, mesmo sem a consciência dos leitores:

Logo depois, senti-me transformado na *Summa Theologica* de S. Tomás, impressa num volume, e encadernada em marroquim, com fechos de prata e estampas; idéia esta que me deu ao corpo a mais completa imobilidade; e ainda agora me lembra que, sendo as minhas mãos os fechos do livro, e cruzando-as eu sobre o ventre, alguém as descruzava (Virgília, decerto), porque a atitude lhe dava a imagem de um defunto. (ASSIS, 2008, p. 25)

O espaço que Brás Cubas ocupa corresponde também ao da *acronia*, um lugar fora do tempo. Para Luis Brandão e Silvana Pessoa:

¹³ Lembrando que essa ligação com o oriente possui uma estreita relação com o estilo romântico, uma vez que os românticos do século XIX buscaram o outro lado do mundo como suporte no enredamento de seus textos.

O ‘defunto-autor’ pode recompor *toda* uma vida, pois está situado após o seu término. O recurso ficcional a essa voz hipotética possibilitaria a compreensão plena dos próprios mecanismos temporais. Encenando estar fora do tempo, a narrativa machadiana teria o dom de apresentar o tempo como objeto passível de ser analisado com imparcialidade. (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 59).

Vemos, então, que o narrador estabelece uma conexão com espaços e tempos diferentes para instaurar uma dúvida com relação à posição dos personagens na narrativa: “Brás Cubas instala-se em uma *acronia* – lugar impreciso cujas características não são descritas, temporalidade difusa a partir da qual o conceito de tempo pode ser discutido.” (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 60). Então, além de usar a ‘pena da galhofa’ para zombar do seu leitor, o leitor romântico, Machado de Assis constrói um personagem que não ocupa nenhum lugar preciso, um personagem aparentemente impossível de ser definido, pois nem o tempo e nem o espaço é capaz de dar suporte à existência de Brás Cubas. Nesse sentido, a atemporalidade desse delírio ficcional é o suporte para o posicionamento do personagem.

Além do mais, percebemos que as metamorfoses não possuem um sentido correlato. A *Suma Teológica*¹⁴ pode simbolizar uma alusão ao Cristianismo, como na referência ao *Pentateuco*, pois, com esses recursos, Machado cria no leitor a ilusão de que o livro escrito pelo defunto-autor possui ares filosóficos e, ao mesmo tempo, correspondem a uma tentativa de ‘mofar’ de coisas sérias para o público acostumado com as peripécias do Romantismo. Por esse viés, entendemos que o narrador procura utilizar a metamorfose de modo jocoso para iludir o seu leitor. Contudo, na metamorfose de Brás Cubas, o livro se mantém fechado e imobiliza o personagem e, assim, ele não consegue desvendar nada, só esperar.

Em um outro momento, Brás transforma-se novamente em homem e encontra-se com um hipopótamo que vai levá-lo à origem de todos os séculos. O hipopótamo representa uma crítica a alguns padrões do estilo romântico, como um animal bizarro que carrega o ‘herói’ no lugar dos cavalos. Nesse sentido, vemos que esse romance foge a todas as convenções do Romantismo, mas lembra um pouco os contos maravilhosos pela presença de um animal falante, ou seja, esse delírio corresponde à fusão entre o realismo lógico e o fantástico ilógico. Essa característica, aliada à vontade de desvendar um anti-herói romântico, é fundamental para uma melhor compreensão do romance.

¹⁴ A *Suma Teológica* de Santo Tomás foi escrita no século XIII e até hoje é considerado um dos livros mais importantes para o catolicismo, uma vez que apresenta dogmas da igreja e filosóficos. Esse livro contém 512 questões fundamentais para o homem, num misto de fé e reflexão sobre a vida humana e cristã. Existem questões como: “Da vontade de Deus”, “Da esperança e do desespero”, “Da alma em si mesma”, “Dos vícios e dos pecados em si mesmos”, entre outras. Temas que são a base para os mistérios de Deus e da vida

Surge então a pergunta: se a fantasia funciona como realidade; se não conseguimos agir senão mutilando o nosso eu; se o que há de mais profundo em nós é no fim de contas a opinião dos outros; se estamos condenados a não atingir o que nos parece realmente valioso, – qual a diferença entre o bem e o mal, o justo e o injusto, o certo e o errado? Machado de Assis passou a vida ilustrando esta pergunta, que é modulada de maneira exemplar no primeiro e mais conhecido de seus grandes romances de maturidade: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Nele, mesmo a vida é conceituada relativamente, pois é um morto que conta a sua própria história. (CANDIDO, 1977, p. 27)

Pela afirmação de Antonio Candido, podemos perceber que esse romance deixa o leitor em estado de reflexão por não saber até que ponto está sendo persuadido pelo defunto-narrador. Machado pretendia realmente escrever um romance que abalasse certas ideologias, fazendo com que a fantasia fosse o ponto de partida para a reflexão sobre a realidade.

Assim, o hipopótamo representa um animal de conto de fadas às avessas – fantasia e realidade ligadas pelo fio sutil da ironia machadiana. Simbolicamente, o hipopótamo foi visto durante muito tempo no Egito como aquele animal saqueador e devorador de colheitas, ele era considerado um bicho maligno, mas só o macho, porque segundo Jean Chevalier, “o hipopótamo fêmea foi venerado e, até adorado, como símbolo da fecundidade sob os nomes de O Harém (Opet) e A Grande (Tuéris)” (2005, p. 493). E, no entanto, “No Antigo Testamento (Jó, 40, 15), o hipopótamo, sob o nome de Beemot *simboliza a força bruta que Deus subjuga mas que o homem é incapaz de domesticar*”. (CHEVALIER, 2005, p. 493, grifos do texto). Ou seja, de um lado, aquele bicho representava para Brás Cubas um animal que não obedecia às suas ordens, deixando-o inquieto por não saber para onde estava indo. Por outro lado, simbolizava um mistério e, por isso, fora respeitado durante toda a viagem, já que Brás devia obedecer-lhe no longo caminho que percorreram.

Desse modo, no caminho em busca do início dos séculos, Brás e o hipopótamo passam pelo Jardim do Éden, que para os cristãos simboliza o paraíso, e Machado, como fizera antes com *A Suma Teológica*, faz novamente uma referência ao Cristianismo. Em grande parte dos textos machadianos existem alusões bíblicas; o escritor era considerado um ateu por não demonstrar nenhuma espécie de crença, mas esse fato não o impediu de adquirir amplos conhecimentos a respeito da bíblia, da teologia, da filosofia e da psicologia (CANDIDO, 1977). Machado parece distanciar-se das crenças para ter sobre elas um olhar mais aguçado e crítico.

Percebemos que a crítica a alguns padrões aparece de forma acentuada quando surge Pandora, uma figura gigantesca que se diz ao mesmo tempo mãe e inimiga. A figura desproporcional de Pandora pode relacionar-se às imagens desfiguradas do Surrealismo: “As imagens ideais do homem veio contrapor-se um imaginário do dilaceramento, marcado pela obstinada intenção de alterar a forma humana a fim de lançá-la aos limites de sua desfiguração” (MORAES, 2002, p. 19). Essa desfiguração é vista em várias telas de pintores abstracionistas que buscam no inconsciente a inspiração para sua arte; nesse romance, a figura de Pandora causa o estranhamento no personagem e no leitor, pois as proporções descritas dessa criatura são totalmente descomunais. Com isso, Machado faz uma inversão das características da Pandora mitológica para, mais uma vez, distanciar-se de certos padrões.

Pandora, segundo a Mitologia, foi a primeira mulher existente. Em uma das explicações sobre a origem de Pandora vemos que ela foi dada de presente ao homem por Júpiter, que concedeu como presente de casamento, a ela e ao homem, uma caixa contendo bens valiosos, os sentimentos da humanidade. Essa caixa foi aberta por Pandora e o único sentimento que restou foi a esperança, que faz lembrar o conhecido provérbio: “a última que morre é a esperança”. Para os homens essa frase significa muito, pois é uma das formas de não desistência, ou seja, de persistência humana. Em outra versão mitológica, continham na caixa de Pandora as pragas que assolam o homem e, sendo aberta, só restou a esperança¹⁵ para dar força aos homens no meio de tantos sofrimentos durante a vida. No dicionário de Símbolos encontramos mais uma explicação:

Pandora simboliza a origem dos males da humanidade: eles vêm através da mulher, segundo esse mito, e esta foi modelada sob as ordens de Zeus como um castigo pela desobediência de Prometeu, que tinha roubado o fogo do céu para dar aos homens. Segundo a lenda de Pandora, o homem recebeu os benefícios do fogo, contra a vontade dos deuses, e os malefícios da mulher, contra a sua vontade. A mulher é o preço do fogo. Não há lugar para se reter

¹⁵ Vejamos o verbete de Nietzsche para esse mito: **A esperança** - Pandora trouxe o vaso que continha os males e o abriu. Era o presente dos deuses aos homens, exteriormente um presente belo e sedutor, denominado "vaso da felicidade". E todos os males, seres vivos alados, escaparam voando: desde então vagueiam e prejudicam os homens dia e noite. Um único mal ainda não saíra do recipiente: então, seguindo a vontade de Zeus, Pandora repôs a tampa, e ele permaneceu dentro. O homem tem agora para sempre o vaso da felicidade, e pensa maravilhas do tesouro que nele possui; este se acha à sua disposição: ele o abre quando quer; pois não sabe que Pandora lhe trouxe o recipiente dos males, e para ele o mal que restou é o maior dos bens - é a esperança. - Zeus quis que os homens, por mais torturados que fossem pelos outros males, não rejeitassem a vida, mas continuassem a se deixar torturar. Para isso lhes deu a esperança: ela é na verdade o pior dos males, pois prolonga o suplício dos homens. (NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano**. São Paulo: Cia de Letras, 2001, p. 63. aforismo 71).

mais que os símbolos incluídos na lenda: ela mostra a ambivalência do fogo, que deu à humanidade um imenso poder, mas que pode voltar-se para desgraça bem como para sua felicidade, dependendo de o desejo dos homens ser bom ou perverso. [...] Pandora simboliza o fogo dos desejos que causam a desgraça dos homens. (CHEVALIER, 2005, p. 681)

Então, no delírio de Brás Cubas, Pandora representa muito mais do que uma semideusa, como é classificada pela mitologia, ela simboliza a natureza, a responsável pela vida e pela morte. Para Brás Cubas, ela se apresenta como mãe e inimiga, porque pode ao mesmo tempo dar e tirar a vida, uma simbologia também às avessas, pois, como o próprio Brás questiona, a natureza que o homem conhece é só mãe, já que o protege e lhe dá o sustento. Mas, simbolicamente, como vimos na citação acima, ela representa essa ambivalência, como o fogo, que ao mesmo tempo traz aconchego, calor e vida e pode acabar com tudo, pois também carrega a destruição. Esse é o papel de Pandora, pois, nesse espaço onírico de Brás Cubas, ela vem para trazer sentidos diferentes de vida. A aparição de Pandora está relacionada com a situação em que o personagem se encontra, a de fragilidade devido à doença; essa figura vem para decidir um destino, porque a vontade de Brás é descobrir o que acontecerá com ele e com a humanidade, e a sua curiosidade passa a ser também sua desgraça – a desgraça que Pandora carrega consigo:

[...] Ao ouvir esta última palavra, recuei um pouco, tomado de susto. A figura soltou uma gargalhada, que produziu em torno de nós o efeito de um tufão; as plantas torceram-se e um longo gemido quebrou a mudez das coisas externas.

– Não te assustes – disse ela –, minha inimizade não mata; é sobretudo pela vida que se afirma. Vives: não quero outro flagelo.

– Vivo? – perguntei eu, enterrando as unhas nas mãos, como para certificar-me da existência.

– Sim, verme, tu vives. Não receie perder esse andrajo que é teu orgulho; provarás ainda, por algumas horas, o pão da dor e o vinho da miséria. Vives: agora mesmo que ensandeceste, vives; e se a tua consciência reouver um instante de sagacidade, tu dirás que queres viver. (ASSIS, 2008, p.26)

É importante a presença de Pandora, que traz esses sentimentos à tona novamente, a mesma que os deixou escapar para assolar a vida do homem, e agora os revela sem piedade. Ou seja, quem revela tudo isso é Machado de Assis, através de Brás Cubas, numa crítica constante às mesquinhas humanas, aos seus desejos, às suas aflições. Pelo verbete de Nietzsche (ver nota 13), podemos entender que Pandora é a responsável pelo prolongamento do suplício do homem, que ‘espera e vive na esperança’.

Machado desenvolve essa crítica por meio do que demonstra o inconsciente de Brás Cubas, constituindo-se como parte do inconsciente coletivo, aquilo que é inato a todos os homens. Para C. G. Jung no livro “Os arquétipos e o Inconsciente Coletivo”:

As coisas que vêm à tona brutalmente nas doenças mentais permanecem ainda veladas na neurose, mas não deixam de influenciar a consciência. Quando, no entanto, a análise penetra no pano de fundo dos fenômenos da consciência, ela descobre as mesmas figuras arquetípicas que avivam os delírios psicóticos. Finalmente, numerosos documentos histórico-literários comprovam que tais arquétipos existem praticamente por toda a parte, tratando-se portanto de fantasias normais e não produtos monstruosos de insanidade. (JUNG, 2008b, p. 48)

No diálogo entre Brás e Pandora, o leitor pode perceber a angústia de Brás Cubas com relação à continuação de sua vida, ele não tem certeza de nada o que vai acontecer, e Pandora é uma criatura fria que o faz ver a realidade em que se encontra da forma mais cruel, uma vez que Brás está nas mãos dessa criatura gigantesca dentro de um delírio. E ele não sabe até que ponto pode ir sua loucura e se vai recuperar a razão. Mas o desejo de saber, de querer descobrir mistérios, já que o personagem é um autêntico curioso, faz com que ele queira ficar mais uns instantes nesse delírio absurdo.

A curiosidade do personagem configura-se como vontade de descobrir o que muitas vezes só é possível através dos sonhos. Nos versos de Grillparzer, dramaturgo austríaco, essa vontade é expressa claramente: “O que nos oprime o coração de dia, – mas que nossos lábios conservam fielmente secreto, – é despojado de seus liames pelo sono – e se manifesta em nossos sonhos” (RANK, Dr. Oto, [19--], p. 245). Dessa forma, Brás encontra-se em um mundo fantástico e busca revelar os segredos da alma e da vida. Mas, pelo medo diante de Pandora e das coisas que ainda vai passar, ele resolve pedir mais alguns anos de vida, mas é inútil, porque nesse momento Brás vai prestigiar um desfile de todos os séculos, do primeiro ao último:

[...] Inclinei os olhos a uma das vertentes, e contemplei durante um largo tempo, o longe através de um nevoeiro, uma coisa única. Imagina tu leitor, uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíprocas dos seres e das cousas. [...] A história e do homem e da Terra tinham assim uma intensidade que lhe não podiam dar nem a imaginação e nem a ciência, porque a ciência é mais lenta e a imaginação mais vaga, enquanto que o que eu via ali era a condensação viva de todos os tempos. (ASSIS, 2008, p. 28)

Um instante único e o protagonista tem a oportunidade de contemplar a história da humanidade em poucos minutos através de imagens impressionantes. As guerras, a destruição do homem por ele mesmo, as misérias, ricos e pobres desde o início de todos os séculos. Nesse espaço construído pela mente de um personagem, encontramos a fusão das atemporalidades e a indefinição dos espaços por meio de um delírio.

Na literatura, esses desvios da mente são floreados para dar mais ênfase à narração, um bom escritor é capaz de recriar uma situação verídica, ou um sonho verídico por meio de pesquisas e estudos aprofundados nessa envolvente área da psicanálise.

Para os psicanalistas é especialmente atraente verificar que os sonhos imaginados pelos poetas e incluídos em suas obras se apresentam construídos conforme as leis descobertas empiricamente e se oferecem à observação psicológica como sonhos realmente sonhados. (RANK, Dr. Oto, [19--], p. 248)

A partir dessa observação, verificamos que a maioria dos elementos descritos por Brás Cubas nesse delírio é tratada como consequência de uma perturbação externa à mente. Primeiramente, uma das causas que o levou ao delírio foi a presença de Virgília, a mulher amada do seu passado distante. Para a psicanálise muitos sonhos estão relacionados à infância ou ao passado, nesse caso o passado é somente uma inspiração transtornada que leva o personagem a um estado de sandice momentâneo. A outra possível causa do delírio é o estado de doença em que o personagem se encontra; a febre, o mal estar e as dores são enfermidades que desestabilizam a consciência de Brás, e é nesse desvio que ele se surpreende com fenômenos anormais.

Desse modo, vemos a representação dos séculos, algo muito abstrato para o leitor e até para o protagonista. Ou seja, como conceituar algo que se assemelha a um relâmpago? Essa abstração assemelha-se aos procedimentos estéticos do Surrealismo, que com suas formas não define e nem demarca as imagens, mas as deixa sem a possibilidade de um sentido completo:

[...] Os séculos desfilavam num turbilhão, e, não obstante porque os olhos do delírio são outros, eu via tudo o que passava diante de mim – flagelos e delícias –, desde essa coisa que se chama glória até essa outra que se chama miséria, e via o amor multiplicando a miséria, e via a miséria agravando a debilidade. Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor, e todos agitavam o homem, como um chocalho, até destruí-lo como um farrapo. (ASSIS, 2008, p. 28)

Diante dessas descrições, percebemos que todos os sentimentos parecem estar ao redor do homem, destruindo-lhe e atormentando-lhe, como se fosse o fim de todos os tempos. As imagens são tão fortes que lembram o Laokoon de Lessing¹⁶, rodeado de serpentes numa angústia eterna e sem solução. Afirmamos anteriormente que o sonhador passa a ser espectador dentro do seu sonho e as imagens presenciadas fazem parte de um espetáculo teatral, como no desfile dos séculos mostrados a Brás Cubas. Essas metáforas empregadas por Machado simbolizam a dor e o sofrimento da humanidade: “a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba” (ASSIS, 2008, p. 28), esses sentimentos não são apenas símbolos ficcionais – são reais e maltratam o homem desde o início dos tempos, realidade e ficção fundidas em uma narrativa literária. Essas imagens são abstratas demais para demarcá-las, como imaginar ‘a inveja que baba’? Por meio dessa linguagem metafórica, encontramos a ambivalência do sonho mostrado dentro de um espaço ilusório.

Dessa forma, por meio de metáforas, o narrador representa a felicidade, simbolizada por uma figura tão fragmentada que parece não ser possível de alcançar. São símbolos que representam a busca do homem por algo abstrato. Podemos definir o símbolo como C.G.Jung (2008a, p. 18): “O que chamamos símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida cotidiana, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional”. Por isso a representação da felicidade é vista de modo tão abstrato. É desse modo que Machado de Assis apresenta esse bem tão precioso para o ser humano: “atrás de uma figura nebulosa e esquiva, feita de retalhos, um retalho de impalpável, outro de improvável, outro de invisível, cosidos todos a ponto precário, com a agulha da imaginação; e essa figura – nada menos que a quimera da felicidade...”. (ASSIS, 2008, p. 28)

Essa abstração da felicidade é retratada como uma realidade permanente de todos os séculos, os presentes, os passados e os futuros. E, no anseio de descobrir o fim de todos os tempos, Brás resolve continuar os momentos de angústia para enfim chegar à decifração da eternidade.

[...] Quis fugir, mas uma força misteriosa me retinha os pés; então disse comigo: “Bem, os séculos vão passando, chegará o meu, e passará também, até o último, que me dará a decifração da eternidade”. [...] Cada século trazia a sua porção de sombra e de luz, de apatia e de combate, de verdade e de erro, e o seu cortejo de sistemas, de idéias novas, de novas ilusões; [...] Redobrei de atenção; fitei a vista; ia enfim ver o último – o último!; mas então já a rapidez da marcha era tal, que escapava a toda compreensão; ao pé

¹⁶ O Laokoon de Lessing representa a angústia do Laokoon na Eneida, rodeado de serpentes junto com seus filhos que são devorados aos poucos por esses animais enfurecidos.

dela o relâmpago seria um século. Talvez por isso entraram os objetos a trocarem-se; uns cresceram, outros minguaram, outros perderam-se no ambiente; um nevoeiro cobriu tudo – menos o hipopótamo que ali me trouxera, e que aliás começou a diminuir, a diminuir, a diminuir, até ficar do tamanho de um gato. Era efetivamente um gato. Encarei-o bem; era o meu gato Sultão, que brincava à porta da alcova, com uma bola de papel... . (ASSIS, 2008, p. 29)

Infelizmente, Brás não consegue descobrir o fim de todos os tempos, uma vez que recobra a razão e volta ao estado de consciência normal, à realidade do romance. Esse delírio, tão bem construído por Machado, representou a manifestação de algo escondido no cérebro do personagem, resultado de uma mente inquieta que demonstra, pela sandice, como é capaz de formar imagens de uma realidade imaginária.

No capítulo posterior ao delírio, denominado ‘Razão contra sandice’, o narrador mostra a razão expulsando a sandice ‘porta fora’, uma contribuição riquíssima para os estudos psicanalíticos, que encontram nos espaços oníricos um local propício para a descoberta das causas da loucura, uma vez que o delírio constitui um desvio do inconsciente e a psicanálise tenta entender a loucura, por meio desses desvios. Além disso, o encontro entre realidade ficcional e espaço fantástico (sonho) se dá pelos elementos que novamente se transformam; o hipopótamo volta a ser o gato Sultão, outra referência ao oriente que diminui a distância entre mundo real e onírico ainda mais.

No capítulo seguinte ao delírio, como já afirmamos, o narrador descreve uma disputa entre a razão e a sandice pelo cérebro de Brás Cubas. A sandice ou loucura representa o delírio do personagem que nesse momento não está em seu estado normal de consciência; a partir desse desvio da mente o personagem pode entrar no mundo da subconsciência e tentar descobrir mistérios da vida e da morte como a própria Sandice afirma quando ‘é expulsa da casa pela razão’. Desse modo, ambas tentam ocupar a mesma casa, mas isso não é possível no espaço da ficção machadiana. Não se sabe se Brás Cubas era ou não um louco, só se sabe que a razão representa naquele momento a continuação da vida, o que dá a entender é que o personagem precisa estar racional para viver. Machado por meio da imaginação literária faz o personagem escapar da realidade por alguns instantes, e é durante esse momento que a fantasia funciona como reveladora de mistérios. “A imaginação literária, a imaginação falada, aquela que, atendo-se à linguagem, forma o tecido temporal da espiritualidade e que, por conseguinte, se liberta da realidade” (Bachelard, 2001, p. 2). Liberta-se da realidade e busca por meio da intimidade do personagem imagens e símbolos que dizem respeito à vida de todos.

O romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* contribuiu para uma nova visão sobre a vida, vista de fora por um defunto, ou como diria Augusto Meyer (1982, p. 357): “o eu de Brás Cubas, com sua ousada perspectiva de além-túmulo e tal como se apresenta nos capítulos iniciais da obra, não respeita nenhuma plausibilidade autobiográfica no estrito sentido; é um fantasma de um sabor ultra-romântico, dentro de um clima transcendente”. Brás Cubas consegue de forma irônica ‘zombar’ de seu leitor, representando uma vida repleta de enigmas e mistérios, alguns podendo ser explicados pelo sonho, outros não. Como se trata de um delírio ficcional, podemos concordar com o ponto de vista de Freud, o psicanalista afirma que as opiniões que formam as famosas teorias sobre os sonhos, podem ser a inspiração para os poetas, ou artistas em suas obras.

Pensemos também no posicionamento do personagem. Enquanto defunto-autor, ele ocupa um plano espaço-temporal, enquanto personagem ele ocupa outro plano, e no delírio, ele presencia a passagem do tempo em um plano temporal, visualizando vários tempos e espaços ao mesmo tempo. Parece ser impossível delimitar uma posição para Brás Cubas, por isso concordamos com a colocação de Luis Brandão e Silvana Pessoa, com relação à *acronia*, e ainda pensamos na possibilidade da *atopia*. Brás Cubas, então, aloja-se numa *acronia*, fora de todos os tempos, tanto nos desfiles dos séculos quanto como narrador e presenciando tudo fora de qualquer espaço, ele se posiciona em uma *atopia*, um espaço ‘entre’ outros espaços, num ‘cruzamento de variados planos espaço-temporais’.

Enfim, pudemos perceber que o onírico age como forma de crítica ao homem e à constante destruição causada por ele, mostrando de forma nítida o ceticismo machadiano diante das atitudes humanas. Essa crítica machadiana torna-se irônica, pois é um morto que narra esses acontecimentos e, ainda, um morto que fora medíocre e mesquinho durante sua vida, sem nunca se preocupar com a ‘realidade humana’. Esse delírio surge como possibilidade de reflexão sobre a vida e a morte para o personagem, e para o leitor representa uma ironia contra várias tendências da época, já que essa aparente fuga da realidade, diferente dos escapismos românticos, busca a fantasia com o intuito de criticar a realidade que, muitas vezes, aparece cercada de contradições e ambivalências. Machado de Assis inova a ficção a partir da realidade; viaja com Pandora e acorda no País das Quimeras sem tirar os pés da Rua do Ouvidor.

2. “O capitão Mendonça”, “A chinela turca”.

Podemos dizer que os dois contos que serão analisados aqui estão intimamente relacionados, pois ambos se inserem no campo onírico sem que haja a percepção imediata do leitor de que se trata de um sonho e, ainda, esses contos resgatam aspectos do Romantismo mesclados com o desejo crítico de Machado de Assis de abordar o ser humano por meio de seus personagens.

Nesse âmbito, analisaremos o conto “O capitão Mendonça”, publicado pela primeira vez no *Jornal das Famílias* no ano de 1870. É um dos contos pouco conhecidos de Machado de Assis, mas, já podemos perceber que desde esse período, o escritor já trazia o gosto pelas aventuras fantásticas devidamente ambientadas pelo onírico, apesar de essas narrativas não constituírem o que poderíamos chamar de fantástico clássico, pois a linguagem do autor foi se aperfeiçoando com o tempo, como afirma Aderaldo Castello:

Nos limites iniciais da carreira do contista, por extensão a do escritor, Machado de Assis procede à pesquisa e à experiência de linguagem, de estruturação, de estudo de situações e esboço de caracteres. Parte de modelos literários que não omite, presentes e passados, desde narrativas tradicionais marcadas pela oralidade até fontes eruditas de sugestões temáticas. Equaciona-os com a realidade presente e cotidiana da sociedade fluminense, ainda embebido no romanesco e na moralidade românticos. Mas, à medida que se enriquece interior e literariamente, submete todos os componentes da criação à vigilância crítica, fator de aperfeiçoamento de processos criadores, conjuntamente com a marca singular do seu estilo e concepção. (CASTELLO, 1969, p. 76)

Esses primeiros contos machadianos foram produzidos visando a um projeto literário fundamentado nas inúmeras leituras do escritor e ainda na experiência adquirida aos poucos pelas próprias narrativas. Para entender melhor esse projeto de escrita, passemos, então, a observar a conduta do personagem do conto, o Sr. Amaral. Entre os burgueses do século XIX, havia frequentemente uma sensação de tédio; tédio, que como nos afirma Castello (1969), é uma constante em Machado, visto que o autor procura mostrar primeiramente o aborrecimento do personagem, para depois conduzi-lo à aventura. Assim, deparamos com Amaral, que prefere deixar o tédio dos seus pensamentos para assistir a um drama no teatro municipal: “O ato prometia; começava por um homicídio e acabava por um juramento” (ASSIS, [196-]d, p. 94). Os dramas ultra-românticos, abordados pelo narrador com um sentido crítico, não podem ser algo tão atraente aos olhos de um personagem que procura o original e não o banal. Há, portanto, nesse enredamento uma sugestão à crítica aos dramas

ultra-românticos e ao Romantismo como um todo, sugestão essa desvelada por intermédio do procedimento da ironia:

— Que lhe parece a peça, sr. Amaral? Voltei-me para o lado de onde ouvira proferir o meu nome. Estava à minha esquerda um sujeito, já velho, vestido com uma sobrecasaca militar, e sorrindo amavelmente para mim. (p. 95)

[...]

— Quer saber de uma coisa? Perguntou ele. Eu vou cear, acompanha-me

— Não posso; queira desculpar-me, respondi.

— Não admito desculpa; faça de conta que eu sou o coronel e digo: Pequeno, vamos cear!

— Mas é que eu espero...

— Não espera ninguém! O diálogo provocou alguns murmúrios à roda de nós. Vendo disposição anfitriônica do capitão, achei prudente acompanhá-lo para não dar lugar a uma manifestação pública.

Sáimos. (ASSIS, [196-]d, p. 96)

Até o momento, encontramos uma situação comum. Um jovem rapaz, que prefere a aventura ao tédio, resolve aceitar o convite de um velho militar, antigo amigo de seu pai. Mas a partir daí não sabemos o que vai acontecer, sobretudo, quando chegamos a um espaço que causa medo e estranhamento: o corredor escuro.

O velho bateu três pancadas; daí a alguns segundos *rangia a porta nos gonços* e nós entrávamos num corredor escuro e úmido.

[...] Eu tremia, com efeito; pela primeira vez surgiu-me no espírito a suspeita de que o pretendido amigo do meu pai não fosse mais que um ladrão, e aquilo uma ratoeira armada aos néscios.

Mas era tarde para retroceder; qualquer demonstração de medo seria pior. (ASSIS, [196-]d, p. 96)

Todavia, vamos apreensivos, uma vez que “O inusitado se cria a partir de um desdobramento daquilo que é familiar” (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 73). Essa afirmação dialoga com a noção de estranho de Freud (1969). A situação, apesar de inusitada é familiar, pois encontramos o estranho, mas nada que podemos classificar como insólito. Então, acontece uma súbita saída do estranho, com um possível restabelecimento da normalidade, com a aparição de Augusta:

Augusta levantou para mim dois belíssimos olhos verdes. Depois sorriu e abaixou a cabeça com ar de casquilhice ou de modéstia, porque ambas as coisas podiam ser. Contemplei-a nessa posição; era uma formosa cabeça, perfeitamente modelada, um perfil correto, uma pele fina, cílios longos, e cabelos cor de ouro, áurea coma, como os poetas dizem do sol. (p. 97)

Augusta pareceu gostar da conversa; o capitão também entrou a rir como um homem de juízo; eu estava num dos meus melhores dias; acudiam-me os ditos engenhosos e as observações de algum chiste [...] Quando a ceia acabou reinava entre nós a maior intimidade. (ASSIS, [196-]d, p. 98).

Aquela criatura fez passar todos os temores. Como uma sílfide, ela aparece para surpreender e encantar o jovem rapaz. A descrição da moça é tipicamente romântica: ‘cabelos cor de ouro’, ‘como os poetas dizem do sol’. O narrador, referindo-se ao surgimento de Augusta, parece estar diante de uma visão, ou melhor, da aparição de um anjo. E, assim, acabam os sustos, pois, junto ao velho desconhecido, há uma linda jovem que até anima a conversa trazendo o primeiro estabelecimento da normalidade.

Augusta representara aí um elo entre a anormalidade e a normalidade, pelo menos até esse momento. É comum nas narrativas machadianas, e de escritores dessa estética romântica, a presença de jovens loiras e belas, que encantam os ‘heróis’ das histórias. Entretanto, não sabemos até que ponto a personagem será uma típica ‘heroína’ ou fugirá à regra.

A aparição da moça traz uma ordem para os acontecimentos, mas isso não significa que o personagem está totalmente confiante nas intenções de Mendonça. Essa apreensão de Amaral surge novamente no momento em que passam para a sala da casa. Percebemos que o narrador-personagem envolve o leitor de modo que este se assuste junto com aquele, fazendo com que haja um caminho comum entre ambos. Essa atmosfera estranha se perpetua com a descrição da sala de estar, ou seja, por meio de uma descrição espacial o narrador consegue conduzir o leitor a entrar em um universo incomum, pela presença de animais empalhados, móveis extremamente antigos em um espaço escuro e incerto:

[...] eu lançava um olhar rápido pela sala, que me pareceu de todo o ponto estranha. A mobília era antiga, não só no molde, senão também na idade. No centro havia uma mesa redonda, grande, coberta com um tapete verde. Numa das paredes havia pendurados alguns animais empalhados. Na parede fronteira a essa havia apenas uma coruja, também empalhada, e com olhos de vidro verde, que apesar de fixos, pareciam acompanhar todos os movimentos que a gente fazia.

Aqui voltaram os meus sustos. Olhei, entretanto, para Augusta, e esta olhou para mim. Aquela moça era o único laço que havia entre mim e o mundo, porque tudo naquela casa me parecia realmente fantástico, e eu já não duvidava do caráter purgatorial que me fora indicado pelo capitão. (ASSIS, [196-]d, p. 98)

Sigmund Freud define assim o estranho: “Essa categoria de coisas assustadoras constituiria então o estranho” (1969, p. 300). Estranho porque nem leitor nem personagem

sabem ao certo quem é aquela família. Um velho, que aparece do nada e convida Amaral para jantar e uma moça que se mostra muito franca, surpreendendo o personagem a todo o instante, diante de uma sala muito assustadora para ser um simples cômodo que abriga pai e filha aparentemente tão ‘normais’. Essas impressões, medos e temores são transmitidos por Amaral, mas sabemos que esse universo estranho proporcionado pela forma como a história é contada e pela descrição dos espaços incomuns, ainda se apresenta familiar, pois não houve nada de concreto que pudesse mexer com o imaginário do leitor.

Contudo, esse espaço descrito torna-se realmente fantástico, e o narrador apropria-se do termo para dar mais ênfase aos seus sustos: “tudo naquela casa me parecia realmente fantástico” (ASSIS, [196-]d, p. 98). Os animais empalhados representam um ambiente terrificante e pavoroso, que causa espanto no personagem, espanto que se justifica para que Augusta seja o único elo aparentemente normal daquela casa. Leitor e personagem pensam dessa forma até serem surpreendidos pelo seguinte trecho:

— Então acha esses olhos bonitos?
 — Já lho disse; são tão formosos quanto raros.
 — Quer que lhos dê? Perguntou o velho.
 Inclinei-me dizendo:
 Seria muito feliz em possuir tão raras prendas; mas...
 — Nada de cerimônias; se quer, dou-lhos; senão, limito-me a mostrar-lhos.
 Dizendo isto, levantou-se o capitão e aproximou-se de Augusta, que inclinou a cabeça sobre as mãos dele. O velho fez um pequeno movimento, a moça ergueu a cabeça, o velho apresentou-me nas mãos os dois belos olhos da moça. (ASSIS, [196-]d, p. 99).

Para Remo Ceserani (2006, p. 71), “o conto fantástico envolve fortemente o leitor, leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar os mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo”. Esse momento causa a hesitação, a dúvida e o medo no personagem e no leitor, que já não sabem até que ponto o que está sendo mostrado é verdade, ilusão, sonho ou loucura; ninguém sabe ao certo quais são as fronteiras da racionalidade ou da realidade.

Nesse momento, percebemos a ironia machadiana, na medida em que o único laço normal da casa passa a constituir um espectro, um esqueleto vivo, ou algo semelhante. Esse inexplicável não nos é revelado como desvio da mente e, por isso, o insólito é percebido como inconcebível. Os olhos, que antes eram tão belos e meigos, agora são duas espécies de bolas vivas sobre as mãos de Mendonça. Para Freud, o medo de perder ou ferir os olhos “é um dos mais terríveis temores das crianças” e ele ainda afirma que: “O estudo dos sonhos, das

fantasias e dos mitos ensinou-nos que a ansiedade em relação aos próprios olhos, o medo de ficar cego, é muitas vezes um substituto do temor de ser castrado.” (FREUD, 1969, p. 289).

Nessa narrativa, com exceção dos pavores desse momento estranho, não havíamos encontrado nenhum medo camuflado do personagem, pelo menos na superfície do texto. Se perder os olhos é demonstrado pelo narrador machadiano como medo de ficar cego, isso não nos é revelado. Mas, por outro lado, percebemos que há um paradoxo entre a admiração do personagem pelos olhos de Augusta que pareciam ser tão celestiais e que agora constituem parte separada do corpo da jovem, o que causa o medo e o estranhamento. Essa cena fica ainda mais surpreendente com a descrição que o narrador faz de Augusta:

Olhei para Augusta. Era horrível. Tinha no lugar dos olhos dois grandes buracos como uma caveira. Desisto de descrever o que senti; não pude dar um grito; fiquei gelado. A cabeça da moça era o que mais hediondo pode criar a imaginação humana; imaginem uma caveira viva, falando, sorrindo, fitando em mim os dois buracos vazios, onde pouco antes nadavam os mais belos olhos do mundo. Os buracos pareciam ver-me; a moça contemplava o meu espanto com um sorriso angélico. (ASSIS, [196-]d, p. 99)

Nessa descrição pavorosa da jovem, entendemos que já estamos no território do insólito, já que a normalidade dos fatos passa para o inexplicável. Para Louis Vax (1974, p. 8), “A narrativa fantástica gosta de nos apresentar, habitando o mundo real onde nos encontramos, homens como nós, postos de súbito em presença do inexplicável”. Nessa perspectiva, podemos dizer que o Sr. Amaral encontrava-se em uma situação aparentemente normal, na presença de dois novos amigos, ou seja, rodeado pela realidade comum. Contudo, com esse novo fato, ele se posiciona diante de algo sem explicação natural e a única coisa que pode fazer é esperar os acontecimentos posteriores.

O que representaria aquele ser? Estaríamos junto com o personagem em um mundo de fantasmas? Leitor e personagem ficam em clima de hesitação, até o momento em que o capitão Mendonça fornece uma explicação para a criação de Augusta:

Augusta é minha obra-prima. É um produto químico; gastei três anos para dar ao mundo aquele milagre; mas a perseverança vence tudo, eu sou dotado de um caráter tenaz. Os primeiros ensaios foram maus; três vezes saiu a pequena dos meus alambiques, sempre imperfeita. A quarta foi esforço de ciência. Quando aquela perfeição apareceu caí-lhe aos pés. O criador admirava a criatura! (ASSIS, [196-]d, p. 100)

A partir desse momento do conto, entendemos que Augusta é uma boneca animada, e ao mesmo tempo em que esse fato assusta o Sr. Amaral, também o intriga. Como poderia existir um ser criado por um homem com aparência e atitudes tão perfeitas? Pelo enredamento, começamos a nos lembrar do conto “O Homem de Areia” do escritor Hoffmann. Vejamos os fragmentos dos dois contos: “Olhei para Augusta. Era horrível. Tinha no lugar dos olhos dois grandes buracos como uma caveira. Desisto de descrever o que senti; não pude dar um grito fiquei gelado”; Augusta encontra-se da mesma forma que Olímpia, a criatura perfeita do conto “O Homem de Areia”: “Natanael ficou estupefato. Tinha visto claramente que, em vez de olhos, havia duas negras cavidades no pálido rosto de cera de Olímpia; era uma boneca sem vida” (HOFFMANN, 2004, p. 77).

Com relação ao conto de Machado, percebemos que essa questão do autômato e da perda dos olhos não corresponde propriamente a algum temor do personagem, já que não existem indícios de uma possível perturbação desse personagem no início do conto. Podemos afirmar que a criação de um ser e a perda dos olhos estão intimamente relacionados a uma espécie de ‘paródia’ do conto de Hoffmann, que fora um escritor de contos fantásticos pertencente ao período do Romantismo. No século XIX, há uma busca constante da representação do homem sempre à procura de sua identidade. Para Eliane Robert Moraes: “Em *O homem de areia* repercutem ecos de uma forte recusa das formas seculares do antropomorfismo; recusa que, pelo menos desde o final do século XVIII, funda uma crise definitiva da representação da figura humana no pensamento europeu” (MORAES, 2002, p. 97). Nesse período, surge o duplo que vem abalar a identidade do homem como os espectros, os esqueletos e as máquinas desenvolvidas à semelhança do homem, bem retratadas nos contos de Hoffmann e de Machado de Assis.

Assim, vemos que o autômato, ao mesmo tempo em que constitui motivo para o pânico, também constitui para o riso, pois para, Louis Vax:

Os manequins, retratos, robots, seres ambíguos que participam ao mesmo tempo da máquina e do homem, figuram à uma nas bandas ilustradas humorísticas e nas narrativas terríficas. O pavor, tal como o cômico, nasce muitas vezes duma contaminação do vivo e do inanimado. (VAX, 1974, p. 22)

Nesse conto há uma espécie de ironia cômica, pois o criador de Augusta em alguns momentos do conto faz comparações com Deus, dizendo que ele conseguiu fazer uma criatura perfeita assim como o ‘outro’. O outro nesse caso é Deus: “Nem sempre se encontra um

homem como eu; um irmão de Deus, um deus na terra, porque eu também posso criar como ele; e até melhor, porque eu fiz Augusta e ele nem sempre faz criaturas como esta. Os Hotentotes, por exemplo...” (ASSIS, [196-]d, p. 101). Nesse momento, encontramos o riso irônico do escritor já antecipado nesse conto; riso que será um dos suportes para a análise da ironia machadiana em narrativas posteriores.

Além do mais, o narrador leva o leitor a pensar na possibilidade de um criador semelhante a Deus, em quem na verdade nem ele acredita, uma vez que ele sugere Augusta como uma ilusão e o capitão Mendonça como um louco perturbado. Mas, numa tentativa de compreender melhor a situação a que fora levado, Amaral se lembra do conto de Hoffmann:

[...] Quem sabe se eu não podia conciliar tudo? Lembrei-me de todas as pretensões da química e da alquimia. Ocorreu-me um conto fantástico de Hoffmann em que um alquimista pretende ter alcançado o segredo de produzir criaturas humanas. A criação romântica de ontem não podia ser a realidade de hoje? (ASSIS, [196-]d, p. 101)

Nesse pensamento do personagem, o próprio nome do escritor Hoffmann junto com uma menção ao termo criação romântica, que seria a própria Olímpia, são citados, aumentando ainda mais a intertextualidade entre as duas narrativas. Machado com essa referência ao autômato de “O Homem de Areia” nos faz perceber que essa foi uma das maneiras que o escritor encontrou para construir um conto fantástico, a partir da sobreposição de acontecimentos de um conto dentro de outro.

A constante repetição de seres criados pelo homem em narrativas do século XIX, nos faz concordar com a afirmação de Guinsburg e Rosenfeld em um dos capítulos do livro *O Romantismo*: “No Romantismo, pois, emerge com maior nitidez a figura do homem joguete, o indivíduo cujo inconsciente, uma força misteriosa em seu íntimo, se projeta para fora como espectro, ou algo análogo, que o assombra e o converte em seu joguete” (1985, p. 289). Esses robôs e bonecas configuram-se na narrativa como duplos do homem, como fantasmas que emergem de seu inconsciente. No Romantismo, o gosto pela alquimia produziu no imaginário humano uma possibilidade de existência dentro de um autômato.

Essas sombras e simulacros do homem correspondem à intensa vontade de refúgio para um mundo povoado de seres estranhos, onde surge o duplo de cada homem. Como afirmamos no capítulo segundo, essas sombras na narrativa vêm denunciar a fragilidade da identidade do homem, fazendo com que sua integridade seja esfacelada, porque é a sombra humana que encontramos nos sonhos dos personagens e não eles mesmos. Então, o duplo

nessa aparente ilusão do protagonista é a boneca, projetada como ser aparentemente perfeito e inverso de homens como o Sr. Amaral.

Em Machado de Assis, percebemos uma revisitação do conto de Hoffmann, com intuito de uma criação ficcional voltada para o fantástico. Como discorremos no primeiro capítulo, Machado vislumbra um projeto literário que resgata características de contos fantásticos clássicos sem abandonar a ironia que lhe é peculiar. Nesse ponto, entendemos que nas referências do capitão Mendonça a Deus, há uma percepção do homem que busca seu aperfeiçoamento e sua imanência, posicionando-se como seu próprio Deus.

E o amor do homem pela boneca retorna de forma mais intensa no Sr. Amaral, que é conduzido e seduzido por Augusta, mesmo sabendo que ela é um ser inventado pelo homem:

Depois de ter transformado carvão em diamante, os três saíram do laboratório: Guardei o brilhante, que era lindíssimo, e acompanhei o capitão e a filha que saíam do laboratório. O que naquele momento me impressionava mais que tudo era a moça. Eu não trocava por ela todos os diamantes célebres do mundo. (ASSIS, [196-]d, p. 94)

Essa fascinação que o personagem tem pela criação do capitão Mendonça, ou melhor, por Augusta, faz com que ele continue sendo levado por essas experiências insólitas do capitão. Amaral não consegue deixar Augusta, mesmo sabendo que o casamento com ela seria contra seus princípios cristãos, como ele mesmo afirma no conto.

A partir da possibilidade do casamento temos uma nova surpresa. O capitão Mendonça, em meio a suas várias experiências, descobre a fórmula perfeita para transformar um homem de talento em gênio e ainda afirma que sua ‘nobre’ filha só pode ser esposa de um gênio. Por essa afirmação, o capitão explica como funciona o procedimento para transformar um homem comum em gênio:

– Minha filha pensa muito bem que a descendente de um gênio, só de outro gênio pode ser esposa. Não hei de entregar a minha obra às mãos grosseiras de um hotentote; (p. 106)

[...] – Depois de profundas e pacientes investigações cheguei a descobrir que o talento é uma pequena quantidade de éter encerrado numa cavidade do cérebro; o gênio é o mesmo éter em porção centuplicada. Para dar gênio a um homem de talento basta inserir na cavidade do cérebro mais noventa e nove quantidades de éter puro. É justamente a operação que vamos fazer. Deixo a imaginação do leitor calcular a soma de espanto que me causou este feroz projeto do meu futuro sogro; espanto que redobrou quando Augusta disse:

– É uma verdadeira felicidade que papai houvesse feito essa descoberta. Faremos hoje mesmo a operação, sim?

Seriam dois loucos? ou andaria eu num mundo de fantasmas? ... (ASSIS, [196-]d, p. 107)

É interessante notar que o Sr. Amaral hesita a todo o momento em acreditar nas loucuras do capitão; por essas dúvidas, entre um mundo ‘real’ e um mundo de fantasmas o personagem poderia tentar fugir, mas a curiosidade, junto com seu ‘amor’ por Augusta, não possibilitam uma fuga daquele lugar. Com esse recurso de atrair o personagem, o autor vai criando um clima propício para o desfecho do conto. O narrador, no trecho anteriormente transcrito, já utiliza uma fala para questionar o seu leitor sobre os acontecimentos dessa narrativa. Essas conversas com o leitor foram muito utilizadas no século XVIII e são resgatadas por Machado em grande parte de seus textos.

Esse momento final de suplício do personagem é apavorante e cômico ao mesmo tempo, pois a situação em que Amaral se encontra vai do insólito ao pavoroso, com a possibilidade do próprio personagem se tornar um ser ‘anormal’:

Não sei quanto tempo durou a preparação do meu suplicio; sei que ambos se aproximaram de mim; o capitão trazia o estilete e a filha o frasco.
 – Augusta, disse o pai, toma cuidado não se derrame éter nenhum; olha, traz aquela luz; bem; senta-te aí no banquinho. Eu vou furar-lhe a cabeça. Apenas sacar o estilete, introduze-lhe o tubo e abre a pequena mola. Bastam dois minutos; aqui tens o relógio. (ASSIS, [196-]d, p. 108)

Essa linguagem do narrador que conduz ao apavorante e ao cômico ao mesmo tempo é característica machadiana de atrair o leitor para o universo do desconhecido até que tudo possa ser resolvido. A narração em primeira pessoa tem esse poder de envolver o leitor para conduzi-lo à surpresa ou ao terror e, a partir da linguagem fantasiosa e criativa do narrador, há a possibilidade de formação de uma realidade com aspectos de irrealidade:

Quando dei acordo de mim o laboratório estava deserto; pai e filha tinham desaparecido. Pareceu-me ver em frente de mim uma cortina. Uma voz forte e áspera soou aos meus ouvidos:
 — Acorde! quem tem sono dorme em casa, não vem ao teatro.
 [...]

E saí protestando não recorrer, em casos de arrufo, aos dramas ultraromânticos: são pesados demais.
 Quando ia pôr o pé na rua, chamou-me o porteiro, e entregou-me um bilhete do capitão Mendonça. Dizia assim:
 “Meu caro doutor. — Entrei há pouco e vi-o dormir com tão boa vontade que achei mais prudente ir-me embora pedindo-lhe que me visite quando quiser, no que me dará muita honra.

“10 horas da noite.”

Apesar de saber que o Mendonça da realidade não era o do sonho, desisti de o ir visitar. Berrem os praguentos, embora — tu és a rainha deste mundo, ó superstição. (ASSIS, [196-]d, p. 108)

Parece ser a razão retornando a casa e tudo o que parecia não ter sentido, passa agora a ter explicação no sonho. Contudo, temos apenas uma possibilidade para a explicação dos acontecimentos insólitos. Então, podemos pensar no conceito do fantástico-estranho de Todorov, aqueles fatos que são irracionais durante toda a narrativa e que no final recebem uma explicação baseada no sonho, no delírio, na alucinação ou mesmo na loucura. Louis Vax também nos fala sobre o que pode causar o irracional na literatura. Para ele, “A loucura, a droga, o sono, são capazes de libertar as atividades inferiores e ‘automáticas’ que, sobrevivendo à derrocada da razão, aparecem mais ‘profundas’, primitivas e fundamentais do que a atividade racional” (VAX, 1974, p. 40).

E, levando em conta todos os fatos ocorridos na narrativa, podemos pensar no posicionamento do Sr. Amaral durante todo o conto. O ‘corpo’ do personagem, no sentido de jogada ficcional, esteve o tempo todo no teatro municipal, mas seu corpo onírico posicionou-se em um entrelugar, em uma *atopia*, pois tudo o que aconteceu se projetou na mente do personagem como recurso utilizado pelo autor para capturar o leitor para dentro de um clima insólito. E as imagens e os fenômenos ocorridos foram proporcionados pela imaginação de um personagem que conhecemos muito pouco, já que tudo o que ele viveu foi fruto de um desvio do inconsciente.

Nesse sentido de posicionamento, ainda podemos pensar que ele ocupou o espaço acrônico, pois dentro do sonho se passaram alguns dias, sendo que o personagem volta para a sua casa e retorna à casa de Mendonça. No entanto, se no sonho vários dias transcorreram, fora do sonho se passaram apenas alguns instantes, horas talvez, que representam um tempo mínimo, mas que demonstram que o personagem continuou assistindo ao drama ultraromântico, só que inconscientemente.

Essa ‘temporalidade difusa’, como afirma Luis Brandão e Silvana Pessoa, é o ponto para a *acronia*. Por esse lado, podemos concluir que durante um sonho literário, o personagem sonhador instala-se em uma *atopia*, entre limites espaciais não delimitados e em uma *acronia*, entre limites temporais, ou atemporais.

Assim, pela última frase do conto (“Apesar de saber que o Mendonça da realidade não era o do sonho, desisti de o ir visitar. Berrem os praguentos, embora — tu és a rainha deste mundo, ó superstição”), entendemos que o Sr. Amaral sente medo que seu sonho ‘saia’ pela

porta de chifre e se realize. Nessa perspectiva, o autor nos dá indícios de que o sonho pode constituir a previsão de um futuro ou a realização de um desejo, pois a vontade do personagem de sair do tédio em que estava foi realizada. Todavia, isso aparece de forma lacunar, pois o Sr. Amaral, mesmo se assustando com seu sonho, tomou gosto pela aventura e se deixou levar pelo inconsciente profundo.

Machado de Assis, com esse conto fantástico, revela uma criação ficcional com intenção crítica. Esses primeiros ensaios narrativos, se é que podemos nos referir dessa forma aos primeiros escritos do autor, instituem o mistério e o suspense de forma dosada, não com intuito de assustar efetivamente o leitor, mas com o objetivo de levá-lo à aventura, intermediado pelo riso e por um clima de mistério, fazendo-o hesitar. Entenderemos melhor esse artifício com a análise de “A chinela turca”.

O conto “A chinela turca” foi publicado pela primeira vez em 1875 na revista ‘A Época’, dirigida por Joaquim Nabuco. Nessa primeira versão, Machado utiliza palavras como ‘soirée’, no lugar de baile e termina o conto com menos reflexões, como veremos posteriormente na análise. Na versão definitiva, reeditada em 1882 para compor a coletânea *Papéis Avulsos*, Machado prefere estender um pouco mais as palavras finais do Bacharel Duarte, deixando para o leitor uma pequena reflexão, uma espécie de moral para o conto. Trabalharemos com a primeira versão, para não fugirmos desse primeiro período da escrita machadiana e para que possamos fazer algumas comparações entre os dois contos analisados nesse capítulo.

“A chinela turca”, por constituir um dos contos mais lidos e conhecidos de Machado, também foi um dos mais analisados. Muitos estudiosos procuram entender as questões oníricas que aparecem na narrativa e que carregam um grande mistério: a fusão dos espaços ficcionais sem limites definidos. Como afirmamos no capítulo primeiro, Carlos Eduardo Meirelles realizou um estudo desse conto a partir da teoria de Freud sobre a realização de desejos. Pensaremos, também, nessa possibilidade para as nossas análises, mas tentaremos mesclar outras teorias para melhor entendimento da conduta do personagem. A análise realizada pelo pesquisador torna-se válida, na medida em que ele leva em conta a questão de ser um sonho ficcional, que apresenta uma espécie de fuga da realidade envolta pelo tédio da leitura de um livro ruim. Contudo, Machado de Assis constrói uma crítica paralela aos dramas ultra-românticos, considerados enfadonhos e totalmente avessos a uma literatura original, no ponto de vista do personagem Bacharel Duarte.

Podemos nos lembrar de outra análise realizada por Geisa Jordão, vinculada a Universidade Federal Fluminense (UFF), que nos traz uma perspectiva analítica a partir do

imaginário, em seu artigo “O fictício e o imaginário de Wolfgang Iser na obra ‘A chinela turca’ de Machado de Assis”. A pesquisadora aborda uma teoria voltada para o imaginário do personagem e do leitor, na medida em que ambos se inserem no conto para justificar a estratégia do autor.

Existem outros estudos a respeito dessa narrativa, mas resolvemos citar apenas esses por possuírem uma semelhança com a nossa abordagem analítica neste trabalho: a instauração do espaço fantástico em que se insere o personagem e a linguagem do autor utilizada como recurso para seduzir o leitor para dentro da narrativa.

Assim como em “O capitão Mendonça”, o leitor de “A chinela turca” é levado pelos acontecimentos sem perceber que está sendo conduzido pelo narrador a um universo onírico. O personagem principal, o Bacharel Duarte, no momento inicial do conto só tem uma preocupação: ir ao baile e dançar com a dama de seus sonhos. No entanto, seus planos são interrompidos por um sujeito, o major Lopo Alves, nada menos que o tio da moça dos olhos azuis, a bela Cecília. O Bacharel não pode fazer nada quanto à visita, já que ela é importante, pois pode ser uma influência para a conquista de Cecília. O major Lopo Alves traz ao rapaz alguns esboços de uma peça que está escrevendo, composta de sete quadros. Seu intuito é fazer com que o Bacharel Duarte ouça a leitura da peça, faça alguns comentários avaliativos e depois vá ao baile. Mas isso tudo se torna um tédio, pois mesmo o major possuindo certa inclinação para a escrita literária, o quadro que trouxera tratava-se de um drama ultraromântico, semelhante à peça assistida pelo Sr. Amaral no conto “O capitão Mendonça”:

Havia logo no primeiro quadro, espécie de prólogo, uma criança roubada à família, um envenenamento, dois embuçados, a ponta de um punhal e quantidade de adjetivos não menos afiados que o punhal. No segundo quadro dava-se conta da morte de um dos embuçados, que devia ressuscitar no terceiro, para ser preso no quinto, e matar o tirano no sétimo. (ASSIS, [196-]a, p. 174)

Esse drama podia constituir o melhor dos dramas, mas não era esse o interesse do Bacharel. Sua pretensão era se livrar daquele tédio e ir dançar com a dama dos seus pensamentos. O drama romântico, criado por uma espécie de inspiração divina, não atrai os personagens Amaral e Duarte, que se refugiam em um sonho, para escapar de uma peça que possui um romantismo exacerbado. A respeito desse tipo de drama, Almeida Prado apresenta a seguinte afirmação:

Para os clássicos, a dramaturgia era primordialmente uma técnica, exercida por especialistas, compendiada em obras teóricas, que se aprendia lendo tratados de estética, estudando as tragédias e as comédias dos mestres. Aos românticos importava antes a inspiração, o estado de graça. (PRADO, 1985, p. 184)

Nesse sentido, entendemos que Machado, nesse princípio de conto, já conduz uma crítica às idealizações do drama romântico. Primeiramente, por referir-se a um drama ultraromântico, que naquela época era muito representado por trazer emoções fortes, como algo muito enfadonho, criado em meio a um estado de graça. Em segundo lugar, por fazer alusão à Cecília como uma linda ‘heroína’, moça dos olhos azuis, uma espécie de idealização romântica.

Esse conto vai além da crítica ao Romantismo e explora também caracteres de conduta do personagem, no que tange ao desejo de sair daquele tédio, que era a leitura do drama do major. No entanto, mesmo achando que tudo aquilo seria um verdadeiro aborrecimento, Duarte resolve aceitar a leitura, pois nesse momento ele se tornara escravo da possível influência que o major poderia exercer:

O tempo ia passando, e o ouvinte já não sabia a conta dos quadros. Meia-noite soara desde muito; o baile estava perdido. De repente, viu Duarte que o major, que parecia ler atentamente o manuscrito, ergueu-se, empertigou-se, cravou nele uns olhos odientos e maus, e saiu arrebatadamente do gabinete. Duarte quis chamá-lo, mas o pasmo tolhera-lhe a voz e os movimentos. Quando pôde dominar-se, ouviu o bater do tacão rijo e colérico do dramaturgo na pedra da calçada. (ASSIS, [196-]a, p. 175)

Antes dessa saída brusca do major, Duarte havia desejado até a morte daquele, pois para o Bacharel ele era mais um chato do que uma boa companhia: “Duarte agradeceria a morte como um benefício da Providência. Os sentimentos do bacharel não faziam crer tamanha ferocidade; mas a leitura de um mau livro é capaz de produzir fenômenos ainda mais espantosos” (ASSIS, [196-]a, p. 175). O Major parece ir embora devido à desatenção do bacharel com a leitura do drama, mas essa possibilidade não foi compreendida imediatamente por Duarte. Todavia, o leitor atento compreenderá as palavras ‘fenômenos espantosos’ utilizadas pelo narrador, pois segundo Sigmund Freud, o sonho pode constituir a realização de desejos, não a morte do major, mas a produção de ‘fenômenos’ por intermédio do onírico. Desse modo, o tédio passa nesse momento à aventura e já não estamos mais na realidade, estamos nos domínios do inconsciente, porém os limites são indefinidos, já que o narrador não nos dá pistas de quando começa esse sonho, essa aventura.

O autor constrói um artifício para capturar o leitor para dentro da história. No plano do ‘real’, segundo Guinsburg e Rosenfeld (1985), não seria possível essa captura, porque o mundo real é contraditório, possui seus dilemas e disparates, mas no plano do mítico e do onírico, torna-se mais possível essa sedução, pois o leitor possivelmente perceberá a história de outra forma. As contradições e os joguetes do mundo real não suportam os desejos do fantástico, por isso o onírico é buscado como recurso próprio das aventuras criadas por um narrador ficcional. Assim, o Bacharel Duarte é surpreendido pela visita de um homem:

— Há de perdoar-me, disse o representante da autoridade. A chinela de que se trata vale algumas dezenas de contos de réis; é ornada de finíssimos diamantes, que a tornam singularmente preciosa. Não é turca só pela forma, mas também pela origem. A dona, que é uma das nossas patrícias mais viajadas, esteve, há cerca de três anos, no Egito, onde a comprou a um judeu. A história, que este aluno de Moisés referiu acerca daquele produto da indústria muçulmana, é verdadeiramente miraculosa, e, no meu sentir, perfeitamente mentirosa. Mas não vem ao caso dizê-la. O que importa saber é que ela foi roubada e que a polícia tem denúncia contra o senhor. (ASSIS, [196-]a, p. 175-176).

Não entendemos quem é aquele homem que surge para acusar o personagem de roubo, mas essa aparição pode estar ligada ao estado de perturbação do personagem, que estava ansioso para fugir do tédio da leitura e se refugiar em qualquer outro lugar; contudo, na tentativa de fugir da leitura do drama, Duarte ouve a peça do major em sonho. Nesse sentido, podemos concordar com a afirmação de Eliane R. Moraes: “das inquietações que abalam o princípio de identidade, passa-se à consciência do absurdo da realidade; ‘da mirada interior’ que submete a percepção do real à ambivalência do onírico, passa-se à representação concreta dos sonhos” (MORAES, 2002, p. 102). Essa ambivalência do onírico é provinda justamente dessas inquietações do personagem; mediante essa busca por algo novo, Duarte é acusado, em sonho, de furtar um objeto por um desconhecido que se diz pertencer à polícia. O objeto furtado trata-se de uma chinela turca, muita rara pela descrição daquele homem. Mas seria verdadeira essa história? Ou aquele homem seria algum ladrão?

Neste ponto do discurso, chegara-se o homem à janela; Duarte suspeitou que fosse um doido ou um ladrão. Não teve tempo de examinar a suspeita, porque dentro de alguns segundos, viu entrar cinco homens armados, que lhe lançaram as mãos e o levaram, escada abaixo, sem embargo dos gritos que soltava e dos movimentos desesperados que fazia. Na rua havia um carro, onde o meteram à força. Já lá estava o homem baixo e gordo, e mais um sujeito alto e magro, que o receberam e fizeram sentar no fundo do carro. Ouviu-se estalar o chicote do cocheiro e o carro partiu à desfilada. (ASSIS, [196-]a, p. 176)

Nesse espaço misterioso, leitor e personagem são levados à aventura.

Era uma sala vasta, assaz iluminada, trastejada com elegância e opulência. Era talvez sobreposse a variedade dos adornos; contudo. A pessoa que os escolhera devia ter gosto apurado. Os bronzes, charões, tapetes, espelhos, — a cópia infinita de objetos que enchiam a sala era tudo da melhor fábrica. A vista daquilo restituiu a serenidade de ânimo ao bacharel; não provável que ali morassem ladrões. (ASSIS, [196-]a, p.176)

Por intermédio da criação literária, a mente do personagem produz espaços e pessoas. O espaço para onde é levado está relacionado com o seu universo cultural. Podemos dizer que o Bacharel Duarte só matinha contato com pessoas de um mesmo meio social e, assim, no sonho, ele descreve a sala como um local frequentado por indivíduos aparentemente abastados. O imaginário do personagem acaba criando uma ilusão, pois para pensar na possibilidade de não estar sendo levado por ladrões, ele começa a analisar o ambiente a que fora levado, por meio de imagens que configuram o espaço, já que o tempo não é possível de ser deflagrado. Pode-se perceber, nesse caso, o quanto o espaço é demasiado importante para a nossa compreensão de mundo. Nesse sentido, percebemos que o espaço diz muito a respeito dos personagens, como afirma Durand, o dado imediato é a imagem no plano espacial e não sua duração, a sua temporalidade. O personagem é iludido de alguma forma por essa aparente normalidade da casa, que representa um universo comum. No entanto, para fugir dessa possibilidade ‘normal’ dos acontecimentos, o narrador conduz a história por outra atmosfera.

Pensando na cilada em que se envolvera por causa de uma chinela turca, o bacharel resolve entender melhor o que ela significaria, aludindo à possibilidade de ser uma metáfora correlacionada ao coração de Cecília:

Cavando mais fundo no terreno das conjeturas, pareceu-lhe achar uma explicação nova e definitiva. A chinela vinha a ser pura metáfora; tratava-se do coração de Cecília, que ele roubara, delito de que o queria punir o já imaginado rival. A isto deviam ligar-se naturalmente as palavras misteriosas do homem magro: o par é melhor que o terno; um casal é o ideal. (ASSIS, [196-]a, p.177)

O possível sentimento pela moça o faz acreditar que fora sequestrado por um rival. Nisso, compreendemos que no sonho os fatos podem estar distorcidos, mas não deixam de estarem ligadas à realidade, pois como afirma Hildebrandt:

Por singulares que sejam suas formações, não pode êle (o sonho) tornar-se independente do mundo real, e todas as suas criações, quer as mais sublimes, quer as mais ridículas, tem sempre que tomar seu tema fundamental do que no mundo sensorial se ofereceu aos nossos olhos ou encontrou de qualquer maneira um lugar em nosso pensamento na vigília, isto é, do que já vivemos antes interior ou interiormente. (*Apud* FREUD, [19--], 66-67)

Com essa possível realidade, o que teríamos por trás da fábula? Nesse jogo ficcional, as vozes, os espaços e os tempos se misturam, e não sabemos quem narra os fatos, já que o personagem, que é narrador ao mesmo tempo, permanece no estado de sonho. Podemos, então, pensar na seguinte afirmativa de Foucault, presente no texto “Por trás da Fábula”:

Por trás dos personagens da fábula – aqueles que são vistos, que têm um nome, que dialogam e com quem acontecem aventuras – reina todo um teatro de sombras, com suas rivalidades e suas lutas noturnas, suas justas e seus triunfos. Vozes sem corpo lutam para narrar a fábula. (FOUCAULT, 2006b, p. 212)

Nessa perspectiva, entendemos que as ‘sombras’, as ‘lutas noturnas’ do personagem aparecem camufladas em seus sonhos. No sonho há uma liberdade sem amarras, o personagem consegue alcançar o espaço sem a sua percepção, esse artifício do texto machadiano corrobora para que o autor institua o fantástico de modo que o onírico seja seu alicerce.

Encontramos então, um personagem perdido diante de uma realidade ilusória. Mas, se o caso era um sequestro por vingança pelo amor por Cecília, tudo estaria perdido. Contudo, a imaginação poética e literária vai bem mais longe e não era esse o caso. A chinela era um simples pretexto para outra coisa:

A porta abriu-se e apareceu o homem magro com a chinela na mão. [...]
 — Chinela de criança, não lhe parece? Disse o velho.
 — Suponho que sim.
 — Pois supõe mal; é chinela de moça.
 — Será. Nada tenho com isso.
 — Perdão! tem muito, porque vai casar com ela.
 — Casar! exclamou Duarte.
 — Nada menos. João Rufino, vá buscar a dona da chinela. (ASSIS, [196-]a, p. 177)

Dessa vez, leitor e personagem são surpreendidos; o leitor que não sabe ainda que tudo faz parte de um sonho e o personagem que não esperava um casamento em meio a todos os acontecimentos. Então, mais uma vez podemos contar com a possibilidade da realização de

desejos. A dona da chinela “Não era mulher, era uma sílfide, uma visão de poeta, uma criatura divina” (ASSIS, [196-]a, p. 177), divina e bela semelhante à Cecília da realidade. Por esse viés, podemos afirmar novamente que o sonho traz vestígios da realidade. O autor do conto faz com que o inconsciente do personagem imagine um casamento com uma jovem semelhante a sua amada — uma sílfide, uma idealização de mulher como nos poemas românticos.

O motivo do casamento proposto pelo homem desconhecido é a pequena fortuna do bacharel. Ele deve se casar, fazer o seu testamento e em seguida tomar uma ‘droga do Levante’. Nessa perspectiva, a possível realização de um desejo torna-se contraditória e, nesse sentido, podemos concordar com Sigmund Freud: “Os elementos mais próximos da realização de desejos podem ser alheios ao sentido dela e constituir ramificações de idéias desprazíveis contrárias ao desejo” (FREUD, [19--], p. 332). Se forem ideias desprazíveis e contrárias aos desejos do personagem, percebemos que autor quer conduzir a história para um rumo mais dramático e encontramos o grande clímax do conto, pois a vida do personagem corre risco e ele não sabe o que fazer. Contudo, o padre que faria o casamento confessa ser tenente do exército, o ajuda a fugir e, assim, o Bacharel chega a uma casa, onde encontra um homem sentado, lendo o ‘Jornal do Comércio’. Era o major Lopo Alves:

Duarte olhou para ele, para a mesa, para as paredes, esfregou os olhos, respirou à larga.

— Então! Que tal lhe parece o drama?

[...] Livre do pesadelo, Duarte despediu-se do major jurando a si próprio nunca mais assistir a leitura de melodramas, sejam ou não obras de major. É a moralidade do conto. (ASSIS, [196-]a, p.179)

Nessa versão da revista ‘A Época’, não há uma reflexão sobre os acontecimentos oníricos. No entanto, o leitor já consegue respirar e entender que foi enganado pelo autor do conto, que não satisfeito com esse final, resolve na versão de “Papéis Avulsos”, dar um pouco mais de ênfase aos fatos presenciados no sonho:

Duarte acompanhou o Major até à porta, respirou ainda uma vez, apalpou-se, foi até à janela. Ignora-se o que pensou durante os primeiros minutos; mas, ao cabo de um quarto de hora, eis o que ele dizia consigo: “Ninfa, doce amiga, fantasia inquieta e fértil, tu me salvaste de uma peça ruim com um sonho original, substituíste-me o tédio por um pesadelo: foi um bom negócio. Um negócio e uma grave lição: provaste-me que muitas vezes o melhor drama está no espectador e não no palco”. (ASSIS, 2006a, p. 106).

O melhor drama pode estar no espectador, assim foi com o Sr. Amaral, e agora com o Bacharel Duarte. Ambos se inserem no sonho para sair do tédio e encontrar algo surpreendente. A semelhança entre as duas histórias também condiz com a reflexão final, uma vez que em “O capitão Mendonça”, o personagem teme o encontro com o capitão, pois é seduzido pela superstição, e, em “A chinela turca”, a moralidade do conto está na fantasia que muitas vezes pode surpreender e ultrapassar o mundo real, no sentido de portar o original. Na realidade encontramos o banal, e não era isso o que queriam os personagens, eles buscaram o original, o insólito em seus sonhos.

Como a explicação dos fatos ocorridos se deu pelo sonho (“tu me salvaste de uma peça ruim com um sonho original”), podemos dizer que esse conto insere-se na classificação de estranho. O leitor conduzido por fatos incomuns estranha a situação, mas no final percebe que tudo foi sonho, uma vez que na própria superfície da narrativa há essa explicação.

A possibilidade de o bacharel ter sido induzido pela leitura do drama ultra-romântico e tê-lo vivido em seu sonho como forma de devaneio é possível. Para Bachelard, as distintas moradas da vida se mesclam e se fundem, por isso os desejos de ver Cecília, de sair do tédio daquela leitura, junto com a leitura do melodrama, fez com que o narrador criasse uma realidade do sonho paralela a todas as demais, com o objetivo de atrair o leitor.

Por situar-se paralelamente entre realidades ficcionais, o Bacharel passa a pertencer a dois espaços simultaneamente: o espaço do sonho, quando passa por momentos arriscados sem perceber que se trata de um desvio do inconsciente; e o momento em que está apreciando os manuscritos do major Lopo Alves, alternando seu posicionamento entre estado de sonho e de vigília; ocupando, assim, o espaço da *atopia*. Os espaços ocupados pelo personagem correspondem também ao espaço de dentro, da intimidade do sonho e o espaço de fora, em sua casa na companhia do major. Nessa perspectiva, lembramos da teoria de Michel Foucault (2006a): para ele, ambos os espaços são heterogêneos porque constituem relações complexas e situam o personagem dentro delas sem a sua vontade e, às vezes, sem a sua percepção.

Esse estado de sonho do conto traduz-se como crítica ao real, no sentido em que o real não consegue e nem pode suportar os devaneios do sonhador. No plano do real, insere-se a opinião e o julgamento e, no sonho, o eu torna-se livre para fazer o que quiser, mesmo inconscientemente. Percebemos nos dois contos analisados, que a crítica ao real é conduzida pela ironia e podemos dizer que o sonho não constitui uma espécie de evasão romântica dentro da narrativa, uma vez que muitos autores recorrem aos sonhos para proporcionar uma ambientação do fantástico e não são escritores românticos. Nessa perspectiva, entendemos

que essa fuga é abordada como artifício para o fantástico e como dispositivo ficcional que propicia a crítica social.

Machado antecipa várias teorias psicanalíticas quando fala dos conflitos da consciência, conseguindo explorar esses aspectos por meio de um conto de ambientação fantástica. O autor trabalha os momentos ficcionais de forma a mesclá-los sem que o leitor note, fazendo com que a leitura fique mais extraordinária. “A verdade do sonho se encontra, portanto, nele e fora dele simultaneamente: só nesta conjugação é que ela se dá” (KOTHE, 1980, p. 8). Nele e fora dele porque constituem espaços heterogêneos. O espaço de fora é base para que o espaço de dentro se configure, desse modo, ambos participam da narrativa como componentes importantíssimos para o texto.

Na fronteira entre o estado de vigília e o de sonho, dentro da narrativa, instala-se o personagem como criação de um autor que busca seduzir o leitor e deixá-lo confuso com os fatos presenciados no texto. Assim como o Sr. Amaral, o Bacharel Duarte também encontra sombras e duplos de si mesmo dentro do seu sonho, manifestados pela sua ansiedade e desejo de sair de uma leitura enfadonha. Os homens que quiseram forçá-lo a se casar, o padre que o ajudara a fugir, e a moça tão bela quanto Cecília representam imagens desfiguradas de sua realidade, criadas e desenvolvidas por um inconsciente ficcional, como extensão do próprio personagem, camuflado em outros seres dentro de seu sonho.

Nessa perspectiva, “Eles (os sonhos) não são algo acrescentado, enfeite ou excrescência, mas participam da própria economia da narrativa em que se inserem” (MENESES, 2002, p. 20). Sendo o espaço onírico a base para a manifestação de fenômenos sobrenaturais ou não, é a partir deles que o clima estranho se estabelece e se desenvolve, ou seja, o espaço onírico nessas narrativas constitui um alicerce para a presença e a concretização do universo insólito.

CAPÍTULO IV

SÍMBOLOS E ESPACIALIDADES NO ESPAÇO FICCIONAL

[...] o romântico se fixa à inquietude que o dilacera, e amando o contraste pelo contraste, vive, em meio de antíteses, uma existência dúplice e desdobrada.
Benedito Nunes, 1985.

1. “O País das Quimeras”

O conto machadiano “O País das Quimeras” foi publicado pela primeira vez no Jornal *O Futuro* em 1862. Alguns anos depois, precisamente em 1866, esse conto foi reescrito com o título “Uma excursão milagrosa”. Na primeira versão do conto, a narração é feita em terceira pessoa, sendo que grande parte das impressões do personagem Tito não nos são contadas diretamente por ele. Na segunda versão, Machado preferiu relatar a viagem pela própria fala do personagem, uma vez que a história começa em terceira pessoa, com uma introdução bem longa e depois Tito toma a palavra e descreve tudo o que se passou com ele durante uma viagem extraordinária.

Machado, como vimos em “A chinela turca”, reescreveu alguns de seus contos para compor de forma mais crítica as suas narrativas. Talvez o escritor buscasse um aprimoramento maior em seus textos e essa reescrita possivelmente constituiu um exercício de criação do autor.

Se nas segundas versões os enredos instigam de forma mais efetiva as reflexões do leitor, nas primeiras os acontecimentos possuem proporções mais compactas. Nesse sentido, em “O País das Quimeras”, encontramos uma simples introdução antes de chegar à aventura de Tito:

Arrependera-se Catão de haver ido algumas vezes por mar quando podia ir por terra. O virtuoso romano tinha razão. Os carinhos de Anfitrite são um tanto raivosos, e muitas vezes funestos. Os feitos marítimos dobram de valia por esta circunstância, e é também por esta circunstância que se esquivam de navegar as almas pacatas, ou, para falar mais decentemente, os espíritos prudentes e seguros.

Mas, para justificar o provérbio que diz: debaixo dos pés se levantam os trabalhos — a via terrestre não é absolutamente mais segura que a via

marítima, e a história dos caminhos de ferro, pequena embora, conta já não poucos e tristes episódios.¹⁷

O Catão, referido pelo narrador, trata-se de um político romano que foi também cônsul e peça importante em algumas batalhas no século II a.C. Foi referênciada como o primeiro escritor de importância na prosa latina. Esse ilustre romano, como nos afirma o narrador do conto de Machado, preferiu pegar o caminho do mar, ao invés de ir por terra. Mas, arrependera-se, já que Anfitrite¹⁸ nem sempre está nos seus melhores dias. Essa referência à deusa dos mares, tão bela e sedutora, enriquece a versão da história, pois Catão conheceu essa ninfa em uma de suas viagens, e fazer alusão a uma criatura existente apenas na mitologia faz o leitor pensar na possibilidade dessas viagens serem apenas imaginárias. Mas, qual seria, na introdução desse conto, a relação de Catão com o nosso herói Tito? Essa referência ao herói romano configura-se como uma alusão aos futuros acontecimentos da narrativa, já que Tito, poeta de vinte anos, encontrar-se-á ensimesmado nessas reflexões, pensando na possibilidade de uma viagem extraordinária como a de Catão.

Essa é a curta introdução da primeira versão; não contente com ela e nem com o título do conto, Machado prefere estendê-la um pouco mais, dando ao leitor a oportunidade de entrar na viagem antes de conhecer o viajante. Perceberemos que, na segunda versão, há alusões às “Mil e uma noites”, como viagens milagrosas pela fantasia e, ainda, há comentários do narrador que nos diz: “As histórias de viagem são as de minha preleção” (ASSIS, [196-]e, p. 74). Existem comparações com as viagens em florestas, cidades antigas e oceanos e só depois de todas essas relações o narrador entrará com a história de Catão.

Entendemos que essa longa reflexão causa um clima mais propício para a viagem que Tito fará com seus leitores: uma excursão milagrosa até o País das Quimeras. Para que nossa análise fique mais próxima do relato do personagem Tito, trabalharemos com a versão de

¹⁷ A primeira versão do conto “O País das Quimeras” é mais rara na forma impressa. A maioria das editoras privilegiou a segunda versão: “Uma excursão Milagrosa”. Por isso, optamos por trazer esse pequeno fragmento da primeira versão do conto que foi retirada do seguinte site: “O País das Quimeras”. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/machadodeassis/> acesso em: 20 ago. 2009.

¹⁸ Na mitologia grega, foi a princípio uma simples ninfa filha da também ninfa Dóris e de Nereu ou Oceano, e irmã da deusa Tétis e, portanto, tia de Aquiles. Tornou-se esposa de Poseidon ou Netuno, tornando-se a *deusa dos mares*. Certa vez, quando se divertia com suas companheiras foi vista por Netuno que, maravilhado pela sua deslumbrante beleza, tentou raptá-la, mas ela se recusou a unir-se ao deus, escapou e refugiou-se nas profundezas do oceano, em um lugar onde só sua mãe, Dóris, sabia onde estava. O deus dos oceanos não desistiu de sua paixão e continuou com suas investidas. Mandou um *delfim* procurá-la e ela foi encontrada ao pé do monte Atlas e, convencida, ela cedeu e casou com Poseidon, que a tornou rainha dos oceanos. Dessa feliz união, nasceu um rebento de corpo de homem e cauda de peixe, Tritão, que se tornou mensageiro e zeloso servidor dos pais, e com sua música produzida com búzios como instrumento, apaziguava a agitação dos mares para que a carruagem paterna pudesse percorrer em segurança seus domínios. Fonte: <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/MGANfrit.html>

“Uma excursão milagrosa”; poderíamos abordar a primeira versão, como fizemos em “A chinela turca”, entretanto a segunda versão dessa viagem é mais propícia para entender as reflexões do poeta, as suas impressões, medos e surpresas, apesar de a distância entre as duas versões ser bem restrita — apenas quatro anos.

Primeiramente, para entendermos a verdadeira importância dessa grandiosa viagem, é necessário que conheçamos o ilustre viajante. Tito é um poeta que não se preocupa com fama e nem com dinheiro; atormentado pelas dívidas decide vender seus versos a um homem que já havia lhe procurado, o problema maior é que ele vende também seus direitos autorais passando à condição de um artista sem valor. Infelizmente, a vontade de ser um pagador exemplar transforma um homem de talento em um ordinário, que, decepcionado com a situação em que vive, decide jogar tudo para o alto e procura apenas sobreviver. A princípio, é isso o que acontece com o nosso poeta:

A virtude de ser pagador em dia levava-o a mercar com os dons de Deus; e ainda assim vemos nós que ele resistiu, e só foi vencido quando se achou com a corda ao pescoço.

A mesa à qual Tito estava encostado era um traste velho e de lavor antigo; herdara-a de uma tia que lhe havia morrido faziam dez anos. Um tinteiro de osso, uma pena de ave, algum papel, eis os instrumentos de trabalho de Tito. Duas cadeiras e uma cama completavam a sua mobília. Já falei na vela e na galga.

À hora em que Tito se engolfava em reflexões e fantasias era noite alta. A chuva caía com violência, e os relâmpagos que de instante a instante rompiam o céu deixavam ver o horizonte pejado de nuvens negras e túmidas. Tito nada via, porque estava com a cabeça encostada nos braços, e estes sobre a mesa; e é provável que não ouvisse, porque se entretinha em refletir nos perigos que oferecem os diferentes modos de viajar. (ASSIS, [196-]e, p. 76)

Após essa digressão, voltamos à introdução da história de Tito: o próprio poeta estava mergulhado nessas possibilidades de viagem, mas não eram simples viagens, já que nosso poeta, de acordo com o narrador, possuía a inspiração das musas e, por isso, escrevia versos em meio a muita fantasia e imaginação.

Nesse fragmento do conto, podemos ver que a noite sempre fora amiga do poeta, momento em que podia mergulhar em si mesmo sem se dar conta do que acontecia ao seu redor. No entanto, seu coração está oprimido e ele necessita fugir deste mundo para tentar se encontrar. Ele já estava pensando nessa alternativa há algum tempo e uma rejeição amorosa fez com que ficasse ainda mais decepcionado, já que antes disso chegou ao ponto de ficar doente por esse amor não correspondido. Com essas características, podemos dizer que o

nosso ‘herói’ é tipicamente romântico: primeiro por viver pela inspiração das musas; segundo, por amar tão intensamente que depois de ter falado do seu amor por escrito e declaradamente, mas ter recebido uma grave rejeição, decide abandonar tudo, mergulhando nas seguintes reflexões:

Quando, depois de voltar a si, Tito conseguiu encadear duas idéias e tirar delas uma consequência, dois projetos se lhe apareceram, qual mais próprio a granjear-lhe a viltá de pusilânime; um concluía pela tragédia, outro pela asneira; triste alternativa dos corações não compreendidos. O primeiro desses projetos era simplesmente deixar o mundo; o outro limitava-se a uma viagem, que o poeta faria por mar ou por terra, a fim de deixar por algum tempo a capital. (ASSIS, [196-]e, p. 77)

Até o momento, o poeta encontra-se em sua casa, um espaço físico parecido com sua alma – rarefeita, com poucos instrumentos e um tanto quanto desarranjada. Esse lugar com pouca luz e organização é espelho do personagem que, nesse momento, não tem muitas esperanças, mas apenas angústias e tristezas pela condição em que está vivendo. O trecho citado foi retirado da versão “Uma excursão milagrosa”, ainda com narração em terceira pessoa. Percebemos que essa estratégia narrativa faz com que o leitor também possa refletir sobre as questões que envolvem o personagem. Este, depois de dias de angústia, decide dar um jeito em sua vida, morrendo ou viajando e escolhe a segunda alternativa por ser menos dolorosa, só que não sabia se viajaria por mar ou por terra e, é nesse momento que o conto toma ares de narrativa fantástica, pois não sabemos se o que presenciamos é sonho, alucinação ou loucura:

Mas qual o meio de mudar de sítio? Tomaria por terra? Tomaria por mar? Qualquer destes dois meios tinha seus inconvenientes. Estava o poeta nestas averiguações, quando ouviu que batiam à porta três pancadinhas. [...] Mas, oh! pasmo! eis que uma sílfide, uma criatura celestial, vaporosa, fantástica, trajando vestes alvas, nem bem de pano, nem bem de névoas, uma coisa entre as duas espécies, pés alígeros, rosto sereno e insinuante, olhos negros e cintilantes, cachos louros do mais leve e delicado cabelo, a caírem-lhe graciosos pelas espáduas nuas, divinas, como as tuas, ó Afrodita; eis que uma criatura assim invade o meu aposento, e estendendo a mão, ordena-me que feche a porta e tome assento à mesa. (ASSIS, [196-]e, p. 77)

Nessa versão de “Uma excursão milagrosa”, a descrição dessa criatura celestial é tomada com mais ênfase e admiração, pois é o próprio poeta que nos fala da sua surpresa perante tal aparição. Tito, atormentado por seus sentimentos, parece ser dominado por uma visão e, dessa forma, como visão, o narrador denomina a tão bela fada. Seria aquilo um

sonho? O narrador não diz, apenas sugere que é uma visão. Nesse espaço insólito surge a dúvida do que realmente acontece com o poeta; se for um sonho, podemos concordar com a afirmação de Freud ([19--], p. 341): “O sonho pode dar expressão a um desejo do inconsciente depois de haver-lhe imposto toda classe de deformações...”. Ou seja, muitos desejos inconscientes são manifestados em sonhos e delírios, já que o poeta queria escapar daquele mundo cruel e partir para um lugar distante. Se não for um sonho, o leitor já começa a pensar na possibilidade de algo irreal acontecendo. Contudo, sabemos que não se trata do maravilhoso puro, porque a narrativa começa com elementos bem reais que depois interagem com aspectos não racionalizados; no maravilhoso puro, o sobrenatural não surpreende o leitor porque a narrativa já começa com elementos irrealis. Mas, antes de saber o que se passa realmente na mente ou na casa de Tito, o leitor já permanece em estado de hesitação pelo jogo ficcional proposto pelo narrador. A narrativa fantástica, a partir daí, incita a formação da atmosfera fantástica, pois de acordo com Todorov (2004), a hesitação é condição fundamental para a construção do fantástico.

Assim, pensemos na descrição da visão para entender o artifício do narrador: “eis que uma sílfide, uma criatura celestial, vaporosa, fantástica...”; por meio dessa descrição, entendemos que não se trata de uma simples mortal, pois uma sílfide representa uma mulher vaporosa, um ser frágil, branco, que geralmente aparece em sonhos e visões. A beleza rara desse ser é comparada com a de Afrodite, a deusa do amor. Com essas características, o leitor entende que esse acontecimento já faz parte do irreal que domina o conto a partir desse ponto.

Sendo assim, no momento em que a “visão” chega à casa de Tito há o encontro de dois espaços ficcionais: o real com o irreal. Tito pretendia buscar um lugar longe de tudo, principalmente de seus problemas; o personagem quer ir à procura de um espaço isolado, utópico e parece ser isso o que a fada vem proporcionar-lhe – uma viagem pelo ar. Voar é um dos desejos mais perseguidos pelo ser humano, seria a busca pelo estado pleno de ascensão, de liberdade. Para Gaston Bachelard (2001), o voo é ao mesmo tempo uma lembrança de nossos sonhos e um desejo de recompensa que Deus nos dará, por isso todo o homem sonha em alcançar a sensação de estar suspenso no ar, pois “A ascensão é, assim, a ‘viagem em si’, a ‘viagem imaginária mais real de todas’ com que sonha a nostalgia inata da verticalidade pura, do desejo de evasão para o lugar hiper ou supraceleste...” (DURAND, 1997, p. 128).

Desse modo, após um longo tempo de voo, “visão” e poeta chegam a um lugar fora de todos os lugares: O País das Quimeras. Tipicamente romântico e avesso aos outros lugares é o País das Quimeras, pois nele há o refúgio dos poetas e, ao mesmo tempo, o espaço das galhofas e das visões em forma de mulher. Esse espaço pode representar o maravilhoso – “Os

heróis atingem o maravilhoso num termo de uma longa viagem” (VAX, 1974, p. 8). Tito, nosso ‘herói’, após longo tempo de viagem pelo ar, encontra uma espécie de sociedade às avessas, que não é aperfeiçoada como a representação da utopia, pelo contrário, nesse lugar há caricaturas do homem e dos sentimentos humanos. Machado compõe um conto utilizando a ironia para representar os personagens. Assim, o lugar para onde Tito fora levado não é maravilhoso no sentido de utopia, mas é no sentido de irrealidade com vestígios de real. Nesse novo espaço existem objetos reais, como palácios, casas e praças. Podemos pensar por esse lado que, por mais fantasiosa que seja a história, ela sempre vai ter como base aspectos da realidade, pois não há como criar lugares imaginários sem partir de objetos conhecidos: “os mundos ficcionais *são* parasitas do mundo real, porém são como ‘pequenos mundos’ que delimitam a maior parte de nossa competência do mundo real” (ECO, 1994, p. 91). Então, esse espaço utópico, ‘avesso’ que o narrador nos apresenta é constituído pela união da realidade com a fantasia:

Caminhando, os objetos, até então vistos através de um nevoeiro, tomavam aspecto de coisas reais. Pude ver então que me achava em uma nova terra, a todos os respeitos estranha; o primeiro aspecto vencia ao que oferece a poética Istambul ou a poética Nápoles. Mais entrávamos, mais os objetos tomavam o aspecto da realidade. Assim chegamos à grande praça onde estavam construídos os reais paços. (ASSIS, [196-]e, p. 79)

Tito percebe, nesse lugar, que já conhece as *Utopias* e *Quimeras* – as musas que o visitam durante o estado de criação poética. Essas criaturas tão belas visitam a Terra para fazer companhia a homens e mulheres e elas também vivem nesse país incomum. Os nomes desses seres quiméricos são lógicos por um lado e ilógicos por outro. *Utopias* significam coisas idealizadas, fantasiosas, e muitas vezes são encaradas como sinônimo de *Quimeras*, ou seja, são sentimentos ou ilusões que representam o contrário da realidade. Mas o termo *quimera* possui diversas simbologias. Na mitologia clássica, Quimera era considerado um monstro assustador, provindo da união de Equidna e Tifon, que eram criaturas com aspecto apavorante. Em outra lenda mais conhecida, Quimera era filha da hidra de Lerna e do Leão de Neméia, que foram mortos por Hércules; nessa versão, essa criatura possuía cabeça de leão, torso de cabra e parte posterior de dragão ou serpente. Por essa multiplicidade de representações, podemos pensar que quimera é um termo muito contraditório, pois ao mesmo tempo em que representa a utopia, pode também simbolizar o pavoroso e o terrificante.

Por essa mescla de termos ambivalentes, o narrador conduz o leitor para um espaço insólito irreverente, onde existe a representação das alegorias das pessoas. Os títulos

Grandeza, Excelência, Senhoria são formas de tratamento respeitadas, mas nesse lugar são nomes de pessoas quiméricas. Nesse ponto, vemos que os limites entre fantasia e realidade estão bem próximos, pois esses nomes representados por pessoas são nada menos que símbolos alegóricos de coisas comuns, o que deixa a narrativa fantástica ainda mais próxima da realidade, ou mais especificamente, da crítica ao real.

Tudo o que está acontecendo com Tito pode ser um devaneio, pois “no devaneio poético a alma está de vigília, sem tensão, repousada e ativa” (BACHELARD, 2008, p. 6). Ou seja, o personagem apesar de não saber o que realmente está se passando, não tem a preocupação de reagir perante certos fatos, nem mesmo de indagar o tempo todo, ele se deixa ser levado pela “visão”. Num devaneio poético, em busca da inspiração, os poetas são capazes de sair do mundo ‘real’ para alcançar o mundo dos pensamentos, dos devaneios. Nisso, podemos pensar nessa busca pela utopia através dos sonhos e devaneios, que é representada pela viagem imaginária em busca de um lugar sem lugar:

O amador de utopia parece-se com o viajante filósofo: em presença de maneiras diferentes de pensar, de viver, diferentes das do seu meio, liberta-se dos preconceitos, faz a aprendizagem desta ironia benevolente que é a inteligência, aprende a distinguir o essencial do acessório, a descobrir o esqueleto duro e oculto das estruturas por baixo da carne superficial e mole das aparências. (VAX, 1974, p. 23)

Pelo pensamento de Louis Vax, percebemos que Tito é um amador das utopias, na medida em que esse espaço quimérico já faz parte dos seus sonhos conscientes e inconscientes. Contudo, a maneira como Machado cria esse país imaginário nos remete a uma utopia contraditória, onde há representação do jocoso, do fantástico e da realidade. Toda essa conjugação espacial ocorre em função do papel do narrador machadiano, o principal articulador da trama, sem ele o enredo poderia se esvaziar, mas com os artifícios utilizados vemos o contrário, o enriquecimento dos fatos.

O narrador machadiano, na segunda versão do conto, trouxe uma explicação baseada em exemplos para justificar a viagem de Tito e, ainda, passou a voz de terceira para a primeira pessoa, fazendo com que as impressões do personagem sobre a viagem pudessem envolver mais o leitor por serem passadas por um narrador em primeira pessoa. Essa peculiaridade do conto, além de referir-se ao recurso estético usado para o desenvolvimento das narrativas fantásticas, diz respeito também à busca pelo aperfeiçoamento crítico-reflexivo das obras de Machado, que ele resgatará com mais propriedade em narrativas posteriores. Esse sentido crítico está relacionado ainda à ironia, que será um grande recurso estético na narrativa

machadiana, já presente nos primeiros contos. Um exemplo dessa ironia no conto ‘Uma excursão Milagrosa’ é a fabricação de massa quimérica:

- Não, senhor; estes homens estão ocupados em preparar massa cerebral para um certo número de homens de todas as classes: estadistas, poetas, namorados, etc.; serve também para as mulheres. Esta massa é especialmente para aqueles que, no seu planeta, vivem com verdadeiras disposições do nosso país, aos quais fazemos presentes deste elemento constitutivo.
- É massa quimérica?
- Da melhor que se há visto até hoje. (ASSIS, [196-]e, p. 81)

Na explicação do *Cicerone* vemos que a maior parte da humanidade necessita se refugiar nesse país e, por isso, são presenteados com essa massa cerebral, responsável pela imaginação, pelas ilusões, sonhos e devaneios. Quimérica, como já informamos, significa ideal, imaginária, utópica; mas, ao mesmo tempo, pode ser definida como pavorosa, assustadora, ou mesmo ridícula, já que a explicação para esse elemento constitutivo do cérebro está bem próxima do riso irônico. O autor do conto satiriza essa necessidade humana de buscar a fantasia para sair do banal. Outro exemplo que nos remete ao humor crítico de Machado é quando há a descrição das pessoas quiméricas:

O próprio soberano tinha por coifa um pavão vivo, atado pelos pés, a uma espécie de solidéu, maior que o dos nossos padres, o qual por sua vez ficava firme na cabeça por meio de duas largas fitas amarelas, que vinham atar-se debaixo dos reais queixos. Coifa idêntica adornava a cabeça dos gênios da corte, que correspondem aos viscondes deste mundo, e que cercavam o trono do brilhante rei. (ASSIS, [196-]e, p. 79)

Os habitantes desse país são irreverentes e estranhos, pois levam pavões na cabeça e ainda andam e fazem volteios como os próprios bichos penosos. Ao deparar com essa cena peculiar, Tito se surpreende e o leitor é tomado certamente pelo riso, uma vez que o autor do conto propicia uma crítica aos donos do poder, como reis, condes, viscondes e outros soberanos por meio de caricaturas:

Mas a grande arma de Machado de Assis é o humor: freqüentemente, a partir das sugestões tomadas aos componentes objetivos e subjetivos da situação em foco, êle reside na associação inesperada e denunciadora entre o que implica num conceito universal ou num juízo de valor, enfaticamente considerado, e a expressão de uma realidade inferior tomada ao consenso geral e cotidiano. (CASTELLO, 1969, p. 69)

Pela afirmação de Castello, entendemos que o riso, sutilmente provocado pelo narrador machadiano, provém de situações, muitas vezes, relacionadas ao cotidiano, como a posição de algumas pessoas diante de alguns fatos: a questão do egocentrismo, a busca pelo poder, a necessidade de fantasia que o homem possui e, assim, surge a crítica machadiana às pessoas que se representam como caricaturas. Esse humor ferino de Machado é descrito geralmente, em contos em que a fantasia emerge da realidade para que a crítica buscada pelo autor fique camuflada e cause o riso somente nos leitores mais atentos.

Pensemos também que essa representação dos soberanos quiméricos está intimamente relacionada à figura ‘verdadeira’ da Quimera, junção de cabra, leão e serpente, ou seja, os soberanos desse país simbolizam uma espécie de criatura ‘mitológica’, formada pela junção de homem e pavão. Esse resgate do termo quimera, utilizado de formas ambivalentes por Machado, nos remete à formação do sonho, pois, no sonho, o inconsciente humano é capaz de formar seres extraordinários, partindo de criaturas já conhecidas. Para Jung (2008a, p. 43), “Neles [nos sonhos] se acumulam imagens que parecem contraditórias e ridículas, perde-se a noção do tempo, e as coisas mais banais podem se revestir de um aspecto fascinante ou aterrador”. Por esse viés, encontramos os símbolos que podem ser formados ou resgatados durante o sonho e que possuem uma formação ridícula e contraditória, como as figuras dos pavões. Estamos pensando na possibilidade dessa viagem como sonho, mas não temos certeza, pois o narrador ainda não forneceu essa pista, mas, entendendo essa viagem como um momento onírico ficcional, podemos concordar com outra afirmação de Carl Jung (2008a, p. 48-49): “Na vida cotidiana precisamos expor nossas idéias da maneira mais exata possível e aprendemos a rejeitar os adornos da fantasia tanto na linguagem quanto nos pensamentos – perdendo, assim, uma qualidade ainda característica da mentalidade primitiva”. Pelo pensamento de Jung, acreditamos que somente em sonhos ou alucinações o homem consegue sair da ‘normalidade’ em que a ‘realidade’ está relacionada; o homem primitivo não diferenciava os sonhos da realidade em que se encontrava, mas o homem moderno prefere viver de acordo com sua racionalidade. No Romantismo, e esse conto de Machado é exemplo, a realidade era preterida pela imaginação, pela fantasia e o onírico, aliado por excelência desse refúgio que o homem daquele tempo buscava. Assim, vemos que no País das Quimeras não habitam pessoas reais e sim a alegoria delas, em um mundo buscado pelos homens na imaginação.

Tito continua sua descoberta e se surpreende com uma execução, apesar de ser um país aparentemente distante do mundo humano, nele há vestígios de humanidade, pois os habitantes são capazes de se divertir com o enforcamento de alguém como se fosse um grande

espetáculo. Nesse momento, vemos que as figuras quiméricas conseguem ter sentimentos parecidos com os de algumas pessoas, tendo prazer em ver o sofrimento alheio. No caso da condenação, o ser quimérico apenas deixou de fazer uma simples cortesia e, por isso, fora punido, ou seja, nesse lugar não há espaço para nenhum deslize, pelo menos é o que nos sugere o narrador.

Assim, em meio a tantas criaturas quiméricas, Tito indaga quem seriam realmente aquelas moças denominadas *Utopias* e *Quimeras*. Elas respondem dizendo que são suas companheiras nos momentos noturnos de devaneio e imaginação. O poeta compreende quem são, e ainda descobre que aquela sílfide, sua companheira de viagem, é quem leva todas essas divindades para perto de si. A nossa “visão” chama-se *Fantasia*, fada loura que traz mais sentido à vida dos poetas, dos escritores, dos artistas. Tudo o que foi representado no País das Quimeras deveu-se ao papel da fantasia, só não sabemos se aquilo tudo que Tito viveu foi imaginação ou sonho. Dessa forma, quase no final do conto, acontece algo inesperado:

A Fantasia e a Utopia entrelaçaram-se as mãos e olhavam para mim. Eu, como que enlevado, olhava para ambas. Durou isso alguns segundos; quis fazer algumas perguntas, mas quando ia falar reparei que as duas se haviam tornado mais delgadas e vaporosas. [...]

— Então, que é isto? Por que se desfazem assim?

Mais e mais as sombras desapareciam, corri à sala do jogo; espetáculo idêntico me esperava; era pavoroso; todas as figuras se desfaziam como se fossem feitas de névoa. [...] Dentro de pouco eu senti que me faltava apoio aos pés e vi que estava solto no espaço. (ASSIS, [196-]e, p. 82-83)

O espaço é totalmente desfigurado, os objetos que antes estavam ali somem como se nunca tivessem existido, cada criatura desaparece em meio a um espetáculo surpreendente: vão sumindo como se fossem feitas de fumaça ou de neblina. Tito não consegue entender o que acontece, ele fica solto no espaço como um objeto jogado no ar. Naquele lugar onde havia pessoas, castelos e reis não há mais nada, somente um imenso vazio. Um recurso parecido com essa desintegração dos objetos pode ser visto também no final do capítulo “O Delírio” de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: depois de ver a passagem de todos os séculos, Brás Cubas vê tudo desaparecendo em meio ao nevoeiro e aquele hipopótamo transformando-se novamente em gato. No caso desse romance, vemos a razão retornando a casa (cérebro humano) após minutos de sandice manifestada por meio de um delírio. Contudo, no conto analisado ainda não temos vestígios da suposta loucura de Tito e, assim, o poeta, antes amparado por *Fantasia*, agora se vê sozinho numa imensa queda através de um espaço desconhecido.

Existem muitas explicações sobre a queda vertical, segundo Durand (1997), uma das explicações possíveis pode ser a busca pelo aconchego do ventre materno (da taça). E os sonhos de queda também simbolizam nossas lembranças de infância, de brincadeiras com os pais ou com outras crianças quando éramos suspensos no ar. A descida brusca de Tito representa uma volta inesperada ao mundo real em que vivia, quando ele está livre daquele mundo irracional e volta para seu lugar de origem. Durante a queda, Tito nem imagina onde cairá, e o medo que sente é demonstrado por gritos de angústia:

A ascensão e a descensão, a subida e a queda vertiginosas, verdadeiros padrões retóricos, que tipificam, na lírica e no romance, a conduta espiritual dos românticos, acompanharam a ‘turbulência fáustica’ em que se forjou ‘o escudo de sublimação ou do ideal do eu’. (NUNES, 1985, p. 73)

A queda de Tito está imbricada ao padrão romântico de ‘turbulência fáustica’, no que diz respeito ao estado de busca pelo eu, seja pela ascensão ou descensão. Tito buscou primeiramente a ascensão, refugiando-se no mundo dos seres quiméricos e, depois, com a descensão, procura retornar ao seu verdadeiro mundo, mesmo que por meio de uma turbulenta e brusca queda:

[...] O corpo rasgava como um raio o espaço. [...] pensava, e pensava bem, que naquela velocidade quando tocasse em terra seria para nunca mais me levantar. Tive um calafrio: vi a morte diante de mim e encomendei a minha alma a Deus. Assim fui, fui, ou antes, vim, vim, até que — milagre dos milagres! — caí sobre a praia, de pé, firme como se não houvesse dado aquele infernal salto.
A primeira impressão, quando me vi em terra, foi de satisfação; depois tratou de ver em que região do planeta se achava; podia ter caído na Sibéria ou na China; verifiquei que me achava a dois passos de casa. Apressei-me a voltar aos meus pacíficos lares. (ASSIS, [196-]e, p. 83)

Sentimos que nosso poeta não terá chance quando cair, mais eis que “milagres dos milagres!”, ele sobrevive sem nenhum arranhão, caindo de pé e ainda perto de sua casa. Não existe uma explicação lógica para a viagem que fez e nem como voltou ao lugar onde estava; no conto, narrador e personagem não explicam o que aconteceu e, por isso, continuamos acreditando na existência de algo irracional. A conjugação dos espaços ficcionais se dá por meio dos fragmentos reais da vida de Tito, sobretudo de suas angústias, com a consonância do seu desejo de fuga e o irreal mostrado a ele pela fada *Fantasia*. Assim, a vontade maior do poeta se transforma em realidade – fugir de onde estava – e fantasia – a excursão milagrosa.

Na busca por um lugar distante, Tito encontra um espaço utópico que dura apenas algumas horas, talvez até minutos, já que o narrador não sugere o tempo gasto nessa viagem. Compreendemos, então, que o tempo da alucinação e o tempo do sonho são fundamentalmente psicológicos. Além do mais, o espaço percorrido também é subjetivo, pois o personagem se encontrou depois da viagem a apenas dois passos de sua casa.

De volta para a casa o poeta encontra tudo no mesmo lugar: a galga e sua mesa com a vela. O espaço físico em que se encontrava continua intacto, só o espaço de sua mente que se encontra confuso, cheio de dúvidas e questionamentos, resultado de um possível efeito colateral produzido pelo sonho: “Desde então adquiriu um olhar de lince capaz de descobrir, à primeira vista, se um homem tem na cabeça miolos ou massa quimérica” (ASSIS, [196-]e, p. 83); na verdade não sabemos, talvez nem o autor, ou ninguém precise saber, porque a maioria dos homens já reconhece que a imaginação é capaz de fazer muitas viagens e conhecer vários lugares.

Enfim, o conto “O País das Quimeras” ou “Uma excursão milagrosa” é mais uma narrativa machadiana que encanta o leitor pelo trabalho crítico que realiza a respeito dos devaneios da alma humana. É claro que de forma diferente de outras narrativas machadianas, pois no caso do conto analisado há uma dose grande de fantasia associada à realidade sem explicação racional. Por isso podemos pensar que a classificação dessa narrativa está mais próxima do fantástico-maravilhoso, pois os acontecimentos não racionalizados da história continuam sem explicação, já que não sabemos se os momentos vividos pelo personagem foram ou não frutos de um sonho.

Os limites entre realidade e fantasia permanecem indefinidos, o personagem ocupa um entrelugar, uma *atopia*; contudo, o narrador não fornece as fronteiras entre os espaços, e a história de nosso viajante passa a compor um mistério para os leitores. O fantástico presente nos sonhos ficcionais pode simbolizar a busca do inconsciente por desejos não manifestos, caso do conto “A chinela turca”, em que o Bacharel Duarte se refugia em um pesadelo para escapar da leitura de um drama ruim; já no conto analisado o fantástico pode ser base para a descoberta de mundos irrealis muitas vezes reprimidos pelo inconsciente, mas que surgem a partir da manifestação de momentos críticos do personagem, que, revoltado com a situação em que se encontra, vê como alternativa uma fuga para lugares desconhecidos, desejo que se realiza por meio de um espaço fantástico.

Louis Vax, em um dos pensamentos sobre utopia, nos afirma que: “É romanesca a aventura dum homem que se perca num mundo diferente do nosso” (1974, p. 23). Esse é o caso de Tito, o herói que encontra um mundo diverso do mundo real, uma utopia, um lugar

fora de todos os lugares, pela definição de Michel Foucault. No Romantismo do século XIX, a utopia, resgatada nas narrativas por meio dos sonhos, foi sinônima de refúgio para um mundo idealizado. Machado, ao mesmo tempo em que resgata esse refúgio, faz uma crítica ao Romantismo ingênuo e à própria sociedade, já que o mundo idealizado do País das Quimeras configura-se como uma sociedade às avessas, e não aperfeiçoada.

2. “Um sonho e outro sonho”

Já nos referimos às descrições oníricas na literatura de Homero, como O sonho de Penélope na *Odisséia* e lembramos dos sonhos descritos no antigo testamento, como os sonhos de José. No século XIX, deparamos com o sonho nas narrativas de escritores como Ivan Turguêniev e Machado de Assis, sempre com o tom voltado para o fantástico, numa tentativa de capturar o leitor para um universo insólito e suscitar questões instigantes e misteriosas sobre a natureza do espaço onírico. E, depois de algumas análises das narrativas machadianas, percebemos que o sonho configura-se como um recurso literário fundamental para a instauração do insólito em um texto literário. Para construir esse artifício, o crítico e o escritor literário podem conjugar a psicanálise, a antropologia, a história das religiões, corroborando com impressionantes sonhos ficcionais.

Machado de Assis resgatou o onírico dessa forma para seduzir o leitor para dentro de um universo insólito, sem limites definidos entre os espaços como discorremos nas análises anteriores. Contudo, no conto “Um sonho e outro sonho”, os sonhos da personagem aparecem bem delimitados dentro da história, ou seja, a princípio, não há uma tentativa de iludir o leitor a entrar em um universo irracional por meio da indefinição entre os limites espaciais do sonho e da realidade, mas nas descrições desses sonhos, a forte simbologia nos remete aos aspectos presentes na maioria das narrativas fantásticas. Por isso, decidimos analisar esse conto no final desse trabalho, no sentido de entender uma construção onírica machadiana distinta das outras, que buscam o sonho como recurso ficcional. O conto que será analisado aqui resgatará as simbologias e espacialidades oníricas essenciais para o entendimento da situação de angústia da personagem.

O conto “Um sonho e outro sonho”, assim como “O país das quimeras”, também não é um dos mais conhecidos de Machado. Foi publicado pela primeira vez em 1892, numa fase mais madura da escrita machadiana. Nessa época, o movimento simbolista estava no auge e o Surrealismo estava prestes a aparecer nas primeiras pinturas. Poderíamos levantar inúmeras imagens que são semelhantes às criadas pelos artistas surrealistas e dizer que as formas

labirínticas e monstruosas já estavam presentes na literatura onírica de Machado. Contudo, pretendemos analisar o sonho tomando como suporte outras teorias que envolvem o espaço fantástico e, desse modo, fazer uma busca das imagens e dos símbolos presentes nos dois principais momentos do conto em que são relatados os sonhos da personagem Genoveva. Utilizaremos as teorias do imaginário e do espaço fantástico, uma vez que classificamos o sonho como um espaço presente entre o consciente e o inconsciente da mente humana e ele torna-se fantástico por criar uma atmosfera misteriosa. Realizaremos a análise desse sonho ficcional, assim como as outras que fizemos na tentativa de identificar imagens oníricas e situar o sonho com sua espacialidade. Para demonstrar também que: “Os psicólogos não sabem tudo. Os poetas trazem outras luzes a respeito do homem” (BACHELARD, 1988, p. 120).

2.1. *Um sonho: o fantástico no espaço ficcional.*

Os símbolos oníricos estão presentes sobretudo na poesia, mas encontramos também em narrativas símbolos e/ou imagens que representam elementos que podem ou não ser comuns a todos os homens. Um símbolo é a manifestação do inconsciente, podendo ser individual ou coletivo. Quando esse símbolo se esgota ele passa a ser uma metáfora, ou até um simples sinal. Daí surgem os arquétipos coletivos, imagens, idéias e representações comuns aos homens. Podemos definir o símbolo como Gilbert Durand (1993, p. 12): “O símbolo é, pois, uma representação que faz aparecer um sentido secreto, é a epifania de um mistério” (1993, p. 12). Essa atmosfera misteriosa está presente nos sonhos, juntamente com seus símbolos, por isso é necessário identificarmos a simbologia de cada sonho ficcional.

Neste conto, podemos encontrar diversos símbolos oníricos, misteriosos e secretos, que são influenciadores do comportamento dos personagens. Mas para que cheguemos aos momentos oníricos dessa narrativa, perceberemos antes que o narrador antecipa os acontecimentos de forma que o leitor seja induzido a refletir sobre uma questão que talvez seja a base de todo o enredo:

[...] Crês em sonhos? Há pessoas que os aceitam como a palavra do destino e da verdade. Outros há que os desprezam. Uma terceira classe explica-os, atribuindo-os a causas naturais. Entre tantas opiniões não quero saber da tua, leitora, que me lê principalmente se és viúva, porque a pessoa a quem aconteceu o que vou dizer era viúva... . (ASSIS, 1959, p. 301)

O homem produz símbolos pelo sonho ou pela arte, e veremos que toda a história de Genoveva será refletida sobre esse fragmento do conto. Genoveva, sendo viúva há três anos, recebe sempre a visita de vários pretendentes, mas ela ainda é fiel ao marido e toda noite lança um olhar de saudade ao retrato do finado pendurado na parede. O finado tinha certo talento e até escrevera um romance, *A noiva do sepulcro*, que narra a história de uma mulher que vai ao cemitério para visitar o túmulo do marido e lá encontra um admirador que a pede em casamento, ela recusa e morre alguns dias depois. O narrador, com essa referência ao livro que o marido de Genoveva escrevera, sugere ao seu leitor uma possibilidade de o marido produzir, pela arte, símbolos que expressam um desejo ‘anormal’ de viver sempre ligado à esposa. Esse recurso narrativo criado por Machado configura-se como um indício do que poderia acontecer com a viúva. Por estar influenciada por esse romance, Genoveva sente medo, pois está começando a amar Oliveira, o advogado que lhe frequenta a casa. Desse modo, com limites bem demarcados, o narrador descreve o primeiro sonho da personagem. Diferente dos outros contos analisados, nesse conto o sonho não se mistura com a realidade ficcional, mas a influencia:

[...] De uma vez, mal adormecera, teve um sonho extraordinário. Apareceu-lhe o marido, vestido de preto, como se enterrara, e pôs-lhe a mão na cabeça. Estavam em um lugar que não era bem sala nem bem rua, uma coisa intermédia, vaga, sem contornos definidos. O principal do sonho era o finado, cara pálida, mãos pálidas, olhos vivos, é certo, mas de uma tristeza de morte.

— Genoveva! disse-lhe ele. Nhonhô! murmurou ela.

— Para que me perturbas a vida da morte, o sono da eternidade?

— Como assim?

— Genoveva, tu esqueceste-me.

— Eu?

— Tu amas a outro. (ASSIS, 1959, p. 312)

Antes, nada acontecera, só permanecia em Genoveva a dúvida e o medo de se casar novamente. Mas, com esse sonho, percebemos que a inquietação da personagem era tão grande que ela visualizou o marido tal como fora enterrado. Ou seja, o narrador nos faz entender a preocupação da personagem em amar outro homem e, assim, esse fato é acusado por meio do inconsciente. Por isso, podemos concordar com a afirmação de C. G. Jung: “A fonte principal está nos sonhos, que têm a vantagem de serem produtos espontâneos da psique inconsciente, independentemente da vontade, sendo, por conseguinte, produtos da natureza, puros e não influenciados por qualquer intenção consciente” (2008b, p. 59).

Podemos classificar o sonho como manifestação da atividade psíquica noturna, sendo um dos fatores que retira o indivíduo que dorme do estado de sono profundo, colocando-o em um espaço intermediário entre o real e o irreal, entre o estado de vigília e o de sono. Isso quer dizer que aquele que sonha passa a ser outro em si mesmo, e, nessa perspectiva, o personagem sonhador ocupa dois espaços simultaneamente enquanto dorme. Por isso consideramos que essa posição espacial pode ser interpretada como atópica. Abordamos a experiência da *atopia* nas análises anteriores, mas a *atopia* do sonho de Genoveva possui limites definidos, sabemos quando o sonho começa. Porém, entendemos e podemos afirmar que a personagem enquanto sonha ocupa a fronteira entre a realidade e o sonho — sua mente se projeta no sonho, seu corpo permanece no mesmo lugar. O corpo onírico se projeta no inconsciente enquanto a mente ocupa os dois lados: o consciente e o inconsciente.

Além do espaço atópico, podemos pensar nesse espaço imaginário do sonho que é descrito pelo narrador: algo vago, indefinido, zona do intermédio. O espaço onde Genoveva se encontra com o marido também corresponde a uma espécie de entrelugar: “Estavam em um lugar que não era bem sala nem bem rua, uma coisa intermédia, vaga, sem contornos definidos” (p. 312). Nesse espaço não há concretude, não há contornos definidos; o espaço descrito nesse sonho é tão atópico quanto o espaço ocupado pela personagem.

Abordamos essa indefinição espacial que está ligada à estratégia do narrador para compor o quadro narrativo. Por outro lado, podemos pensar nas situações que estão presas no receio e na memória da personagem que são manifestas através do sonho. O ‘corpo onírico’ de Genoveva está no sonho e vão surgindo símbolos expressivos, como o marido, que vestido de preto simboliza primeiramente a morte. A morte em muitas culturas é representada pela cor preta da viuvez, da tristeza, e ele foi enterrado utilizando essa cor, sendo a última cor que Genoveva o vira usando. Por isso o inconsciente busca na memória da personagem essa referência à cor preta, que também é vista como a cor da noite, a cor do sono, paradoxo do dia e do estado de vigília, para representar a angústia, o temor vivido pelo ‘corpo onírico’ de Genoveva.

Na superfície do texto, o narrador nos fala do marido que coloca a mão sobre a cabeça da esposa; podemos inferir uma significação sobre esse gesto: Genoveva, por tudo o que nos foi relatado, ainda está preocupada com a morte do marido, pois é seu inconsciente, demonstrado no sonho pelas mãos na cabeça, que a deixa enclausurada pelo medo da repetição, medo talvez de casar-se novamente e viver toda experiência do luto da mesma forma. Nessa perspectiva, podemos dizer que o marido representa o duplo de Genoveva, uma vez que: “nessa tradição, a duplicação tende sempre a revelar uma imagem noturna e, portanto

diversa, de seu protótipo” (MORAES, 2002, p. 99). A imagem do marido é noturna porque em volta dele não existem contornos definidos e ele ainda está vestido de preto. Essa duplicação de Geneveva no sonho representa seus medos e aflições, e, dessa forma, as sombras noturnas surgem como espelho de sua angústia.

Desse modo, o marido, em sonho, como o duplo de Geneveva, diz: “Para que me perturbas a vida da morte, o sono da eternidade?”(p. 313). Uma aparente contradição entre dois termos: a vida e a morte. Para o Cristianismo, a morte é o encontro da vida eterna, lugar onde o tempo é infinito e que a vida continua, de forma totalmente diferente. Para outras culturas, a morte é simbolizada pela passagem para um outro estado, é um ponto em que o homem se encontra para depois retornar à vida material com outra forma, outra vida. A morte como descanso eterno pode simbolizar, segundo Durand (1997), o aconchego, a finitude, o repouso para o corpo cansado da vida, assim como uma casa que nos abriga. No sonho de Geneveva, sua atitude de amar outro homem perturba o sono eterno do finado Nhonhê, ou seja, a personagem acredita que pode atrapalhar aquele estado de repouso, de volta ao primeiro lar, mas isso se configura como perturbação da própria mente de Geneveva, influenciada pela dúvida entre casar-se novamente ou continuar vivendo sua viuvez.

Dessa forma, o sonho constitui um desvio do inconsciente causado por uma atitude consciente de Geneveva. Mas a personagem acreditava em sonhos, achava que eles eram avisos, por isso é necessário ver a continuação desse espaço onírico:

[...] Geneveva negou com a mão.
 — Nem ousas falar, observou o defunto.
 — Não, não amo, acudiu ela. [...]
 — Juras?
 — Juro.
 O finado estendeu-lhe as mãos, e pegou nas dela; depois, enlaçando-a pela cintura, começou uma valsa rápida e lúgubre, giro de loucos, em que Geneveva não podia fitar nada. O espaço já não era sala, nem rua, nem sequer praça; era um campo que se alargava a cada giro dos dois, por modo que, quando estes pararam, Geneveva achou-se em uma vasta planície, semelhante a um mar sem praias; circulou os olhos, a terra pegava com o céu por todos os lados. Quis gritar; mas sentiu na boca a mão fria do marido que lhe dizia:
 — Juras ainda?
 — Juro, respondeu Geneveva. (ASSIS, 1959, p. 313).

Geneveva não ousou dizer que estava se apaixonando por outro, na verdade nem ela acreditava nisso. Contudo, percebemos pela afirmação de Bachelard, em seu livro *A poética do devaneio*, que: “O sonho permanece sobrecarregado das paixões mal vividas na vida

diurna. A solidão, no sonho noturno, tem sempre uma hostilidade. É estranha. Não é verdadeiramente a *nossa solidão*” (1988, p. 14, grifos do texto). A personagem se sente em um mundo tão indeciso que não consegue se descobrir e, por isso, camufla o que está sentindo por Oliveira. Tudo o que acontece no sonho é reflexo dessa perturbação real, desse momento indeciso entre uma promessa de amor eterno e um novo amor.

A valsa rápida e lúgubre simboliza o arrebatamento da personagem para um mundo distante, para o inconsciente profundo, lugar de ilusão e solidão. Assim, vemos que, mais uma vez, o que nos chama a atenção no sonho é a descrição desse espaço isolado. Elementos como mar, terra e céu são misturados para causar um efeito de lugar irreal ocupado pela personagem e por seu marido. Os elementos céu e terra simbolizando os pares sonho e realidade, morte e vida, sono e estado de vigília, pares ambivalentes que não podem existir separadamente, por isso no sonho a terra encontra-se ‘pegada com o céu por todos os lados’. Uma planície, assemelhando-se a um mar sem praias, que pode representar uma ilusão, um espaço totalmente liso¹⁹, onde se encontra apenas a infinitude das águas, a imensidão do inconsciente. Para Bachelard (1997, p. 4), “Mais ainda que os pensamentos claros e as imagens conscientes, os sonhos estão sob a dependência dos quatro elementos fundamentais”, pois tudo se funde, não havendo fronteiras e as sensações se mesclam em um mundo de ambivalências. Por esse motivo, encontramos dois elementos em conjunto, a terra e a água, simbolizando o espaço formado no inconsciente da personagem. O inconsciente parece sempre buscar uma referência nos elementos da natureza. Diversos sonhos de pessoas reais ou de personagens fazem alusão principalmente à água:

A água é o símbolo mais comum do inconsciente. O lago no vale é o inconsciente que de certo modo, fica abaixo da consciência, razão pela qual muitas vezes é chamado de “subconsciente”, não raro com uma conotação pejorativa de uma consciência inferior. [...] Psicologicamente a água significa o espírito que se tornou inconsciente. (JUNG, 2008b, p. 29)

Os elementos naturais estão presentes no subconsciente e o homem está condicionado a ter sonhos que são semelhantes aos dos outros de sua espécie. C.G. Jung entende o sonho como manifestação arquetípica, uma vez que em nossos sonhos são manifestados nossos medos, nossa solidão e cada homem é capaz de produzir um símbolo particular para isso, é o

¹⁹ “Sem dúvida, é por isso que o mar, arquétipo do espaço liso, foi também o arquétipo de todas as estriagens do espaço liso: estriagem do deserto, estriagem do ar, estriagem da estratosfera...” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 159)

caso de Genoveva, angustiada pelo medo da repetição do sofrimento, sonha com um lugar indefinido e repleto de horrores.

Assim, Genoveva, sentindo-se presa, quis gritar, seu grito é ouvido fora do espaço onírico como forma de pedido de socorro. O sonho, sendo um espaço intermediário, manifesta uma realidade além dela mesma, uma realidade ilusória: “... a tradição indiana reconhece o paradoxo da ‘realidade’ dos sonhos, que é comparável à ‘realidade’ da vida desperta, relegando ambas, em última instância, à categoria de ilusão” (COXHEAD e HILLER, 1997, p. 13). E como o sonho tem o mesmo efeito da realidade, o indivíduo tenta agir, sendo uma manifestação demonstrada por impulso da situação do pesadelo, o grito:

[...] Nhonhô tornou a pegar-lhe da cintura, a valsa recomeçou, com a mesma vertigem de giros, mas com o fenômeno contrário, em relação ao espaço. O horizonte estreitou-se a mais e mais, até que eles se acharam numa simples sala, com este apêndice: uma eça e um caixão aberto. O defunto parou, trepou ao caixão, meteu-se nele, e fechou-o; antes de fechado, Genoveva viu a mão do defunto, que lhe dizia adeus. Soltou um grito e acordou. Parece que, antes do grito final, soltara outros de angústia, porque quando acordou, viu já ao pé da cama uma preta da casa.

— Que foi, Nhanhã?
 — Um pesadelo. Eu disse alguma coisa? falei? gritei?
 — Nhanhã gritou duas vezes, e agora outra vez,
 — Mas foram palavras?
 — Não, senhora; gritou só. (ASSIS, 1959, p. 313-314)

Desse modo, o ocorrido no sonho fez a personagem manifestar-se fora dele, por meio dos gritos que foram ouvidos por outra pessoa. A experiência onírica presenciada pela personagem foi tão angustiante que se assemelha a um fato real e a única coisa que ela pôde fazer foi gritar. Segundo Bachelard, no espaço onírico o homem já não é mais o mesmo, é uma sombra, um fantasma de si dentro de si. O sonhador passa a ser um objeto que não tem mais domínio de si mesmo.

Perguntou-se se havia realmente uma consciência do sonho. A estranheza de um sonho pode ser tal que nos parece que um outro sujeito vem sonhar em nós. “Um sonho me visitou”. Eis a fórmula que assinala a passividade dos grandes sonhos noturnos. Esses sonhos, é preciso reabilitá-los para nos convenceremos de que foram nossos. Posteriormente fazem-se deles narrativas, histórias de um outro tempo, aventuras de um outro tempo. (BACHELARD, 1988, p. 11)

A música atravessa o tempo e o espaço, e Genoveva recomeça junto com seu esposo uma nova valsa. O marido a leva para presenciar, para sentir a morte. E a angústia de

Geneveva de amar outro homem, de não saber as verdadeiras intenções deste e de repetir a experiência de viuvez e morte, faz com que o costume que possuía de olhar para o retrato do marido volte e se estabeleça novamente. Aquele retrato pendurado na parede simboliza para Geneveva uma imagem do marido vivo, o eterno apaixonado que a abandonou muito cedo, deixando-a na mais completa solidão. É comum em alguns lugares vermos a necessidade de lembrar dos falecidos por meios de fotos, quadros e retratos, uma simples lembrança que para nós representa uma forma de homenagear e deixar os finados sempre vivos na memória, uma vez que esta é traiçoeira e capaz de pregar peças naqueles que não a mantêm viva.

[...] Examinando a consciência, reconheceu que estava prestes a amar a Oliveira, e que a notícia desta afeição, ainda mal expressa, tinha chegado ao mundo onde vivia o marido. Ela cria em sonhos; tinha para si que eles eram avisos, consolações e castigos. Havia-os sem valor, sonhos de brincadeira; e ainda esses podiam ter alguma significação. Estava dito; acabaria com aquele princípio de qualquer coisa que Oliveira conseguira inspirar-lhe e tendia a crescer. (ASSIS, 1959, p. 314-315)

Percebemos que ela tenta agir, mas está presa no mundo dos mortos e ela sabe que nem sempre é possível fugir do destino que o onírico lhe revela. Esse espaço intermediário entre o consciente e o inconsciente é a base para manifestações de fenômenos surpreendentes, podendo ser encaixado como um espaço da mente e ainda fantástico pelos mistérios que carrega, instaura, mas não revela totalmente, capturando o leitor para dentro da história. “A narrativa fantástica carrega consigo esta ambigüidade: há a vontade e o prazer de usar todos os instrumentos narrativos para atirar e capturar o leitor dentro da história, mas há também o gosto e o prazer de lhe fazer recordar sempre de que se trata de uma história” (CESERANI, 2006, p. 69).

Presa e angustiada pelos acontecimentos de um sonho, a personagem não consegue decidir o seu futuro. Parece-nos que o propósito do narrador nessa história é demonstrar como um desvio do inconsciente pode influenciar as atitudes de um personagem ficcional. Então, entendemos que a atmosfera misteriosa dos sonhos é produtora de símbolos, sendo capaz de tirar a paz da personagem.

Agora, resta-nos levantar os elementos do outro sonho para identificarmos a presença dessa atmosfera misteriosa, produtora de símbolos que revela o estado profundo da personagem.

2.2. *Outro sonho: espaços, imagens e símbolos.*

Os sonhos noturnos podem ter vários significados distintos; para Genoveva eles eram avisos, para outras pessoas, eles fazem parte de acontecimentos do passado e da infância que a memória vem lembrar.

Adélia Bezerra de Meneses faz um estudo sobre o sonho de Penélope, personagem da *Odisséia*; exemplo já citado no capítulo segundo. Esse sonho é semelhante aos sonhos do conto que estamos analisando, uma vez que o marido de Penélope surge no espaço onírico e promete matar os pretendentes da esposa. Contudo, no sonho, ele aparece como uma águia e os pretendentes como gansos, os mesmos gansos cuidados por Penélope na realidade ficcional. Podemos perceber que os sonhos do conto “Um sonho e outro sonho” e o de Penélope possuem certas associações, como a não presença dos maridos na realidade ficcional, e a aparição deles nos sonhos de angústia das duas personagens. E, da mesma forma que tentamos interpretar esse espaço onírico ficcional, Meneses também o interpreta na *Odisséia* de Homero:

Evidencia-se que, enquanto para Penélope, o sonho é, cristalinamente, como nos sonhos infantis, a “realização de um desejo”, para Ulisses é, à maneira dos antigos, a previsão de um futuro... desejado. Ou melhor, a previsão de um futuro no qual ele inscreve seu desejo. Seria forçado demais concluir daí que esse *topos* da onírica antiga – o sonho enquanto previsão de um futuro – poderia, numa certa medida, ser reconduzido à formulação freudiana do sonho enquanto realização de desejo? Pois o desejo humano está destinado a sempre ultrapassar-se, a não se deixar aplacar, a não se esgotar no agora; está sempre tendido para um mais além: para um futuro (MENESES, 2002, p. 77).

Então, podemos dizer que os sonhos podem simbolizar um futuro ou a realização de desejos, como sugere Meneses. E, desse modo, Genoveva na busca de descobrir o que ocorrerá consigo após se casar novamente (tendência realizadora de desejos) e no medo da repetição (previsão de um futuro), tem mais um sonho extraordinário, após Oliveira, seu pretendente, pedi-la em casamento. Porém, a consciência de Genoveva está receosa, devido à promessa que fez em sonho para o marido.

Normalmente, as pessoas não acreditam em seus sonhos, somente algumas os encaram com tanta seriedade. Quando o sonho corresponde fielmente a uma situação da vida, eles parecem ser um sinal do outro mundo; “o sonho é mais poderoso que os pensamentos. São os poderes do inconsciente que fixam as mais distantes lembranças” (BACHELARD, 2008, p.

35). E esse inconsciente de Genoveva produz pesadelos que são causados pelo medo da perda, da repetição, da morte. Desse modo, quatro dias antes de se casar, Genoveva deitou-se e não sonhou com nada, mas na segunda noite teve mais um sonho inacreditável:

[...] Não era a valsa do outro sonho, posto que, ao longe, na penumbra, via uns contornos cinzentos de vultos que andavam à roda. Viu, porém, o marido, a princípio severo, depois triste, perguntando-lhe como é que esquecera a promessa. Genoveva não respondeu nada; tinha a boca tapada por um carrasco, que era não menos que Oliveira.

— Responde, Genoveva!

— Ah! Ah!

— Tu esqueceste tudo. Estás condenada ao inferno!

Uma língua de fogo lambeu a parte do céu, que se conservava azul, porque todo o resto era um amontoado de nuvens carregadas de tempestade. Do meio delas saiu um vento furioso, que pegou da moça, do defunto marido e do noivo e os levou por uma estrada fora, estreita, lamacenta, cheia de cobras.

— O inferno! sim! o inferno!

E o carrasco tapava-lhe a boca, e ela mal podia gemer uns gritos abafados.

— Ah! ah! (ASSIS, 1959, p. 321)

O primeiro detalhe que chama a atenção é a presença de vultos no escuro. A escuridão faz medo ao homem pela presença do desconhecido, daquilo que não se pode enxergar. As sombras noturnas correspondem aos arquétipos do medo escondido em nosso inconsciente e a presença desses seres tenebrosos não passa de imagens formadas por nós mesmos dentre uma atmosfera de temor e ansiedade: “Tornamo-nos inapreensíveis para nós mesmos, pois damos pedaços de nós a seja lá quem for, a seja lá o que for. O sonho noturno dispersa o nosso ser sobre fantasmas de seres heteróclitos que não passam de sombras de nós mesmos” (BACHELARD, 1988, p. 140). Dessa forma, todos esses carrascos, esses fantasmas são Genoveva, pois uma parte dela quer se casar, outra parte está receosa. O carrasco tapando-lhe a boca é a própria Genoveva, na tentativa de defender-se, de libertar-se das perguntas do marido, que na verdade são as dela. O carrasco representa no sonho o duplo de Genoveva. Tudo isso é representado pela seguinte frase: “parte do céu, que se conservava azul, porque todo o resto era um amontoado de nuvens carregadas de tempestade” (ASSIS, 1959, p. 321). Paradoxo da personagem entre aceitar a nova condição em que está vivendo e rejeitá-la para continuar presa ao passado. A parte azul do céu simboliza seu coração, que está se libertando aos poucos do passado, passado que lembra a morte, a viuvez e a dor. O azul representa a alma tranquila, sem muitas oscilações, porém, a parte do céu carregada por tempestades, simboliza o medo ainda presente no consciente de Genoveva.

O finado Nhonhô diz que Genoveva está condenada ao inferno. Nessa parte encontramos um dos maiores medos do ser humano: ser condenado ao inferno. Esse lugar é encarado como o mais horrível de todos em, praticamente, todas as culturas, onde existem os piores sofrimentos e males: “O inferno é sempre imaginado pela iconografia como um lugar caótico e agitado, como o mostram ou o afresco da Sistina, ou as representações infernais de Bosch, ou a *Dulle Griet* de Breughel” (DURAND, 1997, p. 74). Comparado ao caos, é um espaço como esse que a personagem vislumbra nesse pesadelo, o espaço dos seus tormentos.

[...] o inferno (hades) é a desventura absoluta, a privação radical, *tormento misterioso e insondável*. É a derrota total, definitiva e irremediável de uma existência humana. A conversão do danado já não é mais possível; empedernido em seu pecado, ele está para sempre cravado na sua dor. (CHEVALIER, 2005, p. 506, grifos do texto).

Desse modo, nessa representação pavorosa do inferno, vemos que alguns elementos chamam a atenção do leitor, como ‘língua de fogo’, que nos dá uma imagem apocalíptica de fim do mundo. O fogo possui várias simbologias, uma delas é a de destruição, aniquilamento, aquele que consome e acaba com tudo. Mas, ele pode também ser visto como o elemento que aquece, que dá vida e aconchega o homem com seu calor. No Cristianismo temos o fogo do Espírito Santo, que alimenta e dá paz aos corações. Só que esse fogo presente no conto é formado por uma tempestade e a própria língua de fogo lambe a parte azul do céu, a única parte que ainda continha uma esperança de vida. Essa forte imagem simboliza o tempo que restava para Genoveva dizer ao seu marido que não esquecera da promessa, só que agora é tarde demais, um vento forte proveniente da tempestade (que pode representar o espírito dela se libertando) os leva para um lugar ainda pior, lamacento e repleto de cobras. Estariam definitivamente no inferno.

Outro detalhe impressionante desse fragmento é que Genoveva nem pode gritar, já que tem a boca tapada pelo carrasco. No primeiro sonho, ela estava sozinha com o marido e gritou várias vezes, seus gritos foram ouvidos na realidade ficcional, agora ela nem pode manifestar sua angústia, porque ela mesma está tentando libertar-se e, para isso, deixa de responder às perguntas do marido. Os fatos ocorridos nesse fragmento simbolizam as vontades escondidas e camufladas pelo inconsciente da personagem.

Além disso, a presença de cobras naquele lugar deixa tudo mais horrendo e tenebroso. As serpentes são animais temidos e odiados pelos seres humanos. Em alguns estudos sobre sonhos, esses bichos são encarados como símbolos sexuais. Todavia, não é só isso que elas

representam e nem todo sonho pode ter o mesmo significado, uma vez que cada inconsciente é único. Animais terríveis podem se manifestar em sonhos, cada um com seu significado: uns podem simbolizar aflições, outros podem ser apenas representações do que já conhecemos na vida diurna.

A consciência, porém, parece ser essencialmente uma questão de cérebro, o qual vê tudo, separa e vê isoladamente, inclusive o inconsciente, encarado sempre como *meu* inconsciente. Pensa-se por isso de um modo geral que quem desce ao inconsciente chega a uma atmosfera sufocante de subjetividade egocêntrica, ficando neste beco sem saída à mercê do ataque de todos os animais ferozes abrigados na caverna do submundo anímico. (JUNG, 2008b, p. 30)

No caso do pesadelo de Genoveva, as serpentes podem simbolizar o asqueroso de um mundo que ela não quer compartilhar com o marido: o mundo dos mortos, o inferno, onde os bichos mais horrendos são capazes de aterrorizar o homem. Para Gilbert Durand (1997), a serpente é um animal lunar capaz de se regenerar, diferentemente do homem, ser mortal, condicionado a viver e morrer, nunca livre para uma vida plena, sem temores; ao contrário da serpente, que além de fazer medo ao homem é capaz de matá-lo com seu veneno. No conto, elas aparecem justamente para aterrorizar, para transformar o ambiente em um lugar ainda mais terrível. Em *As portas do sonho*, Adélia Meneses fala da serpente como um animal ctônico, que conduz a terra: “A serpente entre os antigos representava algo vindo do mundo dos mortos, das regiões subterrâneas, do mundo infernal” (2002, p. 125). Ou seja, sonhar com serpentes pode ser o medo manifestado no sonho que antes estava preso no inconsciente, uma vez que as serpentes representam o mundo ctônico das forças inconscientes. A serpente pode simbolizar o estreitamento e, assim, a dificuldade de atravessar e enfrentar certas situações, pois as cobras precisam passar por labirintos e fendas estreitas, numa aflição eterna de rastejamento. É o que acontece com Genoveva, presa numa angústia eterna, da qual só ela pode ser capaz de se desprender.

A imaginação humana extrapola o real, fazendo do irreal sua realidade: “Pode-se dizer que uma perturbação da função do irreal repercute na função do real” (BACHELARD, 2001, p. 7). É o que quase aconteceu com Genoveva, se ela tivesse acreditado no primeiro sonho e rejeitado a proposta de Oliveira, teria se deixado influenciar pela manifestação da psique, mas não foi isso que aconteceu e, por isso, esse novo sonho, mais surpreendente que o primeiro. Agora, no último fragmento onírico, podemos ver um desfecho inesperado do conto machadiano:

(...) Parou o vento, as cobras ergueram-se do chão e dispersaram-se no ar, entrando cada uma pelo céu dentro; algumas ficaram com a cauda de fora. Geneveva sentiu-se livre; desaparecera o carrasco, e o defunto esposo, de pé, pôs-lhe a mão na cabeça, e disse com voz profética:

— Morrerás se casares!

Desapareceu tudo; Geneveva acordou; era dia. Ergueu-se trêmula; o susto foi passando, e mais tarde, ao cuidar do caso, dizia consigo: "São Sonhos". Casou e não morreu. (ASSIS, 1959, p. 321-322)

Depois que o vento parou, a imagem das cobras se dispersando no ar é um sinal de volta à realidade. Assim como no Delírio de *Memórias Póstumas*, quando tudo se dispersa no ar e Brás vê novamente seu gato Sultão e como em "O país das Quimeras" com o desaparecimento das fadas e dos objetos. Seria uma forma usada por Machado para um retorno ao consciente, à vigília diurna. As cobras com suas caudas de fora do céu, o carrasco que sumira e Nhonhô amaldiçoando Geneveva, esse é um final de conto digno de uma narrativa fantástica, que foi produzida por um sonho. Isso sugere que Geneveva possuía a lembrança do marido trancafiada num porão, espaço que ela é capaz de abrir somente pelo temor expresso pelo seu sonho.

No porão também encontraremos utilidades, sem dúvida. Enumerando suas comodidades, nós o racionalizamos. Mas ele é a princípio o *ser obscuro* da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas. (BACHELARD, 2008, p. 36-37)

A imagem das cobras voadoras sugere a ascensão do espírito de Geneveva que está prestes a se libertar. Quando Geneveva pensa em desistir de tudo pelo pesadelo que lhe visitou, ela está tentando concordar com a "irracionalidade das profundezas". Seu inconsciente é um porão imundo, cheio de temores que ela só abre no sonho. Assim, a expressão usada pela personagem depois do terrível sonho é uma referência ao que as pessoas acreditam e pensam sobre os seus sonhos: "São sonhos". Essa frase explica tudo o que aconteceu, mas, dessa vez, Geneveva não é a mesma do primeiro sonho. Ela está mais forte, pois seu inconsciente a libertou. Os símbolos produzidos por ele causaram o afastamento dos temores, dos receios, dos medos vividos pela personagem; nesse momento há a ascensão, a liberdade produzida pela 'irracionalidade das profundezas'.

Machado de Assis termina o conto brilhantemente: "Casou e não morreu", deixando para o leitor a reflexão. Vemos que Geneveva foi capaz de superar seus temores pela força

arrebatadora de seu inconsciente. O consciente consegue impor seus desejos e vontades, e o inconsciente também, o limite entre sonho e realidade é desfeito e mesclado para fazer da irrealidade uma possível realidade.

Da mesma forma que os tibetanos, cujas grotescas e terríficas visões compartilhava espontaneamente, Monroe reconheceu que este mundo dos sonhos é real – ou pelo menos tão real como o mundo acordado – mas sua forma física parece flexível e alterável à vontade. (COXHEAD e HILLER, 1997, p. 22)

As imagens de um sonho são tão vivas que se assemelham às imagens reais. O imaginário humano consegue extrapolar a realidade por meio do inconsciente, por isso os sonhos, pesadelos e delírios são tão ricos e objetos de estudo da psicanálise. Na literatura, um escritor como Machado não quer explicar tudo, quer apenas sugerir, deixar que seu leitor aja como co-autor. Para isso, “Uma irrealidade se infiltra na realidade das lembranças que estão na fronteira entre nossa história pessoal e uma pré-história indefinida, exatamente no ponto em que a casa natal, depois de nós, volta a nascer em nós” (BACHELARD, 2008, p. 72).

Assim, os personagens voltam à casa natal quando querem aconchego, segurança, e retornam à realidade quando querem se livrar dos pesadelos mais tenebrosos, mas não podemos esquecer que o sonho e as produções inconscientes na literatura podem ser decisivas e necessárias para uma espécie de liberdade e ascensão dos personagens.

A partir da análise realizada tentamos sugerir alguns caminhos que expliquem os conflitos humanos por meio de um sonho literário. Outras imagens podem ser levantadas e exploradas com exaustão, mas não foi esse nosso intuito; procuramos sugerir um estudo que buscasse o onírico como espaço do inconsciente que impulsiona o espaço fantástico na literatura. Notamos ainda que “A imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade” (BACHELARD, 1997, p. 18). Nos sonhos de Genoveva e na viagem milagrosa de Tito há uma realidade que ultrapassa a si mesma, uma irrealidade com vestígios de real, um conceito válido para a definição do sonho, o homem que através de seu inconsciente consegue extrapolar os limites que demarcam o racional.

Com frequência encontramos em Machado de Assis exemplos de textos literários que mostram o sonho ou uma espécie de devaneio dominando a realidade. Nos dois contos analisados nesse capítulo, esse fator é prioridade, uma vez que Genoveva se deixa levar pelo

primeiro sonho e quase não vive com medo das ameaças de um morto, e, depois, por meio do outro sonho, percebe que não sente mais medo, porque aquele espaço onírico renovou seus pensamentos e a fez confiar no poder libertador de seus sonhos, voltando à realidade com desejo de superar seus medos e lutar contra o desconhecido, o irracional. No caso de Tito, há a possibilidade de evasão para o mundo da fantasia, momentos que ocupam praticamente toda a narrativa, dominado, assim, os pensamentos e atitudes do personagem. É novamente a razão que retorna a casa e não a sandice, só que dessa vez ela expulsa os temores, deixando o eu livre para fazer o que quiser.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar o espaço é uma experiência fundamental para a análise de qualquer texto narrativo. Percebemos, no decorrer deste trabalho, que a construção espacial das narrativas estudadas é imprescindível para uma melhor análise dos personagens, do estilo do narrador, do tempo e da construção do fantástico por meio do onírico. O onírico, presente em todas as narrativas que analisamos, constitui um espaço subjetivo, um espaço imaginário, criado por um autor para servir como alicerce aos acontecimentos que fogem à racionalidade.

Podemos destacar que em alguns contos de Machado de Assis, como os que analisamos, existe uma tentativa de sair do tédio para o encontro de algo inusitado por meio do espaço onírico. Sempre lembrando que a ironia já é um dos recursos presentes nesse espaço. Não podemos confundir a escrita de Machado com a de um Romantismo ingênuo, pois ele foi um escritor que trouxe uma ordem diferente para seus escritos, sendo que alguns elementos da estética romântica, utilizados pelo escritor, corresponde ao Romantismo crítico presente na escrita de muitos autores desse período, como José de Alencar e Castro Alves. Nesse sentido, a temática do tédio esteve presente no conto “O anjo Rafael”, de modo que o personagem procura a morte para deixar um mundo ingrato (segundo ele), mas encontra uma aventura incerta que se torna mais propícia ao ideal de refúgio do personagem. Nessa aventura, ‘nosso herói’ pensa, muitas vezes, que tudo aquilo se trata de um sonho e, assim, o narrador conduz o leitor a entrar em um universo desconhecido intermediado por acontecimentos estranhos.

No conto “O anjo Rafael”, o sonho não se configura como o eixo principal da narrativa, ao contrário do que ocorre no conto “O capitão Mendonça”. Na análise que desenvolvemos de “O capitão Mendonça”, procuramos ao máximo resgatar o estranho que o narrador incitava por meio da descrição do espaço e dos acontecimentos insólitos. O resgate ao conto “O Homem de Areia” do escritor Hoffmann, na análise do conto, foi essencial para entender a recorrência de Machado a contos fantásticos clássicos para compor suas narrativas. Hoffmann foi citado também no conto “O anjo Rafael”, então podemos novamente pensar no projeto literário que Machado veio construindo no decorrer dos anos para compor seus textos. As alusões a escritores e a personagens desses grandes escritores constituem uma marca machadiana e percebemos que, nos contos voltados para o insólito ficcional, esse jogo narrativo configura-se como meio de perpetuação de suas narrativas.

Nos contos que analisamos, a hesitação do leitor, conjunta com a do personagem constituiu peça importante para a composição narrativa. Na medida em que o narrador

conduzia o leitor para uma atmosfera misteriosa, proporcionada pelo estado de sonho, a hesitação aumentava até atingir o final dos acontecimentos em que tudo poderia ser explicado pelo estado onírico. Durante essa construção espacial, notamos que os espaços e temporalidades projetadas no sonho corroboraram para que o estranho fosse o articulador dos fatos. Por exemplo, no conto “O capitão Mendonça”, a descrição da casa do capitão, do seu laboratório e a da imagem de Augusta constituiu espaços incomuns que causaram o estranhamento e a surpresa no leitor, principalmente no momento em que os olhos de Augusta são retirados. A imagem também se configura como um espaço; a descrição de uma imagem é espacial por excelência, pois o leitor ou observador pode perceber as partes e depois o conjunto que compõe o todo espacial da imagem. Havíamos falado da questão da mente humana ser comparada com uma casa, pelos conceitos do teórico Gaston Bachelard; e então, entendemos que se a mente possui cômodos, partes, *logements*, uma imagem também pode ser construída por meio desses elementos. Em Augusta, temos os olhos, a magnífica cabeça, o belo corpo que possui um movimento gracioso, essas imagens que são transmitidas pelo narrador nos faz pintar mentalmente um quadro dessa criatura.

Falamos também na projeção das temporalidades. Nesse conto, a temporalidade é difusa, acrônica, pois o Sr. Amaral esteve todo tempo no teatro municipal, mas por meio do jogo ficcional do autor, a mente desse senhor ocupou o espaço misterioso do pesadelo, e nesses momentos não delimitados dentro da narrativa, passaram-se vários dias, em uma espécie de tempo deslocado ou paralelo aos acontecimentos da possível ‘realidade’ do conto. Esse artifício de representação do tempo fez com que o leitor fosse mais seduzido pela possibilidade de veracidade dos acontecimentos, contudo ele foi enganado, pois o sonho configurou-se como alicerce desses momentos insólitos.

Pensando em “A chinela turca”, podemos dizer que os mesmos espaços estranhos e a temporalidade difusa foram empregados, uma vez que o Bacharel Duarte nunca saiu de sua poltrona, pelo menos em corpo, mas sua mente, por meio do artifício narrativo utilizado pelo autor, ocupou o espaço do desconhecido, da aventura proporcionada pelo possível roubo da chinela turca. O tempo não parou, pois se o major chegou à casa do Bacharel antes das 22 horas e saiu por volta de 2 horas da madrugada, podemos dizer que houve uma conjunção temporal, na medida em que os acontecimentos do sonho formaram seu próprio tempo para que depois a ‘normalidade’ dos fatos se restabelecesse.

Em “A chinela turca”, a constante machadiana também foi a sensação do tédio, como bem afirmou Aderaldo Castello. O Bacharel pretendia fugir de qualquer forma daquela enfadonha leitura do major Lopo Alves e, para isso, ele encontrou um refúgio em um

pesadelo. Nessa constante, presente também em “O país das Quimeras”, podemos pensar que essa necessidade de fugir de um mundo enfadonho, decepcionante, sem esperanças, como pensam os personagens, é característica recorrente no estilo romântico que foi resgatado por Machado de Assis: “o Romantismo privilegia, ainda que por via antes artística e secular, tendências e buscas similares cujo foco e âmbito preferenciais também se situam no interior do sujeito, de seu ego e mundo psíquico” (GUINSBURG e ROSENFELD, 1985, p. 266). Essa busca pelo interior do sujeito, essa fuga da realidade por meio do mundo psíquico, sejam em sonhos, delírios ou pesadelos, faz parte do universo romântico. Contudo, em Machado temos uma diferença fundamental, o onírico é permeado pela ironia, a fina e sutil ironia machadiana, que fala mal do leitor e denuncia as mesquinhas do mesmo sem que ele possa perceber em algumas vezes. Em “O país das Quimeras”, a forma como o narrador descreve os poetas românticos que vivem pela inspiração das musas, a questão de existir um país das quimeras que serve aos namorados, estadistas, poetas e também às mulheres, corresponde a uma crítica que Machado utiliza para se referir às pessoas de todas as épocas que preferem viver na fantasia a criticar a realidade.

Essa ironia crítica conduzida pelo espaço onírico é essencial em ‘O Delírio’ de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Nesse capítulo, Machado consegue resgatar a memória de um defunto-narrador imaginário que é capaz de recontar com muita propriedade um momento de sandice que viveu antes da sua ‘morte efetiva’. Brás Cubas, como narrador, fala dele como personagem que sempre fora ocioso, medíocre, hipócrita e essas qualidades, ou de outro ponto de vista, defeitos, são mostrados no delírio através das metamorfoses. O barbeiro mandarim é contraditório ao personagem, pois Brás Cubas nunca trabalhou, e no delírio aparece escanhoando um mandarim. O hipopótamo que carrega o herói, no lugar do cavalo, constitui outra crítica aos modelos padrões do Romantismo.

Essas questões já foram levantadas no capítulo de análise, mas queremos reforçar que, por meio de um delírio ficcional, Machado expôs as mesquinhas do personagem, criticou a sociedade, sobretudo no momento do desfile dos séculos, em que ele afirma que todos os séculos carregam o mesmo fardo de miséria, destruição e aniquilamento do homem, e, ainda, demonstrou a fragilidade do cérebro de Brás Cubas tomado pela sandice no delírio, recobrando a razão para morrer.

O espaço onírico desse delírio é marcado pela conjunção de vários momentos: momentos do passado, do presente, momentos imaginários e desejosos, todos mesclados, numa definição aparentemente perfeita de um estado real de delírio, no qual as imagens são

contraditórias, confusas, muitas vezes não dizem nada e, como afirma Durand (1997), onde o útil e o imaginativo estão misturados.

As imagens presentes nessas narrativas correspondem de certa forma à tendência realizadora de desejos, teoria defendida por Freud [19--]. Esses sonhos são ficcionais, mas em praticamente todos eles há essa busca por um mundo ilusório, bem delineado pelo autor. O Sr. Amaral procurava sair da mesmice em que se encontrava para buscar algo original, novo; e isso ele encontrou no sonho, por meio da ‘loucura’ do capitão Mendonça em construir seres humanos e transformar pessoas comuns em gênios. O que pretendemos defender com essas afirmações sobre a realização de desejos é que mesmo sendo sonhos de outra ordem, neles o autor parece ter proposto essa possibilidade de fuga para um mundo ilusório, que satisfizesse as vontades de seus personagens. Esse recurso corrobora com a possibilidade de induzir o leitor a entrar no universo do onírico, sem a sua percepção. Nessa perspectiva, podemos dizer que em “A chinela turca” a busca pelo pesadelo foi a realização de um desejo, na medida em que o Bacharel não queria ouvir a leitura do drama ultra-romântico do major e no sonho, ele se encontra com uma dama tão linda quanto Cecília. Em “O país das Quimeras” há uma necessidade de fuga, já que o narrador pensava em sair por mar ou por terra e seu desejo é atendido, pois ele consegue uma viagem esplendorosa pelo ar nos braços da *Fantasia*.

Nesse sentido, Brás Cubas também tem vontade de descobrir o fim de todos os tempos, mas não consegue, porque Machado prefere deixar que aquele delírio seja uma forma irônica de denunciar os vícios e atitudes do personagem.

Ainda não nos referimos ao conto “Um sonho e outro sonho”, mas, nele, o sentido do sonho é diferente, pois o pesadelo é ocasionado pelo estado de angústia e perturbação da personagem, e não constitui uma realização de desejos. Porém, como bem colocou Adélia Meneses, a tendência realizadora de desejos está relacionada à previsão de um futuro, e esse é o maior temor de Genoveva. A personagem acreditava que os sonhos eram avisos e, por isso, ela sentia medo de se casar e tornar-se viúva novamente – medo da repetição, medo que seu sonho pudesse sair pela porta de chifre.

Com relação a essa questão de previsão de um futuro, tão recorrente na literatura bíblica e na literatura clássica, cujos exemplos abordamos no capítulo segundo, Jung (2008a) nos afirma que muitos sonhos podem revelar, algumas vezes, certas situações antes que aconteçam efetivamente; mas, para o psicanalista, isso não constitui necessariamente uma previsão de um futuro. A explicação estaria na nossa história de vida, em que vários problemas se acumulam e escondem perigos em nosso inconsciente. Para Jung (2008a, p. 58), “aquilo que conscientemente deixamos de ver é, quase sempre, captado pelo nosso

inconsciente, que pode transmitir a informação através dos sonhos”. O teórico cita exemplos de pessoas que vivem determinadas situações de perigo, como o exemplo da mulher que sempre gostou de caminhar sozinha em um bosque; certo dia ela sonhou que teria sido atacada e dias depois esse fato aconteceu. No caso dessa mulher, percebemos que ela vinha proporcionando a ocasião para que isso acontecesse, pois estava vivendo uma situação de perigo, que foi alertada pelo inconsciente.

No caso de *Genoveva*, a situação em que vivera de perda do marido, do romance que o marido escrevera associado a uma possível repetição desses acontecimentos proporcionados pelo futuro casamento, faz com que ela sinta medo e tenha sonhos terríveis com seu finado marido. Nos sonhos da personagem, encontramos o duplo de *Genoveva* formado pelo seu próprio inconsciente: “o espectro surge sempre para desvelar uma realidade oculta, ora identificada com forças do inconsciente, ora com segredos do passado ou ainda com a previsão de fatos catastróficos, freqüentemente a morte” (MORAES, 2002, p. 101). Esses fantasmas que *Genoveva* presenciou nos sonhos, como verificamos na análise, são ela mesma, tanto o carrasco, quanto o marido e as serpentes que rastejam em uma angústia eterna. O narrador do conto faz o leitor ser contaminado por esses sonhos terrificantes que podem constituir a previsão da morte da personagem. Esperamos esse final e somos surpreendidos pela frase: “Casou e não morreu”. A questão do duplo, tão bem colocada por Machado nessa narrativa configura-se como recurso para colocar o leitor em presença do inexplicável. Assim, acontece nesse conto, nas fadas encontradas no país das Quimeras, na construção da boneca *Augusta* e na aparição de *Pandora* no ‘*Delírio*’. Todos esses duplos, encontrados no espaço onírico, correspondem à estratégia do autor para compor o fantástico.

Outro artifício bem empregado diz respeito às metamorfoses. No ‘*Delírio*’ elas fazem parte de uma crítica ao personagem, e deixam o espaço do delírio mais próximo do insólito, pois a realidade não dá suporte à transformação de pessoas em livro, em barbeiro, em rato, como no conto “*Decadência de dois grandes homens*”. Mas, nos sonhos, essas transformações são possíveis, pois por meio da atividade psíquica, o cérebro é capaz de criar imagens distintas, mescladas com imagens conhecidas e desconhecidas, produzidas, não pelo inconsciente do personagem, mas pela capacidade imaginativa do autor.

As distintas metamorfoses presentes nas narrativas correlacionam-se com a questão do duplo. Essa peculiaridade presente em grande parte das narrativas fantásticas é desenvolvida por Machado de Assis dentro do universo onírico, que no final nos é revelado. Como discutiremos nos capítulos desta dissertação, a possibilidade de explicação do insólito por meio do sonho faz parte das classificações do fantástico segundo as perspectivas de Tzvetan

Todorov. O termo fantástico-estranho que traz uma possibilidade de explicação para os acontecimentos insólitos por meio do sonho é comum, mas percebemos ao longo das narrativas que, com exceção do conto “O país das Quimeras” e do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* que são mais voltados ao fantástico-maravilhoso, os demais contos estão perto da classificação do gênero estranho, já que no final dos acontecimentos a explicação é baseada no desvio do inconsciente.

Essa indicação dos fatos não-racionalizados serem explicados pelo sonho, presente nos contos “O capitão Mendonça”, “A chinela turca”, “Decadência de dois grandes homens” e em “Um sonho e outro sonho” deixa o leitor confuso, hesitante, ainda mais que, nos finais das narrativas, os personagens dão a indicação de que foi um sonho, mas eles próprios ficam hesitantes em não ‘ir à casa do capitão Mendonça’, em não ‘ler mais os dramas ultraromânticos’ e em acreditar que ‘São sonhos’. Esses recursos narrativos utilizados por Machado de Assis são próprios da construção das narrativas fantásticas, que mesmo com a possibilidade de uma explicação racional, perpetuam o insólito para além dos acontecimentos oníricos e, com isso, os contos transformam-se em narrativas fantásticas não ortodoxas, mas claras em seus objetivos, pois instauram a hesitação no leitor.

O artifício da dúvida, da incerteza presente nessas narrativas, só é passível de se realizar porque a narração é realizada em primeira pessoa. Com exceção do conto “Um sonho e outro sonho”, todos os demais tiveram no momento do sonho, ou possibilidade do sonho, narradores em primeira pessoa, narradores personagens que participaram dos acontecimentos e os relataram à sua maneira para os leitores. Respaldados pela posição de Remo Ceserani (2006), podemos concordar que essa capacidade criativa dos autores colocada nos narradores de primeira pessoa é fundamental para a instauração do fantástico; a história passa a ter apenas um ponto de vista, e o leitor precisa acreditar nesse ponto de vista para ser conduzido ao universo misterioso do sonho. Ceserani ainda afirma que o modo fantástico utiliza essa linguagem criativa, fantasiosa para envolver o leitor, causar nele a surpresa e também o terror. Machado não criou contos em que o terror predominasse, mas, nas narrativas em que o onírico fez parte, a surpresa e, algumas vezes, a desorientação foi suscitada em seus leitores.

Além do mais, como afirmamos e reafirmamos, essa possibilidade de surpresa, de hesitação que envolveu o leitor em todos esses textos foi possível graças à indefinição dos limites entre sonho e realidade. Fronteiras espaciais não delimitadas pelo narrador, o leitor é colocado de frente aos acontecimentos sem saber que eles podem constituir o espaço onírico. Somos colocados em presença do inexplicável ou mesmo do estranho, pelo recurso narrativo da não delimitação dos espaços. Percebemos essa constante em “O capitão Mendonça”, em

“A chinela turca”, em “O país das Quimeras” e em “Decadência de dois grandes homens”. Machado de Assis, com essa possibilidade de destruir os limites espaciais, cria um artifício literário que corrobora com a constituição de um sistema variável de relações, relações entre personagens dentro do sonho com os personagens que estão no exterior do sonho.

Assim, enfatizamos mais uma vez que esses personagens sonhadores são atópicos, ocupam um entrelugar. A espacialidade atópica referida por Foucault (2006) correlaciona-se com a do sonho. O sonho representa a *atopia* por excelência, o personagem sonhador projeta sua mente no inconsciente enquanto que o corpo continua ocupando a mesma posição anterior ao estado de sonho. Como nos referimos nas análises, essa *atopia* correlaciona-se com a *acronia* abordada por Luis Brandão e Silvana Pessoa, pois se o espaço do sonhador é fronteiro, a temporalidade é difusa, incerta, mesclada com o passado, o presente e o futuro desses personagens. No sonho, não há como delimitar o tempo, pois a duração não importa, como diria Durand (1997, p. 406), “uma vez que o símbolo lhe escapa”, resta apenas perceber o espaço, a imagem, a simbologia dessas imagens que são capazes de dar um sentido mais correlato ao estado dos personagens, influenciando, de modo especial, a fábula ou a realidade narrativa.

Pensamos nos limites que não são definidos em algumas narrativas. Machado abordou o sonho de diversas maneiras, em ‘O delírio’, o momento de sonho é delimitado, pois o próprio personagem diz: “Era o meu delírio que começava” (ASSIS, 2008, p. 24). E a partir desse momento o espaço transfigura-se para atingir o insólito, da mesma forma que no conto “Um sonho e outro sonho”. Nessas duas narrativas, a definição de limites entre sonho e realidade é proposital, pois o leitor, sabendo que aquilo se trata de um sonho, é dominado pelo medo do personagem descrito nos momentos oníricos que podem vir a acontecer. Brás Cubas, como personagem teme o seu fim, mas como narrador é irônico e narra os momentos de delírio para dar uma contribuição à ciência. Genoveva teme o que o marido poderia fazer se ela se casasse novamente, e o leitor, através dos sonhos da personagem, consegue entender suas angústias, já que o narrador, nesse caso em terceira pessoa, propicia um clima de mistério e apreensão no jogo narrativo e dentro dos sonhos descritos.

Por essa perspectiva, podemos afirmar que essas duas narrativas também são consideradas fantásticas, pois o espaço onírico é a base para a manifestação de fenômenos insólitos, criados para causar a hesitação no leitor. Dentro desses espaços encontramos seres imaginários, mitológicos, animais terríficos que corroboram para que a atmosfera onírica fique mais próxima do fantástico. Todavia, esses elementos se perdem dentro do sonho quando há o retorno à realidade, à razão, à vigília diurna, ao consciente.

No final de ‘O Delírio’, compreendemos que os objetos presentes nessa parte fantástica do sonho vão se desintegrando para retornar à forma original. Pandora, antes com proporções descomunais, como as usadas pelos pintores surrealistas, desaparece em meio ao nevoeiro que cobre a passagem de todos os séculos. Com isso, a razão que quer retornar a casa põe a sandice porta fora²⁰, para que a figura do hipopótamo retorne ao mundo do inconsciente e no consciente possa recobrar sua forma original: o gato Sultão.

Em “O capitão Mendonça”, depois de quase ter éter inserido em seu cérebro, o Sr. Amaral sai do mundo inconsciente; Augusta e Mendonça desaparecem, o laboratório some para que as cortinas e cadeiras do teatro municipal apareçam e, assim, a ‘realidade’ volta a ocupar o lugar do sonho, o sonho dá lugar à vigília e depois de ver todas aquelas figuras sumindo, o Sr. Amaral descobre que tudo o que viveu foi um complexo sonho. Essa volta súbita à realidade, quando dentro do sonho a situação é ruim, também faz parte do conto “A chinela turca”, pois o Bacharel Duarte só se liberta do pesadelo quando os sequestradores tentam pegá-lo para matá-lo. E, saindo do pesadelo, ele encontra o major sentado no mesmo lugar, terminando a leitura do drama ultra-romântico não lido por ele e nem assistido pelo Sr. Amaral. A correspondência entre as duas histórias é grande, na medida em que em ambos o drama ultra-romântico é considerado enfadonho e os dois personagens se refugiam em um pesadelo para escapar de um drama ruim. Nesses contos, a fuga buscada no sonho atua de forma crítica.

Mais uma vez, utilizando a desintegração das pessoas e dos objetos temos o final do conto “O país das Quimeras”. As Utopias desaparecem, a fada Fantasia se desintegra, os objetos vão sumindo em meio a um nevoeiro; tudo isso para também demonstrar uma possível volta à realidade. O espaço em que Tito se encontrava desaparece sob seus pés e ele cai até atingir aquele ponto negro visto do espaço que representava a Terra. Por meio desses momentos de retorno ao consciente é que o leitor percebe que foi seduzido pelo artifício criado pelo autor, como possibilidade de construção do insólito. Nesse sentido, Genoveva, que está presa nos acontecimentos dos seus sonhos e temerosa pelo seu futuro, vê as cobras subindo para o céu, o marido entrando de volta no caixão e aquele espaço em que tudo era fantástico, sumir para que o espírito dela pudesse se libertar através dos sonhos. Apesar de

²⁰ Nesse momento, Machado faz referência ao personagem de Molière, Tartufo, que exprime a seguinte frase: ‘La maison est à moi, c'est à vous d'en sortir’. Na comédia *O Tartufo* ou *O Impostor* (1664), o autor apresenta a figura de um homem sensual e lascivo que consegue aproveitar-se da confiança de seu protetor, inclusive voltá-lo contra a família, e só é desmascarado quando tenta seduzir a dona-de-casa.

nesse sonho não existir a indefinição de limites o recurso para a retomada ao estado de vigília diurna é semelhante aos dos sonhos em que o leitor foi seduzido pelo insólito.

Por esse viés, e nesse contraponto entre todas as narrativas, entendemos que estudar o onírico por meio de teorias que envolvem o espaço fantástico é essencialmente importante, uma vez que Machado, mesmo não sendo um escritor de contos fantásticos clássicos, conseguiu compor um estilo próprio de criar narrativas voltadas para o insólito: por meio do onírico.

Além do mais, a literatura não quer somente que voltemos aos espaços físicos, concretos, pois há uma necessidade de busca dos espaços imaginários. Nesse sentido, podemos concordar com a seguinte afirmação: “A literatura, entretanto, propõe que se questione a primazia dos espaços concretos sobre outros tipos de espaço – comumente denominados de subjetivos, imaginários, ficcionais, abstratos, etc.” (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 69). Em função desse e de outros motivos é que resolvemos fazer esse estudo sobre o sonho, espaço subjetivo por excelência dentro do universo narrativo. Por essa perspectiva subjetiva é que os estudos sobre o fantástico podem ser a base para as análises dos espaços oníricos na literatura.

Machado de Assis, quando compôs esses contos que possuem o onírico como base, pode não ter tido o propósito de um projeto de construção de uma literatura fantástica, mas na medida em que descobrimos as diferentes e semelhantes formas de abordar esse espaço subjetivo em suas narrativas, fomos percebendo que os artifícios utilizados pelo autor fazem parte da marca machadiana de escrever contos voltados para o insólito. Nessas narrativas, a utilização da simbologia, a condução do narrador que causa a hesitação no leitor, a descrição dos espaços de forma a provocar a surpresa e apreensão constituem um modo recorrente nesses textos literários, nos quais o onírico é peça essencial para proporcionar uma atmosfera emblematicamente insólita.

Diante de um mundo fragilizado, personagens como Brás Cubas, que se refugia na morte; Tito, que se esconde na fantasia; O Major Tomás, que pensa ser um anjo, são mais comuns do que imaginamos. Todavia, nas narrativas desse escritor a conduta desses personagens é intermediada pela constante ironia machadiana, e todos eles buscam uma forma de se refugiar em mundo diferente, por isso esses contos fazem parte da tendência romântica, como afirmamos anteriormente, mas também fogem à regra, pois essa peculiaridade de fuga da realidade serve como uma crítica, já que a formação desses personagens é, na maioria das vezes, caricatural e perpassada pela ironia.

O diálogo que estabelecemos entre os contos e romances de Machado com narrativas de outros escritores foi para demonstrar que a construção do fantástico em Machado de Assis recorre, em parte, a esses textos, mas possui suas peculiaridades, uma delas é a crítica ao homem e à sociedade, que tem por base a ironia. Poderíamos ter explorado à exaustão todos os textos machadianos que possuem o onírico como base para o insólito, no entanto, esse trabalho poderia ficar muito extenso e talvez não alcançasse os objetivos propostos. Esperamos ter contribuído com uma visão mais ampla da obra de Machado por meio da análise desses contos menos conhecidos e que ainda são pouco resgatados pela crítica.

Enfim, podemos pensar na possibilidade de realizar novos estudos acerca do espaço fantástico e dar continuidade às análises dessas narrativas, resgatando também teorias que aprofundem a linguagem imaginária e criativa do escritor. Mas, para esse trabalho, acreditamos que os estudos feitos corresponderam às nossas primeiras expectativas: analisar o sonho pelo viés do espaço fantástico em narrativas de um escritor que buscou o onírico como recurso para atrair o leitor a um universo insólito e questionador do real.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. A chinela turca. In: R. Magalhães Júnior. (Prefácio e Organização). **Contos Esquecidos**. Rio de Janeiro: Coleção Prestígio. Editora Tecnoprint S.A.. Ediouro, [196-]a. p. 173-179.
- ASSIS, J. M. M. A chinela turca. In: **Contos Escolhidos**. São Paulo: Editora Martin Claret LTDA, 2006a. p. 97-106.
- ASSIS, J. M.M. Aurora sem dia. In: **Contos Escolhidos**. São Paulo: Editora Martin Claret LTDA, 2006b. p. 124-145.
- ASSIS, J. M. M. Decadência de dois grandes homens. In: R. Magalhães Júnior. (Prefácio e Organização). **Contos Esquecidos**. Rio de Janeiro: Coleção Prestígio. Editora Tecnoprint S.A. Ediouro, [196-]b. p. 21-30.
- ASSIS, J. M. M. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Série Bom Livro, 28. ed. São Paulo: Ática, 2008.
- ASSIS, J. M. M. Missa do galo. In: **Contos Escolhidos**. São Paulo: Editora Martin Claret LTDA, 2006c. p. 11-17.
- ASSIS, J. M. M. O anjo Rafael. In: R. Magalhães Júnior. (Prefácio e Organização). **Contos Esparsos**. Rio de Janeiro: Coleção Prestígio. Editora Tecnoprint S.A. Ediouro, [196-]c.
- ASSIS, J. M. M. O capitão Mendonça. In: R. Magalhães Júnior. (Prefácio e Organização). **Contos Recolhidos**. Rio de Janeiro: Coleção Prestígio. Editora Tecnoprint S.A.. Ediouro, [196-]d. p. 94-108.
- ASSIS, J. M. M. Uma excursão Milagrosa. In: R. Magalhães Júnior. (Prefácio e Organização). **Contos Recolhidos**. Rio de Janeiro: Coleção Prestígio. Editora Tecnoprint S.A.. Ediouro, [196-]e. p. 71-83.
- ASSIS, J. M. M. Um sonho e outro sonho. In: **Relíquias de Casa Velha**. VOL.I. São Paulo: Editora Brasileira, 1959. p. 301-322.
- ASSIS, J. M. M. Uns braços. In: **Contos Escolhidos**. São Paulo: Editora Martin Claret LTDA., 2006d. p. 107-115.

AZEVEDO, Álvares. **Lira dos vinte anos**. Editora Escala. São Paulo, [19--].

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção Tópicos).

BACHELARD, Gaston. **A Poética do devaneio**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. Tradução de Antonio de Pádua. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BALZAC, Honoré de. **A obra-prima ignorada**. Disponível em http://www.ufrgs.br/proin/versao_2/balzac/index31.html acesso 30 de setembro de 2009.

BALZAC, Honoré de. **O coronel Chabert**. Tradução de Paulo Neves e Rubem Mauro Machado. Porto Alegre, RS: L&PM Pocket, 2008.

BIBLIA, Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução : Centro Bíblico Católico. 69. ed. São Paulo : Ave Maria, 2007.

BORGES, Jorge Luis. **Livro dos sonhos**. Tradução Cláudio Fornari. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

BORGES FILHO, Ozíris. Em busca do espaço perdido ou espaço e literatura: introdução a uma topoanálise. In: Ozíris Borges Filho; Maria Aparecida J. Veiga Gaeta. (Org.). **Língua, Literatura e ensino**. 1. ed. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2004. p. 85-130.

BOSI, Alfredo et al. Mesa-Redonda. In: **Machado de Assis**. Participação especial de Antonio Callado, Luis Roncari, Roberto Schwarz e Sonia Brayner. São Paulo: Ática, 1982. p. 311-343.

BRAYNER, Sonia. Mesa Redonda. In: BOSI, Alfredo et al. **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982. p. 311-343.

BRETON, André. **Manifesto surrealista**. Disponível em:
<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ma000015.pdf> Acesso em: 28 set. 2008.

CAILLOIS, Roger. Prestígios e problemas do sonho (a imagem onírica). In: CAILLOIS, Roger; GRUNEBaum, G.E. Von. **O sonho e as Sociedades Humanas**. Tradução de Júlio Castanõn Guimarães. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978. p. 27-50.

CALLADO, Antonio. Mesa Redonda. In: BOSI, Alfredo et al. **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982. p. 311-343.

CALVINO, Ítalo. **Contos fantásticos do século XIX: O fantástico visionário e o fantástico cotidiano/ organização Ítalo Calvino**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: **Vários Escritos**. São Paulo: Liv. Duas Cidades, 1977.

CASTELLO, José Aderaldo. **Realidade e Ilusão em Machado de Assis**. São Paulo: CIA Editora Nacional. Vol. 6. 1969.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2005.

COUTINHO, Afrânio. **A Filosofia de Machado de Assis e Outros Ensaio**s. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

COXHEAD, David y HILLER, Susan. **Sonhos e visões: Mitos. Deuses. Mistérios**. Madri: Edições del Prado, 1997.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **O liso e o estriado**. Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DIMAS, Antonio. **Espaço e Romance**. São Paulo: Ática. Série Princípios, 1985.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral**. Tradução de Helder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DURAND, Gilbert. O vocabulário do simbolismo. In: **A imaginação simbólica**. Tradução de Carlos Aboim de Brito. 6. ed. Lisboa: Edições 70, 1993. p. 7-17.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). **Estética: literatura e pintura, música e cinema**: Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2006a. p. 411-422. (Ditos e Escritos III).

FOUCAULT, Michel. Por trás da fábula. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). **Estética: literatura e pintura, música e cinema**: Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2006b. p. 210-218. (Ditos e Escritos III).

FREITAS, Luiz Alberto Pinheiro de. **Freud e Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

FREUD, Sigmund. **Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1976, vol. IX.

FREUD, Sigmund. **Interpretação dos Sonhos**. Tradução de Odilon Gallotti. Rio de Janeiro: Editora Delta S.A, [19--].

FREUD, Sigmund. O estranho. In: **História de uma neurose infantil e outros trabalhos**. Tradução e revisão técnica de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA., 1969.

GLEDSON, John. **Machado de Assis: Impostura e Realismo**. Uma reinterpretação de *Dom Casmurro*. Tradução de Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GRIMAL, Pierre. **Mitologia Grega**. Tradução de Rejane Janowitzzer. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

GUINSBURG, Jaco. **O Romantismo**. (organização). São Paulo: Editora Perspectiva. 2. ed., 1985.

GUINSBURG, Jaco; ROSENFELD, Anatol. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, Jaco. (org). **O Romantismo**. São Paulo: Editora Perspectiva. 2. ed., 1985.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. O homem de Areia. In: CALVINO, Ítalo (organização). **Contos fantásticos do século XIX**: O fantástico visionário e o fantástico cotidiano. Tradução de Luiz A. de Araújo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 49-81

HOMERO. **Odisséia**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Edições de Ouro. Editora Tecnoprint S.A. [19--].

KOTHE, Flávio R. O Sonho como Texto, o Texto como Sonho. In: Revista **Tempo Brasileiro**, nº 59. Rio de Janeiro, 1980. p. 3-22.

JORDÃO, Geisa Maria Jayme. **O Fictício e o Imaginário de Wolfgang Iser na obra “Chinela Turca” de Machado de Assis**. Disponível: <http://www.filologia.org.br/ixcnlf/7/10.htm> acesso em junho de 2010.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Concepção e organização de Carl Gustav Jung. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 2. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008a.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2008b.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

MEIRELLES, Carlos Eduardo Frazão. **A Chinela Turca: Desejo e Gozo na fantasia**. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pusp/v15n1-2/a26v1512.pdf> acesso em abril de 2009.

MENESES, Adélia Bezerra de. **As portas do sonho**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MEYER, Augusto. O romance machadiano: o homem subterrâneo. In: Bosi et al. **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Ed. Iluminuras LTDA. Fapesp, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano**. São Paulo: Cia de Letras, 2001

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, Jaco. (org). **O Romantismo**. São Paulo: Editora Perspectiva. 2. ed., 1985.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Machado de Assis**: estudo crítico e biográfico. 6. ed. Itatiaia, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PRADO, Décio de Almeida. O Teatro Romântico: A explosão de 1830. In: GUINSBURG, Jaco. (org). **O Romantismo**. São Paulo: Editora Perspectiva. 2. ed., 1985. p. 167-184.

RANK, Oto. Apêndice. In: FREUD, Sigmund. **Interpretação dos Sonhos**. Tradução de Odilon Gallotti. Rio de Janeiro: Editora Delta S.A, [19--]. p. 236-280.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**: Introdução à Teoria da Literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCHOLES, Robert e KELLOGG, Robert. **A natureza da narrativa**. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: **Ao vencedor as batatas**: a forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1981. p.13-28.

SCHWARZ, Roberto. Mesa Redonda. In: BOSI, Alfredo et al. **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982. p. 311-343.

SILVA, Terezinha V. Zimbrão. **Machado de Assis: um sonho e outro sonho**. Disponível em: <http://www.jung-rj.com.br/artigos/machadodeassis.htm> acesso em setembro de 2009.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TURGUÊNIEV, Ivan Sergueievitch. O sonho. In: CALVINO, Ítalo (Organização). **Contos fantásticos do século XIX**: O fantástico visionário e o fantástico cotidiano. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 313-331.

VALÉRY, Paul. Estudos e fragmentos sobre o sonho. In: **Variedades**. Tradução de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VAX, Louis. **A arte e a literatura fantásticas**. Tradução de João Costa. Lisboa: Arcádia, 1974.

VERUNSCHK, Micheliny. A dança das idéias: O bruxo do Cosme Velho em compasso digressivo. In: **Machado de Assis**. Revista Discutindo Literatura. Escala Educacional. São Paulo, 2007. p. 38-44.

ZAMBRANO, Maria. O sonho e a criação literária. In: CAILLOIS, Roger; GRUNEBAUM, G.E. Von. **O sonho e as Sociedades Humanas**. Tradução de Júlio Castanõn Guimarães. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978. p. 127-136.

Endereços eletrônicos complementares:

Http:// <http://arquiwebbrasil.spaces.live.com/blog/cns!489F5235E61E9AF0!2623.entry>
acesso em: 28 jul. 2010.

Http:// www.cefetsp.br/edu/eso/filosofia/textoslivrosnietzsche.html acesso em: 15 jun. 2009.

Http:// www.ermelindaferreira.com/osman/index acesso em: 21 jan. 2009.

Http:// <http://machado.mec.gov.br/arquivos/pdf/contos/> acesso em: 20 ago. 2009.

Http:// www.mundodosfilosofos.com.br/prometeu acesso em: 26 jan. 2009.

Http:// www.salvadoralimuseum.org/collection/ acesso em: 20 jul. 2010.

Http:// www.salves.com.br/dicsimb/dicsimbindex.htm acesso em: 05 mai. 2009.

Http:// www.suapesquisa.com/surrealismo/ acesso em: 20 jan. 2009.

Http:// <http://sumateologica.wordpress.com/download/> acesso em: 10 jul. 2009.

Http:// <http://www2.uol.com.br/machadodeassis/> acesso em 20 jan. 2010.