



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS III
CENTRO DE HUMANIDADES
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS PORTUGUÊS

JOSÉ WALTER DA SILVA

PÍLADES E ORESTES:
O HOMOEROTISMO SOB O VÉU DA AMIZADE ROMÂNTICA

GUARABIRA
2018

JOSÉ WALTER DA SILVA

PÍLADES E ORESTES:
O HOMOEROTISMO SOB O VÉU DA AMIZADE ROMÂNTICA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à banca examinadora, no curso de Licenciatura Plena em Letras Português pela Universidade Estadual da Paraíba, como requisito à obtenção de título de graduado em Letras.

Área de concentração: Literatura, Crítica literária e Sociedade.

Orientadora: Prof.^a Dra. Andréa Morais Costa Buhler

GUARABIRA

2018

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S586p Silva, José Walter da.
Pílades e Orestes: [manuscrito] : o homoerotismo sob o véu da amizade romântica / Jose Walter da Silva. - 2018.
40 p.
Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Português) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Humanidades, 2018.
"Orientação : Profa. Dra. Andréa Morais Costa Buhler, Coordenação do Curso de Letras - CH."
1. Pílades e Orestes. 2. Amizade. 3. Ambiguidade. 4. Intertextualidade. 5. Homoerotismo. i. Título
21. ed. CDD 801.95

JOSÉ WALTER DA SILVA

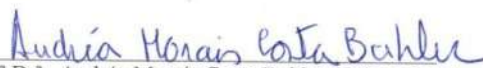
**PÍLADES E ORESTES: O HOMOEROTISMO SOB O VÉU DA AMIZADE
ROMÂNTICA**

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Letras da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Letras, habilitação em Língua Portuguesa.

Área de concentração: Literatura, crítica literária e Sociedade.

Aprovado em: 05/12/2018

BANCA EXAMINADORA


Prof.^a Dr.^a Andréa Moraes Costa Buhler (Orientadora)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)


Prof.^a Dr.^a Maria Suely da Costa (1^a Examinadora)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)


Prof.^a Me. Clara Mayara de Almeida Vasconcelos (2^a Examinadora)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

À minha mãe, pelo apoio, amor, inspiração e
companheirismo ao longo da vida, DEDICO.

AGRADECIMENTOS

Aos deuses e espíritos pagãos e benfazejos que me guiaram e iluminaram, em sonhos ou vigília, e ouviram minhas preces silenciosas na noite escura da alma, e sopraram as respostas nas profundezas do coração, meus eternos agradecimentos. Ao meu amigo e mentor Daniel Rodrigues, bibliotecário da Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais, pelo apoio, pelos livros, pelas orientações, pelo incentivo, pelo afeto e amizade, minha eterna gratidão.

À minha mãe, professora, a incansável, a semeadora de sonhos, a que persevera e a que resiste, minha admiração e gratidão nesta vida e nas próximas. À minha orientadora, professora Andréa Costa Buhler, agradeço imensamente pela generosidade de ter aceitado me conduzir nesse trabalho, por ter acreditado no potencial da pesquisa, por compartilhar comigo sua experiência e conhecimento, enriquecendo e ampliando meus horizontes. Ao meu amigo Benjamin Bee, pela inspiração e incentivo, pela carinhosa e afetuosa amizade ao longo dos anos, pelos conselhos, pela sabedoria e paciência comigo, meus sinceros agradecimentos. Às professoras Suely Costa e Clara Vasconcelos por gentilmente aceitarem compor a banca, minha gratidão.

Ao amigo e inesquecível colega de turma, meu querido poeta e escritor Wellington Pereira da Silva, pelos diálogos, pelo carinho, pelo amor, pela sensibilidade e poesia, meu muito obrigado e minha gratidão. À minha amiga e colega de turma Eliane Costa pelo incentivo e ajuda providencial em momentos de grande aflição, meus agradecimentos e gratidão.

À meu colega de turma Wildson Fontes Xavier, pelo incentivo e apoio em instantes decisivos, minha gratidão. Ao meu amigo Luíz Ricardo Friano pela versão do resumo em inglês e pelo companheirismo ao longo dos anos.

À Universidade Estadual da Paraíba, que entre gatos, cajueiros e borboletas, me ajudou a florescer e a me libertar da opressão do silêncio, minha gratidão.

“É preciso amar um ser para correr o risco de sofrer por ele”

Marguerite Yourcenar, **Fogos**.

RESUMO

O objetivo deste trabalho consiste em realizar uma breve análise crítica interpretativa acerca do conto “Pílades e Orestes” (1906), de Machado de Assis, a partir de indícios narrativos que sugerem uma pulsão homoerótica latente atuando como mediadora da relação entre as personagens de Quintanilha e Gonçalves, dois íntimos amigos de juventude que são inseparáveis, apesar da assimetria da relação. Para isto constituímos um painel investigativo ao redor das categorias da amizade masculina e homoerotismo, especificamente tanto no contexto oitocentista fluminense, quanto de acordo com a referência da intertextualidade que aponta para a Grécia clássica. Neste percurso busca-se observar os elementos sociais incorporados na estrutura e tessitura do conto através da representação literária, à luz das considerações teóricas e perspectiva de Antonio Candido em *Literatura e Sociedade* (2006), Alfredo Bosi em *O enigma do olhar* (2003) e Roberto Schwarz em *Que horas são?* (1987), mormente no que concerne à orientação estética e o olhar “machadiano” sobre as personagens. O retrato da amizade no conto é caracterizado pelo narrador de modo ambíguo conforme o convencional dueto encontrado nas histórias de Machado de Assis envolvendo um par assimétrico, o embate e conciliação entre uma “primeira natureza”, de inspiração íntima e voltada ao desejo, e uma “segunda natureza”, uma persona social movida pela necessidade e autopreservação.

Palavras-chave: Pílades e Orestes. Amizade. Ambiguidade. Intertextualidade. Homoerotismo.

ABSTRACT

The objective of this work is to perform a brief critical analysis of the story "Pílades and Orestes" (1906) by Machado de Assis, based on narrative cues that suggest a latent homoerotic drive acting as a mediator of the relationship between the characters of Quintanilha and Gonçalves, two close friends of youth who are inseparable, despite the asymmetry of their relationship. To this end, we set up an investigative panel around the categories of male friendship and homoeroticism, specifically in the nineteenth century context of the city of Rio de Janeiro, and according to the reference of intertextuality that points to classical Greece. In this course, we seek to observe the social elements incorporated in the structure and texture of the story through literary representation, in the light of the theoretical considerations and perspective of Antonio Candido in *Literatura e Sociedade* (2006), Alfredo Bosi in *O enigma do olhar* (2003) and Roberto Schwarz in *Que horas são?* (1987), especially regarding the aesthetic orientation and the "Machado" look on the characters. The portrait of the friendship in the story is characterized by the narrator ambiguously according to the conventional duet found in the stories of Machado de Assis involving an asymmetrical pair, the clash and conciliation between a "first nature", of intimate inspiration and turned to the desire, and a "second nature," a social persona driven by need and self-preservation.

Keywords: Pílades and Orestes. Friendship. Ambiguity. Intertextuality. Homoeroticism

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	O BRUXO E O CALDEIRÃO	12
2.1	Papéis Avulsos, uma história oculta e Pílates e Orestes	14
2.2	A Memória da Literatura: Intertextualidade	16
3	O AMOR GREGO NA <i>BELLE ÉPOQUE</i> FLUMINENSE:	
	Do fato social à representação da amizade e do amor entre homens	19
3.1	Pílates e Orestes no Rio de Janeiro oitocentista: Uma questão de classe	20
3.2	A Representação literária de um amor interdito: Breve compilação	23
4	PÍLADES E ORESTES: Uma paródia machadiana	26
4.1	A União de Quintanilha e Gonçalves:	
	Amizade, ambiguidade, metáfora do amor grego	28
4.2	Um coração para devorar: As máscaras do sujeito, a refeição do amor, o desejo reprimido	31
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	37
	REFERÊNCIAS	39

1 INTRODUÇÃO

Dentre os componentes de estruturação da obra literária há fatores de ordem psicológica, religiosa, linguística, simbólica, bem como os elementos que pertencem à dimensão da vida social dos indivíduos, cuja importância varia conforme o ângulo que se adote. Em uma perspectiva crítica interpretativa, neste estudo preferimos ressaltar o aspecto social, particularmente o da representação de uma possível amizade homoerótica no conto ‘Pílades e Orestes’, que compõe em 1906 uma coletânea de histórias intitulada *Relíquias da Casa velha*, e consoante o método de Candido (2006) em *Literatura e Sociedade*.

Candido estabelece uma chave analítica para a crítica literária postulando um diálogo entre o texto, o autor e a sociedade, elegendo assim uma explicação estética que considera que o fator social externo é assimilado pela obra, tornando-se deste modo um elemento artístico internalizado. Machado de Assis não é um autor especialmente relevante para os estudos sobre homoerotismo na literatura, em função de se tratar de um tema oculto, interdito, subentendido, restrito ou ainda secundarizado por critérios pautados em orientações mais universalistas.

Frequentemente ocupa-se das tematizações realistas sobre as relações sociais e amorosas tencionadas pelo adultério, das incursões filosóficas e habituais intertextualidades com os textos eruditos, de um Brasil escravocrata e clientelista permeado dos valores do Segundo Império e da Primeira República.

Entretanto, entendemos que esta análise se justifica principalmente em face da invisibilidade e marginalização do tema da sexualidade na obra ‘machadiana’, bem como do interesse advindo do fato desta pesquisa se inserir em uma pequena tradição de abordagens analíticas que têm buscado nuances de homoerotismo em ‘Pílades e Orestes’, desde, pelo menos, o ano de 1967 (TREVISAN, 2002, p. 263), contribuindo deste modo para ampliar as discussões e o conhecimento em torno do assunto.

Além disso, recordamos aqui a opinião do crítico e professor Alfredo Bosi (2003, p. 11) segundo a qual ‘O principal objeto de Machado de Assis é o comportamento humano’, e, portanto, acrescentamos nós, dado que a homossexualidade é também parte do repertório comportamental e afetivo da humanidade há séculos, aproveitando o ensejo, parafraseamos Terêncio; somos humanos, nada do que é humano nos é estranho.¹

¹ No original, ‘Homo sum; humani nil a me alienum puto’, máxima extraída da peça ‘O Atormentador de Si Mesmo’.

O substrato imediato com o qual Machado de Assis costuma trabalhar é o resíduo das ideologias, ações, imagens, costumes, valores culturais e percepções das pessoas que viveram no Rio de Janeiro durante meados do século XIX e início do século XX, elementos perpassados pelo Realismo, embora não limitados pela convenção realista.² Com efeito, Machado consegue ser íntimo e familiar sem perder de vista os aspectos universais e o dinamismo, recusando tanto o maniqueísmo quanto o conservadorismo, ironizando igualmente o reacionário e o revolucionário.

E mais: no exato momento em que seus contemporâneos naturalistas esforçam-se para atender os apelos do documentário realista, da caricatura, da taxonomia da patologização e tipologia humana, ele desvia o olhar do espectador com ajuda de um jogo ambíguo de sombra e luz, de véus sobrepostos e máscaras enigmáticas por onde apenas se permite entrever alguma coisa de relance no espaço da fresta entre a pele desnuda e o adorno.

O “Bruxo do Cosme velho”, epíteto popularizado em *A vida passada a limpo*, de Carlos Drummond de Andrade (2013), é especializado nos subentendidos, exímio na arte de comunicar por meio das metáforas e dos silêncios nas entrelinhas, que não se deixa apanhar em postulados categóricos, um mestre do olhar ambivalente e ácido, recusando-se a empregar expedientes dogmáticos ou a enveredar por compartimentos estanques.

Algumas das suas personagens frequentemente parecem incorporar um tipo, mas outras rapidamente se revelam em todo o esplendor da sua singularidade, abandonando o disfarce do estereótipo para ingressar no escopo relativista e pragmático do mundo dos indivíduos. Tendo isso em mente, lançaremos algumas hipóteses e extrairemos inferências ao longo do percurso investigativo, esperando que esta via possa se constituir em contributos para a reflexão sobre os sinais do homoerotismo latente na trama de “Pílades e Orestes”.

De um ponto de vista metodológico a nossa abordagem focalizará no viés teórico que compreende o recorte das representações da amizade e do amor entre homens a partir do estudo dos elementos culturais e sociais do período oitocentista, da conexão entre tais representações e os ecos do homoerotismo grego na intertextualidade expressa no conto, e de uma breve revisão bibliográfica sobre a condição do personagem homossexual na literatura brasileira.

“Pílades e Orestes” foi escrito durante a vigência da estética realista, um movimento que reflete as profundas transformações econômicas, políticas, sociais e culturais da segunda

² Alguns críticos teorizam que o Realismo em Machado de Assis é um Realismo diferenciado, um microrrealismo, não conformista, que não se ilude com as promessas do novo ideário positivista, evolucionista, cientificista e liberal, mantendo um distanciamento estratégico dessas posturas intelectuais.

metade do século XIX, tais como a estruturação do capitalismo em moldes modernos, o surgimento de grandes complexos industriais, predomínio do imaginário que valorizava o cientificismo, positivismo, evolucionismo, estudos sobre hereditariedade, materialismo histórico, crítica religiosa e determinismo.

Não é surpreendente, pois que a obra realista volte-se em direção às relações sociais, os costumes, as ligações familiares e amorosas, aos contrastes da vida íntima, a decadência das instituições como o Estado, a Igreja, família, amizade e casamento (BOSI, 2006). Neste contexto, sintomaticamente, aparecem também as representações mais ousadas do homoerotismo na literatura brasileira, em especial aquelas de índole naturalista, conforme se vê no romance *O bom crioulo*, de Adolfo Caminha (1895).

Levando em conta todas essas considerações abordaremos em um primeiro momento a fundamentação teórica empregada por nós no desenvolvimento da análise, e algumas reflexões acerca do autor, situando sua obra em relação aos valores do Realismo e da sociedade oitocentista fluminense, baseando-nos principalmente na caracterização e crítica referenciadas por Bosi (2003) e Schwarz (1987).

Posteriormente, introduziremos as tematizações referentes ao conto, sua publicação, a crítica principal e intertextualidade de forma genérica. Em seguida, o levantamento da pesquisa sobre representações da amizade e do amor entre homens no Rio de Janeiro oitocentista, em conexão com a referência à Grécia Clássica e o homoerotismo na literatura.

Em um quarto momento, focalizaremos na análise evidenciando mais especificamente os aspectos intertextuais, as metáforas e alusões empregadas por Machado, a duplicidade de sentidos e a singularidade e subjetividade das personagens, conectando-os ao mesmo tempo com os valores da época representada.

2 O BRUXO E O CALDEIRÃO

Antonio Candido, no ensaio “Esquema de Machado de Assis” (1977), ironiza os críticos que se debruçaram sobre as condições sociais e individuais da vida do escritor buscando ver aí uma correspondência entre uma existência fustigada por grandes sofrimentos e obstáculos e a genialidade artística, ressaltando também que não lhe deixaram, por conta disto, de inventariar toda sorte de tormentos pessoais relacionados à cor negra, origem pobre ou doença epilética.

[...] parece não haver dúvida que sua vida foi não apenas sem aventuras, mas relativamente plácida, embora marcada pelo raro privilégio de ser reconhecido e glorificado como escritor, com um carinho e preito que foram crescendo até fazer dele um símbolo do que se considera mais alto na inteligência criadora. (CANDIDO, 1977, P. 16-17).

Em contraste com as perspectivas de índole romântica que tencionam atribuir o talento artístico de Machado de Assis às vicissitudes sofridas por ele, Roberto Schwarz (2000) prefere apontar para as relações que se estabelecem entre a forma literária do autor fluminense e os processos sociais que se desenrolavam no Brasil oitocentista, disparatados e contraditórios, interiorizados na sua escrita.

Processos estes que envolviam tanto a adoção de ideais liberais modernos, quanto a sua respectiva impraticabilidade em um solo nacional habituado ao escravagismo e clientelismo, resultando no ceticismo exacerbado em face das ideologias, tão característico do estilo “machadiano” maduro.

Ainda segundo Schwarz, no ensaio “Duas notas sobre Machado de Assis”, a característica da brasilidade de Machado envolve tanto as dimensões da notação local, quanto o universalismo, e ambos se compõem de fórmulas e formas que traduzem o “sentimento íntimo do seu tempo e do país”, posto que “[...] estas fórmulas e formas são a transcrição literária de aspectos reais, decisivos, mas pouco evidentes, do processo nacional.” (1987, p. 172).

Do menino mestiço de origem humilde nascido no morro do Livramento durante o segundo Império, ao homem autodidata que alçou voo rumo à burguesia, se tornou fundador e presidente da Academia Brasileira de Letras e se engajou ativamente na vida cultural do Rio de Janeiro da *belle-époque*, observa-se uma reviravolta de trajetória impressionante.

Publicando mais de duzentos contos, engajando-se na poesia, nas crônicas, romances, traduções e escrevendo suas próprias peças, Machado de Assis, com bastante justiça, é considerado um dos maiores escritores da literatura brasileira (senão o maior) e um dos grandes nomes da literatura universal.

Sua escrita é comumente dividida em duas fases: uma literatura considerada de médio valor, cuja preocupação central está na aquisição de técnica e forma em oposição ao desenvolvimento da crítica, etapa que durou até os seus quarenta anos, e outra tida como de excelência, a partir de então. Ao contrário do ponto de vista anterior de índole mais positiva, agora havia uma visão insolente, perpassada por ironia e pelo brilho da sua inteligência (SCHWARZ, 1987).

Bosi resume assim o papel de Machado de Assis dentro do panorama da literatura brasileira, explicitando ainda a sua peculiaridade e gênio criativo, observando-lhe a influência dos filósofos moralistas franceses seis e setecentistas³, pensadores atentos à mentalidade da época e críticos dos costumes e da moralidade:

Representando os múltiplos graus e formas da nossa assimetria social [...] Machado situa-se plenamente na longa fase do Realismo, momento extremamente fecundo para a cultura letrada brasileira.

Mas a *perspectiva* com que o romancista maduro traçou o quadro não introjetou nem as ideias dominantes no período da sua formação (romantismo conservador, liberalismo encruado para acumpliciar-se com o cotidiano político do Império), nem as correntes que circularam, a partir de 70, em nosso meio cultural. Nem conservador, nem evolucionista, nem positivista, nem cientificista, nem republicano, nem militante abolicionista, Machado educara o seu olhar em valores e modos de pensar que vinham da tradição analítica e moral seis-setecentista (BOSI, 2003, págs. 162-163, grifo do autor).

O autor fluminense inaugurou de fato o Realismo no Brasil em 1881 com a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, entretanto, nem a pitoresca descrição dos costumes locais, nem a reprodução e fixação do dogma cientificista, nem a teoria sociológica da literatura-espelho, são suficientes para dar conta do alcance da envergadura do Realismo ‘machadiano’, ou da sua brasilidade que simultaneamente contrasta e se harmoniza com o seu universalismo. Reportando-nos mais uma vez às palavras de Antonio Candido:

Sob o rapaz alegre e mais tarde o burguês comedido que procurava ajustar-se às manifestações exteriores, que passou convencionalmente pela vida, respeitando para ser respeitado, funcionava um escritor poderoso e atormentado, que recobria os seus livros com a cutícula do respeito humano e das boas maneiras para poder, debaixo dela, desmascarar, investigar, experimentar, descobrir o mundo da alma, rir da sociedade, expor algumas das componentes mais esquisitas da personalidade. [...] A sua atualidade vem do encanto quase intemporal do seu estilo e desse universo oculto que sugere os abismos prezados pela literatura do século XX (CANDIDO, 1977, p. 18).

³ François de La Rochefoucauld (1613-1680), Blaise Pascal (1623-1662), Jean de La Bruyère (1645-1696), Vauvenargues (1715-1747, dentre outros).

Candido observa a necessidade de se ler Machado de Assis não com olhos convencionais, nem com argúcia acadêmica, mas com senso da desproporção e da anormalidade, daquilo que parece raro em nós à luz da psicologia de superfície, e, no entanto, estrutura-se nas camadas mais profundas de onde nasce o comportamento de cada um.

Ao enumerar algumas questões fundamentais para obra machadiana, o crítico revela ainda que um das principais problemáticas que perpassam essa literatura é a questão da identidade, da divisão do ser ou o desdobramento da personalidade, e a discussão sobre os limites da razão e da loucura, onde se põe em cheque a própria definição da loucura ou da sanidade (CANDIDO, 1977).

2.1 Papéis Avulsos, uma história oculta e Pílades e Orestes

De acordo com Bosi (2003), embora dentre as duas centenas de contos que Machado de Assis compôs pode-se encontrar alguns dos melhores já escritos em língua portuguesa, há também não poucas histórias presas à mentalidade do romantismo urbano da segunda metade do século XIX, nas quais o contista se exercitava na convenção de estilo que agradava mais ao público feminino dos folhetins da época.

A ruptura ocorre a partir da publicação de *Papéis Avulsos* (1882), o marco do Realismo machadiano em se tratando do desenvolvimento dos contos. Bosi revela que por esse período o autor fluminense se sente compelido a assumir um ponto de vista mais distanciado, aprofundando as ambiguidades e mais afeito aos contrastes, abandonando a perspectiva oscilante dos primeiros contos:

A partir de *Memórias póstumas* e dos contos enfeixados nos *Papéis avulsos* importa-lhe cunhar a fórmula sinuosa que esconda (mas não de todo) a contradição entre parecer e ser, entre a máscara e o desejo, entre o rito claro e público e a corrente escusa da vida interior. E, reconhecido o antagonismo, seu olhar se detém menos em um possível resíduo romântico de diferença que na cinzenta conformidade, na fatal capitulação do sujeito à Aparência dominante (BOSI, 2003, p. 84, grifos do autor).

O disfarce e a desfaçatez surgem deste modo, atrelados à necessidade de sobrevivência e um segundo “eu” aparece e se transforma francamente movido pelo instinto imperioso de conservação, fomentando aqui uma camada oculta ou entreaberta nessas histórias: “A máscara está justificada pela marcha da civilização. Que a moral tradicional, vãmente idealista, se torça e se inverta e subverta sob todos os sofismas que a argúcia humana puder inventar” (BOSI, 2003, págs. 87-88).

Dir-se-ia que nas relações interpessoais e intrapessoais impõe-se o regime da dissimulação, um constante jogo movediço cujas regras mudam frequentemente. Candido (1977, p. 22). menciona, por seu turno, em relação ao estilo machadiano, que “muitos dos seus contos e alguns de seus romances parecem abertos, sem conclusão necessária, ou permitindo uma dupla leitura”.

No conto “Pílades e Orestes” (ASSIS, 1906), publicado originalmente pela Editora Garnier, Rio de Janeiro, é possível vislumbrar inúmeras variações de sentido, encobrimentos e fenômenos de ambiguidades emanando da face eclipsada pela máscara, um processo de construção de uma “segunda história”, contada de modo que as duas parecem ser uma única.

Machado de Assis nos remete aqui a uma conhecida obra clássica, que estabelece um diálogo intertextual; o mito de Orestes, o matricida, personagem de várias histórias trágicas relacionadas com sua loucura, remorso e purificação posterior.

Orestes era filho de Agamenon, rei de Micenas, e da rainha Clitemnestra, e foi enviado ainda criança para um exílio na Fócida, após o assassinato do pai, indo viver na corte de Estrófilo, marido da sua tia, e aí se torna amigo de Pílades. Mais tarde, quando era já adulto, instigado pela irmã e seguindo ordens de Apolo, Orestes vingava-se da morte do pai matando-lhe os dois assassinos: a sua própria mãe e o amante dela, Egisto. E então é de imediato perseguido pelas Erínias, as antigas deusas vingadoras da sociedade matrilinear pré-helênica.

Como castigo pelo matricídio, Orestes enlouquece de remorso e dá início a uma dolorosa peregrinação em busca de purificação e remissão do seu crime, logrando obter ao final a redenção no tribunal de Palas Atena, conforme reza o mito grego (GRAVES, 1955). Os rudimentos dessa lenda já eram do conhecimento de Homero, e serviram de inspiração para as peças do dramaturgo Ésquilo, que escreveu uma trilogia chamada *Oréstia*, constituída por *Agamenon*, *Coéforas* e *Eumênides*, representadas pela primeira vez no ano de 458 AEC⁴, em Atenas. Segundo Kury:

As desventuras dos atridas⁵ foram um dos temas prediletos dos trágicos gregos, tendo inspirado numerosas peças além de Ésquilo, passando por Sófocles (cuja *Electra* se baseia, com ligeiras variações, no episódio tratado nas *Coéforas*, e pode ser considerada um complemento ideal para o *Agamêmnon*), por Eurípedes (*Ifigênia em Áulis*, *Ifigênia em Táuris*, *Orestes*, *Electra*) (KURY, 1991, p. 7-11, grifos do autor).

Na versão “machadiana” do mito transposta para o ambiente fluminense oitocentista, significativamente faz-se ausente qualquer referência mais complexa e edipiana ao núcleo

⁴ Antes da Era Comum, sistema alternativo de contagem do tempo, em substituição a “Antes de Cristo”.

⁵ Filhos de Atreu, na mitologia grega; Agamenon e Menelau.

familiar trágico formado por pais, mães, ou irmãs e irmãos, perfilando-se em torno dos dois companheiros apenas uma gananciosa e fria parentela distante.

Envoltos por um punhado de tios e uma prima, excluindo-se a temática do matricídio, do incesto e da vingança, permanece somente a alegoria da amizade, tal qual uma imagem que é trazida à frente de um enquadramento pelo artifício de lhe esfumar o fundo.

A referência a textos da literatura universal em Machado de Assis é um componente estético próprio da sua escrita, algo que inclusive despertou controvérsias dentre contemporâneos seus, que aspiravam e exigiam certa “cor local” e um nacionalismo mais restrito.

Trata-se de uma problemática que o autor fluminense não ignorava e para a qual ele respondeu diretamente: “O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e de seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (ASSIS, 1959, p. 817, apud SCHWARZ, 2002, p. 166).

2.2 A memória da Literatura: Intertextualidade

Para a compreensão do alcance da universalidade machadiana e, conseqüentemente, das suas referências dos clássicos ocidentais, necessitamos refletir com frequência sobre o conceito de intertextualidade, definida poeticamente pela crítica literária francesa Tiphaine Samoyault como a “memória que a literatura tem de si mesma” (2008, p. 10):

Em todo texto a palavra introduz um diálogo com outros textos: eis a ideia que Julia Kristeva toma emprestada de Bakhtin, acarretando sua euforia neológica e sua abstração teórica. O autor de *Estética e teoria do romance* e de *A Poética de Dostoievski* não empregava em nenhum momento os termos intertextualidade ou intertexto. Entretanto, seus estudos sobre o romance (que remontam a fins dos anos 20), originando as grandes possibilidades de integração do gênero, seus componentes linguísticos, sociais e culturais, introduziam a ideia de uma multiplicidade de discursos trazida pelas palavras. (SAMOYAULT, 2008, p. 18, grifos da autora)

Da polifonia das vozes e do diálogo entre textos de Bakhtin à intertextualidade de Kristeva, a literatura, segundo Samoyault, impulsiona sua memória através de uma quantidade de processos que envolvem retomadas, reescritas e recordações que descortinam o intertexto e se desdobram em uma variada tipologia de práticas intertextuais: citação, alusão, referência, plágio, paródia, pastiche. Portanto, todo texto implica em resgatar algo que já foi dito antes, dialogicamente; consiste, de fato, na literatura a “lembrar-se de si mesma” (2008).

De acordo com Koch e Elias (2008) a intertextualidade pode ser explícita (quando se percebe a citação da fonte do intertexto) e implícita, aquela que “[...] ocorre sem citação expressa da fonte, cabendo ao interlocutor recuperá-la na memória para construir o sentido do texto, como nas alusões, na paródia, em certos tipos de paráfrases e ironias” (2008, p. 92).

Para Martins (2016, p. 257), no que concerne especificamente a compreensão da reescrita dos clássicos greco-romanos, os textos de Machado de Assis são “[...] perpassados por múltiplas vozes, que, sob o crivo do narrador, são utilizadas para a manifestação dos discursos da paródia e da estilização”. Tiphaine Samoyault alerta, a este respeito, que a erudição dos autores nem sempre está a serviço do nivelamento das referências da memória histórica ou do simples resgate de textos paradigmáticos; antes podem frequentemente prestar-se ao lúdico, ao que ela chama de “jogos da erudição”:

Ocorre com frequência que os escritores se servem do seu saber para inscrever nos textos uma homenagem disfarçada, uma apropriação zombeteira, ou uma forma de conivência. As práticas intertextuais são aliás com frequência assimiladas, na opinião comum, a essas formas irônicas do espírito, que colocam os textos que se valem delas aquém de seus modelos (SAMOYAULT, 2008, págs. 85-86).

Enfatizando esse aspecto irônico e de rebaixamento intertextual na prosa machadiana, Silva afirma que “a paródia é considerada elemento fundamental na composição das obras de Machado de Assis” (2009, p. 15), e citando Merquior, refere-se às *Memórias Póstumas de Brás Cubas* como uma “novela filosófica, em tom bufo e com predomínio da paródia”:

Iniciativa importante para essa abordagem foi feita em 1972, com o artigo de José Guilherme Merquior, “Gênero e estilo das *Memórias póstumas de Brás Cubas*”, em que o autor explica, com auxílio dos estudos de Mikhail Bakhtin sobre Rabelais e Dostoievski, a novidade das *Memórias*, argumentando que Machado, nesse romance, passa a praticar o gênero de sátira menipéica, na tradição de Luciano de Samósata, Erasmo, Swift etc. Segundo Merquior, a situação narrativa fantástica de Brás Cubas assemelha-se à situação do personagem de Luciano de Samósata, Menipo, que, do reino dos mortos, gargalha dos absurdos da vida dos homens (SILVA, 2009, p. 15, grifos do autor).

Em “Pílades e Orestes” o autor fluminense emprega idêntico expediente, satirizando a tragédia de Orestes e invertendo alguns elementos da narrativa grega, parodiando sobretudo a relação de amizade entre Orestes e seu fiel companheiro Pílades, descrita no conto machadiano de modo irônico e entremeada por ambiguidades, com destaque e protagonismo para a versão brasileira do Pílades clássico.

3 O AMOR GREGO NA BELLE ÉPOQUE FLUMINENSE: Do fato social à representação da amizade e do amor entre homens

Para fins de nosso propósito neste trabalho empregaremos o termo ‘‘homoerotismo’’ em referência ao desejo do mesmo sexo, cientes de que a expressão é ampla e indistintamente usada para descrever pessoas homoeroticamente inclinadas, identidades erótico-afetivas, comportamentos eróticos ocasionais, e uma cultura e performances construídas por minorias sexuais.

Dentre as intertextualidades explícitas trabalhadas no conto ‘‘Pílades e Orestes’’, destaca-se, como dito anteriormente, a citação aos dois companheiros que se unem para vingar a morte de Agamenon nas *Coéforas* de Ésquilo, ressaltando-se na escrita machadiana o fato de que o personagem de Pílades na peça é apagado e diminuído em face do protagonismo de Orestes, condição que se inverte no relato do autor fluminense através da paródia. A amizade íntima e profunda entre os dois heróis trágicos foi caracterizada, já na antiguidade, pelo poeta grego Bion como sendo de natureza homoerótica (1912), e o relacionamento deles comparado implicitamente ao casamento entre homem e mulher, com Pílades assumindo o papel de *erastai* (amante) em outros textos e autores posteriormente. Essa perspectiva conviveu lado a lado com o ponto de vista que os relacionava apenas a um símbolo de camaradagem masculina no imaginário greco-romano.

O modelo teórico hegemônico e preferido para os estudos da homossexualidade grega, academicamente falando, baseia-se em especial nos postulados de Dover e Foucault: um padrão estereotípico, regulamentado, institucional e convencional chamado pederastia, uma relação temporária e de caráter pedagógico que associava um homem ativo adulto e da elite, chamado *erastai*, a um menino livre e passivo, chamado *eromenos*, (DOVER, 1989).

Investigações mais recentes e cuidadosas das fontes clássicas, porém, revelam uma diversidade e heterogeneidade muito maior de relacionamentos sexuais em termos de idade e status social, ainda que tais práticas tenham sido atacadas e reprovadas, ou vítimas de deboche ou sátiras, é notável que também a ‘‘normatividade’’ da pederastia algumas vezes foi alvo de condenação e hostilidades a depender da situação.

De acordo com Hubbard (2003), o panorama da atividade homoerótica não estava restrito aos pares de ‘‘homem-menino’’, e apesar do equívoco do senso comum, constituiu-se um verdadeiro mosaico de práticas sexuais. Imagens em vasos de cerâmica, textos provenientes dos primeiros poetas, inscrições de grafites e vários outros documentos atestam

o relacionamento frequente entre jovens de mesma idade, a existência de *eromenos* barbudos e de *erastai* meninos, a alternância de papéis ativos e passivos, e uniões duradouras e longevas. Embora os construtivistas sociais rejeitem a ideia de que a preferência sexual fosse algo relevante para os povos pré-modernos a ponto de se criar uma tipologia (FOUCAULT, 1998), bem como a noção de que subculturas e identidades relacionadas aos desejos sexuais possam ter existido na Grécia ou em Roma, os apontamentos de uma série de textos antigos demonstram que:

[...] algumas formas de preferência sexual eram, de fato, consideradas um diferencial que caracterizava os indivíduos. Muitos textos até mesmo veem essas preferências como qualidades inatas e, portanto, aspectos “essenciais” da identidade humana: um dos mais arcaicos registros da passividade sexual masculina, do filósofo pré-socrático Parmênides [...] sugere que este desejo é resultado de uma falha congênita no momento da concepção, um obstáculo que impede que as sementes masculinas se juntem adequadamente às femininas. Outros escritores médicos consideram que efeminação em homens e masculinidade em mulheres são geneticamente determinadas (HUBBARD, 2003, p. 7, tradução nossa, grifos do autor).

Hubbard (2003) assinala que assim como o homoerotismo grego não era redutível a um único paradigma, as atitudes sociais variavam grandemente em relação ao tema, não existindo um consenso público, conforme idealizado frequentemente nas modernas concepções sobre a pederastia.

3. 1 Píades e Orestes no Rio de Janeiro oitocentista: Uma questão de classe

Nos finais do Império e início da velha República o Rio de Janeiro se transformou no maior centro industrial do país, dobrando a população entre as décadas de 1870 e 1890, aumento populacional derivado da migração de escravos libertos da zona rural e da imigração europeia portuguesa, contingente constituído na maioria por adultos do sexo masculino (FIGARI, 2007). Neste contexto os dispositivos de normatização e controle da sexualidade assumem um novo aspecto:

O disciplinamento das mentes e dos corpos se fundava essencialmente sobre bases materiais. O capitalismo em sua fase de desenvolvimento industrial implicava o controle e a otimização do trabalhador livre em uma sociedade ordenada agora pelo trabalho, o qual supunha também um novo *ethos* moral e corporal que se espalharia por todas as áreas do cotidiano do trabalhador, inclusive sua sexualidade (FIGARI, 2007, p. 238, grifo do autor).

O homoerotismo reaparecerá na imaginação coletiva, portanto, das sombras do pecado, do desvio dos costumes, da criminalização e marginalidade para a luz do escrutínio do discurso médico higienista do período. Será alçado a uma nova categoria de sujeito, não menos deletéria que as anteriores: o portador de uma patologia, simultaneamente enfermo e

imoral, uma degeneração íntima do indivíduo, passível de ser detectada inclusive no laboratório clínico.

A indústria cultural literária, já desde princípios do século, explorará, de tempos em tempos, um tipo de literatura que difunde essa visão naturalista da homossexualidade sempre ligada ao discurso médico-legal. Seja em novelas, contos, poesias ou manuais para “guiar” a vida e a sexualidade, a ideia de degeneração, abjeção, perversão e crime, raramente terá exceções (FIGARI, 2007, p. 285, grifo do autor).

Apesar de todo o refinamento do aparato de repressão, do ambiente de vigilância imposto pelos códigos da nova moralidade liberal burguesa e da patologização do desejo pelo mesmo sexo, segundo João Silvério Trevisan, a homossexualidade resistiu e prosperava, e fazia parte do cotidiano oitocentista fluminense:

Vale lembrar que, já na primeira metade do século XIX, era comum e escandalosa, numa cidade como o Rio de Janeiro, a prática homossexual-sobretudo no baixo comércio, onde imperavam os imigrantes portugueses, que muitas vezes mantinham casos de amor com seus empregados caixeiros. Em 1885, ficou famosa a trágica história de amor de um português chamado Cândido, viúvo de 26 anos; por pretender casar-se com uma senhorita com quem vinha namorando, ele foi assassinado a golpes de martelo por seu empregado e amante Alberico, brasileiro de 22 anos (com quem vivia); Alberico foi condenado a 30 anos de prisão, depois de um rumoroso processo judicial (TREVISAN, 2002, p. 239-240).

As expressões de homoerotismo da época, entretanto, não se restringiam às classes subalternas dos comerciantes, atores, cabeleireiros, Bagaxas (prostitutos), ou marinheiros e a soldadesca.

Dentre os que assumiam uma maior visibilidade em função dos privilégios de classe encontravam-se os *Dandys*, adeptos da vida boêmia, desregrada e *flâneur*⁶, cujo estilo extravagante beirava à afetação da androginia. Cultivavam o esnobismo e a amizade ao modo dos românticos, certo amor idealizado e que, esperava-se, fosse livre de contato sexual, embora a existência de grupos de Dandinismo voltados à socialização e orgias homoeróticas denunciasse o oposto: Os cavaleiros da noite⁷ se tornou o mais reconhecido neste sentido (FIGARI, 2007).

Um símbolo evidente da categoria do Dandinismo, e personagem antológico do seu tempo, foi o jornalista e escritor João do Rio, membro da Academia Brasileira de Letras, chamado de Oscar Wilde tupiniquim, pelo seu culto ao esteticismo decadentista e à vida

⁶ Vadio, vagabundo, que vagueia sem compromisso.

⁷ Segundo Pires de Almeida citado por Figari, Os cavaleiros da noite eram a “elite dos Uranistas do seu tempo”, que em pequenos grupos perambulavam pela noite fluminense, em apresentações de teatros, hotéis luxuosos e bordéis, onde se entregavam aos prazeres mais indescritíveis.

social, que ele retratava em suas crônicas jornalísticas --mas também por sua conhecidíssima homossexualidade (TREVISAN, 2002, p. 261).

Diz-se que costumava circular pela cidade nos seus chamativos ternos verdes ou envergando uma exótica vestimenta oriental (FIGARI, 2007). Não raro, a interação entre os *Dandys* e os trabalhadores subalternos transcorria sob a intervenção do sexo e do signo do apadrinhamento. Conforme Schwarz demonstra no ensaio “As ideias fora de lugar” ao se reportar à classe dos homens livres, porém sem dinheiro: “O favor é, portanto, o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também outra, a dos que têm” (2000, p. 16).

Ou seja, as relações de classe no Brasil de oitocentos eram permeadas pelo clientelismo e paternalismo, condições que afetaram, inclusive, a forma como se estabeleciam as ligações homoeróticas das classes burguesas para com as classes inferiores, através da mediação universal do “favor” (FIGARI, 2007).

Muitas vezes um dos companheiros na relação era de classe menos prestigiada, e nestes casos frequentemente lhe era oferecida uma vida confortável, alguns benefícios materiais e proteção.

É a história também do sargento Gabriel e do soldado Theotonio. Gabriel reconhecia em seu Theotonio o seu “protegido”, o encobria e lhe dava trabalhos leves. Isso o fazia porque, como ele mesmo expressava: “Theotonio era de sua pertença, pois o mantinha, dava-lhe roupa, cigarros, dinheiro, e outras coisas” (FIGARI, 2007, p. 302, grifo do autor).

Todos esses sujeitos homoeroticamente inclinados se reuniam em locais sociais condizentes com seus interesses em comum, cultivando comunidades e organizando reuniões secretas para socialização, namoro e paquera, sobretudo nas entradas e porões de teatros, cafés, restaurantes, casas de banho, hotéis, bilhares, escadarias de igrejas, portarias dos conventos, arvoredos do Campo de Sant’Ana, e largo do Rossio (TREVISAN, 2002).

Tais comunidades de minorias sexuais desenvolviam seus próprios códigos e sinais diacríticos internos de identificação de grupo e de autoafirmação, mesmo em face da clandestinidade, exprimindo-os por meio de acessórios estratégicos e vestimentas diferenciadas, como por exemplo, uma gravatinha vermelha no caso dos Bagaxas, dentre outros elementos (FIGARI, 2007).

Em um sentido parecido, refere-se Viveiros de Castro em 1894: “Tinham eles uma *toilette* especial pela qual podiam ser facilmente reconhecidos. Usavam paletó muito curto, tecido de seda pendurado no bolso, calças muito ajustadas, desenhando bem a forma das pernas e das nádegas” [...] (FIGARI, 2007, p. 296, grifo do autor)

Viveiros de Castro se refere aqui especificamente aos *dandys* cariocas, que se vestiam de modo provocante e de forma a serem facilmente reconhecidos por seus semelhantes, além de buscar uma distinção de grupo e autoafirmação identitária.

3.2 A representação literária de um amor interdito: Breve compilação

Excetuando-se a literatura de âmbito jurídico produzida nos processos inquisitoriais brasileiros, é no Barroco que encontramos as primeiras representações de homoerotismo na literatura brasileira, através dos escritos virulentos do poeta satírico Gregório de Matos, conhecido como Boca do inferno.

São famosas as suas invectivas em forma de verso, direcionadas contra várias pessoas, homens e mulheres, infamados de sodomitas, fanchonos ou tríbades. Uma das suas vítimas mais célebres foi um influente e poderoso sodomita da Bahia seiscentista, o governador Antônio Luiz da Câmara Coutinho, que se tornou seu desafeto desde que o secretário e amante do governador, Luiz Ferreira de Noronha, negou-lhe um cargo a um sobrinho seu (TORRÃO FILHO, 2000).

A respeito deste ilustre personagem baiano, Gregório o acusou de aborrecer-se em coabitar com as mulheres, referia-se a ele como fanchono, sodomita, merda dos fidalgos, escória dos Godos, e físgador de lombrigas, este último um epíteto metafórico empregado para descrever o pênis, de acordo com Torrão Filho (2000).

A poesia satírica e barroca, eivada de ironia desbocada, de Gregório de Matos retrata o homoerotismo como um vício, um pecado mortal e “nefando” (que não deve ser nomeado), configurando-se nos tipos de “crítica social” do momento.

O assunto ressurgiu no romantismo: em *Macário* do poeta Álvares de Azevedo, em contraste com o burlesco e eschachado do barroco, o desejo pelo mesmo sexo manifesta-se em notas sutis, porém mantendo o caráter diabólico e nefasto. Considerando aqui que é o próprio Satã quem age de forma homoerótica e desviante: “Vamos... E como é belo descorado assim! Com seus cabelos castanhos em desordem, seus olhos entreabertos e úmidos, e seus lábios feminis! Se eu não fora Satã eu te amaria, mancebo...” (AZEVEDO, 2002, p. 61).

A idealização do amor e da amizade entre homens se constituía em um comportamento comum nessa época, especialmente na classe burguesa, embora não necessariamente levasse ao contato erótico (FIGARI, 2007), propiciava um clima de ambiguidade conforme observado no trecho acima.

Já no advento do movimento naturalista, a literatura incorporou e aproximou-se do discurso médico, compartilhando da crença na valorização da identidade nacional e dos anseios para classificar as tipologias da degeneração social como parte de um esforço de reabilitação e renovação das estruturas da sociedade (TREVISAN, 2002). A partir disso aparecem as personagens homossexuais inequivocamente caracterizadas, vivendo em ambientes viciados e marcados pela prostituição, insanidade e marginalização:

O grande mito da literatura brasileira relacionada com o homoerotismo fica por conta do romance *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha, publicado em 1895, no qual apareceu, pela primeira vez na literatura brasileira, um protagonista negro e homossexual. [...] Estruturado com rigor e escrito com elegância, o livro vai até o fundo na dissecação dessa paixão, inclusive com descrições detalhadas de atos sexuais entre os dois rapazes (TREVISAN, 2002, págs. 254-255, grifo do autor).

O *Bom-Crioulo* (1895) foi considerado o primeiro romance em todo o mundo a abordar o amor homossexual de modo direto e sem rodeios, o que lhe custou intensa censura, demonização frequente e críticas impiedosas, uma marginalização que continuou vitimando-o após a morte do autor (TREVISAN, 2002).

Trevisan recorda ainda que, tão longe quanto na década de 1950, transbordando de preconceitos e homofobia, a crítica Lúcia Miguel Pereira ainda acusava Caminha de “mau gosto” por tratar de um “tema abjeto”, com “pormenores de todo desnecessários” (2002). Algum tempo após a polêmica do *Bom-Crioulo*, em 1899, João do Rio, adepto da estética decadentista, aos dezoito anos, publica “Impotência” e em 1900, “Ódio”, dois contos com evidentes implicações homoeróticas:

[...] no primeiro, *Impotência*, um velho efeminado recordava seus frustrados amores por colegas do colégio e por seu jardineiro; o segundo conto, *Ódio*, narra em clima morbidamente construído a obsessão de um rapaz movido pelo ‘delicioso prazer de espancar um colega’ (TREVISAN, 2002, págs. 259-260, grifos do autor).

Nas “Histórias de gente alegre” (1910), na coletânea *Dentro da Noite*, do mesmo autor, menciona-se o drama de duas mulheres lésbicas envolvidas na prostituição e que termina com uma delas assassinada e a outra louca. Em “A peste” (RIO, 2002) há apenas uma leve insinuação de homoerotismo masculino, ou melhor dizendo, um homoafeto, mencionado de passagem durante uma epidemia de varíola, um pano de fundo assustador e claustrofóbico, que se apresenta como sinistra analogia quase premonitória que antecipa em décadas o desamparo, horror e estigma social da epidemia de AIDS em fins do século XX.

Na década de 20, Theo Filho publica seu livro de contos sugestivamente intitulado de *Dona Dolorosa: anomalias sexuais*, elencando todo um repertório de sexualidades desviantes, dentre as quais o “safismo”, referência antiga da lesbianidade, personificada na irmã “invertida” da protagonista, que é uma “vampira” (FIGARI, 2007).

Com o término da obsessão médica e cientificista naturalista, outras obras irão incluir o homoerotismo de forma episódica, ocasional, ou protagonizando as histórias. Trata-se de um tema ainda abortado, ainda infeliz e desregrado: vê-se ele na quadrilha de meninos de rua de *Capitães de Areia* de Jorge Amado (1937), no conto “Frederico Paciência”, onde dois amigos se beijam na boca, de Mário de Andrade (1947), em “O iniciado do vento” de Aníbal Machado, um relato de um engenheiro apaixonado por um menino de 12 anos (FIGARI, 2007). Além disso, recordamos aqui “A paixão segundo João”, sobre dois amigos que não assumem o desejo mórbido e mútuo, de Dalton Trevisan, e a ambiguidade em Diadorim que inspira o amor de Riobaldo, *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa (TREVISAN, 2002).

Outra menção digna de nota, segundo Trevisan (2002) é a escritora Cassandra Rios, que nos anos 60 e 70 popularizou a temática erótica lesbiana como em seu romance *Anastácia* (1977), sofrendo forte censura pela ditadura militar, acusada incontáveis vezes de atentado à moral e aos bons costumes. E Caio Fernando Abreu, “com seus contos cheios de rapazes sonhadores e abúlicos, em clima de pós-desbunde ,procurando amor na cidade grande ou arrastando consigo uma sexualidade sem paz” (TREVISAN, 2002, p. 266).

4 PÍLADES E ORESTES: Uma paródia machadiana

Discorrendo sobre a relação entre a sociedade e a literatura, Antonio Candido chama atenção para a necessidade de se ter consciência de que a representação da realidade não corresponderá simplesmente a um “espelhamento”, uma reprodução fiel, mas antes, a uma deformação arbitrária e criativa, uma reconstrução da realidade, mesmo quando se pretende observá-la e transpô-la com o rigor naturalista (2006):

Esta liberdade, mesmo dentro da orientação documentária, é o quinhão da fantasia, que às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva; de tal maneira que o sentimento da verdade se constitui no leitor graças a esta traição metódica. Tal paradoxo está no cerne do trabalho literário e garante a sua eficácia como representação do mundo. Achar, pois, que basta aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la é correr o risco de uma perigosa simplificação causal (ANTONIO CANDIDO, 2006, p. 22).

Para Candido, a função da análise crítica é mergulhar mais profundamente, ir além da sociologia da literatura, dado que “o elemento *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (2006, p. 14, grifos do autor).

No intuito de alcançar os estratos de significado nas entranhas da obra, o crítico literário deve buscar identificar os fatores sociais funcionando sob a estrutura, interiorizados esteticamente.

Neste caso, saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isso se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o *externo* se torna *interno* e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica. O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros (CANDIDO, 2006, p. 17, grifos do autor).

No que se refere em específico a Machado de Assis, a chamada crítica de viés sociológico, representada principalmente por Schwarz, em conformidade com o postulado de Candido, observa que a composição literária do autor fluminense interiorizou o processo nacional, e as suas respectivas regras, movimentos e apreciações do cotidiano da prática da vida brasileira, fatores que passaram a funcionar esteticamente na estrutura da escrita machadiana (1987).

Em “Pílades e Orestes”, essa dimensão social aponta para o tema da amizade romântica, amorosa e idealizada entre homens, categoria comum na burguesia oitocentista, aqui ironizada por Machado.

Mas também sugere outra história encoberta habilmente com ajuda da primeira, desvelada apenas nos interstícios da trama e nas dobras de véu, comunicada nos silêncios, alusões, paródias e metáforas, por onde se podem ver os elementos sociais mobilizando-se sob o aspecto estético. Por exemplo, no episódio do sonho do personagem Quintanilha, a paisagem onírica é um reflexo da união dos dois companheiros, retratada no conto: uma velha e longa ponte unindo duas montanhas (ASSIS, 1906).

Trata-se, possivelmente, de um relato de amor do mesmo sexo, construído subrepticamente debaixo de várias camadas de encobrimento, fina ironia e prosa elegante, em uma relação dialética que envolve o texto e o contexto.

No processo de escrita do conto o autor fluminense empregou algumas práticas intertextuais reconhecidas, dentre elas a paródia, cuja raiz etimológica remonta ao substantivo grego “contracanto”, formado por *Odos* que significa “canto” e pelo prefixo *Para*, em geral traduzido como “oposição”, assinalando a ideia de um texto que imita outro ao mesmo tempo em que contrasta com ele, no intuito de zombaria. Linda Hutcheon, porém, observa que o sentido de “paródia” foi reduzido indevidamente:

No entanto, *para* em grego também pode significar “ao longo de” e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de contraste. [...] Nada existe em *parodia* que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada, ou *burla*, do burlesco. A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia (HUTCHEON, 1985, p. 48, grifos da autora).

Esta “inversão e repetição com diferença” se constata logo a partir do título do conto, posto que, “Pílades” seguido de “Orestes”, é marcado deste modo pela mudança de protagonismo e do foco narrativo, e se opõe ao texto clássico original, onde Pílades é somente um alter ego para Orestes, um fiel camarada, com pouca ou nenhuma fala, além da baixa expressividade e importância secundária, coadjuvante.

Noutros momentos da narrativa observaremos a troca de papéis entre os dois amigos em relação ao respectivo modelo grego, com o “Pílades fluminense” (Quintanilha) assumindo sutilmente as prerrogativas do trágico Orestes, e o fac-símile brasileiro de Orestes (Gonçalves), emulando a muda aquiescência do Pílades clássico.

A título de exemplo: ao receber uma vultosa herança de um tio falecido, Quintanilha (Píladés) se torna vítima do ódio dos parentes, e esse ódio despertou nele o desgosto, e o desejo de abrir mão da fortuna, e neste tal instante de hesitação, quando ele fraqueja, é Gonçalves (Orestes) quem intervém e lhe aconselha sobre o caminho a seguir:

- Que culpa tem você que merecesse mais a seu tio que os outros parentes? Não foi você que fez o testamento nem andou a bajular o defunto, como os outros. Se ele deixou tudo a você, é que o achou melhor que eles; fique-se com a fortuna, que é a vontade do morto, e não seja tolo. Quintanilha acabou concordando. Dos parentes alguns buscaram reconciliar-se com ele, mas o amigo mostrou-lhe a intenção recôndita dos tais, e Quintanilha não lhes abriu a porta (ASSIS, 1906, p. 112)

Porém, nas **Coéforas** de Ésquilo, é Orestes quem hesita diante da família (a mãe), e desejando abrir mão da vingança, volta-se para Píladés em busca de orientação e conselhos:

(ORESTES baixa a espada e dirige-se a PÍLADES.)
 ORESTES
 Ah! Píladés ! Que faço? Mato a minha mãe?
 PÍLADES
 Que restaria de agora em diante, Orestes,
 do oráculo de Apolo, das proclamações
 de Pito, sua intérprete, da lealdade,
 penhor dos juramentos? Seria melhor
 obedecer aos deuses que a todos os homens!
 ORESTES
 Tuas ponderações convencem-me; venceste! (ÉSQUILO, 1991, P. 132).

E dentre os dois, na versão do conto fluminense, é Quintanilha-Píladés aquele que experimenta o remorso e a angústia avassaladores do Orestes grego, em um sonho onde lhe aparece o amigo Gonçalves, que lhe acusa de traição, numa irônica e burlesca imitação e transposição do gestual dramático das vingativas Erínias, as vingadoras dos crimes praticados por familiares, que nas tragédias gregas habitualmente agitam os braços em direção às suas vítimas:

Afinal o amigo ergueu os braços e estendeu-lhe as mãos com o gesto de maldição que ele vira nos melodramas em dias de rapaz; logo depois brotaram-lhe dos olhos duas imensas lágrimas, que encheram o vale de água, atirou-se abaixo e desapareceu. Quintanilha acordou sufocado (ASSIS, 1906, p. 121).

4. 1 A união de Quintanilha e Gonçalves: Amizade, ambiguidade, metáfora do amor grego

Quintanilha e Gonçalves são dois amigos que estudaram juntos, moraram juntos e se formaram bacharéis no mesmo ano, tendo ambos quase a mesma idade. Separados por algum tempo depois disso, quando Quintanilha decide se aventurar na política e viaja para outra

região, voltam a se unir quando este último recebe uma herança considerável de um tio falecido, e decide retornar para junto do amigo, que advogava no Rio de Janeiro.

Ao longo do conto, o narrador se refere à amizade de Quintanilha e Gonçalves como “união”, um termo ambíguo e sugestivo, que pode ser empregado tanto no contexto da simples camaradagem masculina quanto no espaço discursivo mais intenso dedicado ao amor, romance e erotismo:

A vida que vivia os dois era a mais unida d’este mundo. Quintanilha acordava, pensava no outro, almoçava e ia ter com ele. Jantavam juntos, faziam alguma visita, passeavam ou acabavam a noite no teatro. Se Gonçalves tinha algum trabalho que fazer à noite, Quintanilha ia ajudá-lo como obrigação; dava busca aos textos de lei, marcava-os, copiava-os, carregava os livros (ASSIS, 1906, p. 113).

E continuando posteriormente propõe uma analogia, ou bem humorada, ou ingênua ou irônica, com a união entre homem e mulher, na expressão “casadinhos de fresco” (recém-casados), realçando o clima ambíguo, e à guisa de explicar o título da narrativa, patenteia o eco intertextual que retoma a Grécia Clássica, além de descrever a habitual assimetria dos pares machadianos:

A união dos dois era tal que uma senhora chamava-lhes os “casadinhos de fresco”, e um letrado, Pílades e Orestes. Eles riam, naturalmente, mas o riso de Quintanilha trazia alguma coisa parecida com lágrimas: era, nos olhos, uma ternura úmida. Outra diferença é que o sentimento de Quintanilha tinha uma nota de entusiasmo, que absolutamente faltava ao de Gonçalves; mas, entusiasmo não se inventa. É claro que o segundo era mais capaz de inspirá-lo ao primeiro do que este a ele (ASSIS, 1906, p. 115).

No tocante especificamente a esta referência intertextual explícita aos dois companheiros do mito grego, baseando-nos nos indícios do intertexto e nas alusões à cultura greco-romana, adotaremos a hipótese de que se trata de uma metáfora erudita empregada pelo autor para descrever o “amor grego”, ou amor entre homens, um jeito de falar do presente e das questões da sociedade fluminense invocando o passado distante.

Conforme já apontamos anteriormente, sob o prisma da cultura greco-romana, a amizade de Pílades e Orestes foi algumas vezes considerada de fato como uma ligação de natureza inequivocamente homoerótica. Uma primeira evidência nesse sentido aparece à luz dos escritos de Xenofonte:

“E Orestes e Pílades, tal como Teseu e Pirítoos, e muitos outros semi-deuses famosos, não são celebrados em muitos poemas por terem dormido juntos, mas porque unidos por uma admiração mútua levaram a cabo, em conjunto, grandes e belos feitos” (BANQUETE, 2008, p. 78).

Ao negar, pela boca de Sócrates, que Orestes e Pílades “dormiram juntos”, implicitamente Xenofonte está atestando a existência do ponto de vista contrário, vigente na época.

Esta negativa, aliás, é um procedimento idêntico ao que ele aplicara também à intimidade convencionalmente lida como pederástica de Zeus e Ganimedes⁸. Com efeito, em um fragmento de Bion, autor bucólico de “Lamento por Adônis”, Pílates e Orestes são apresentados como exemplo ideal de amantes, dentro de uma perspectiva poética, romântica e sexual:

VIII [AMOR CORRESPONDIDO]

Felizes são os amantes quando o amor deles é correspondido. Teseu, apesar de tudo que sofreu no implacável Hades, foi feliz, pois Píroo o acompanhara; e feliz também era Orestes, entre inóspitos e bárbaros cruéis, porque Pílates havia escolhido segui-lo na sua jornada; feliz era Aquiles, descendente de Éaco, enquanto viveu seu querido companheiro, e feliz morreu, após vingá-lo do terrível destino que caiu sobre ele. (BION, 1912, p. 411, tradução nossa).

Muito tempo depois, já na antiguidade tardia greco-romana, o autor de *Erotes* (“Formas de amor”) o pseudo-Luciano de Samósata, em uma passagem mais extensa descreve Pílates como um “pai” e um “amante” para Orestes, e este é mencionado como *eromenos* (amado) reiterando a conexão homoerótica e amorosa deles:

Os heróis que estavam próximos dos deuses acataram essa lei pela qual o amor nascido da amizade inspira até mesmo no momento da morte. A Fócida uniu Orestes e Pílates desde a infância; eles tinham um deus como testemunha do seu amor mútuo, e navegaram em um único navio pela vida. Juntos eles mataram Clitemnestra como se ambos fossem filhos de Agamenon; Pílates sofreu mais que Orestes quando este último foi perseguido pelas Fúrias. E quando Orestes foi acusado como criminoso, Pílates estava ao seu lado. Essa amizade carinhosa não se restringiu aos limites da Grécia; eles navegaram juntos rumo às distantes costas da Cítia, um doente e o outro oferecendo cuidados a ele. Quando aportaram nas terras da Táurida, foram recebidos pelas próprias Fúrias, e pelos bárbaros que viviam ali. Atingido por sua habitual loucura, Orestes se contorcía no chão. Não obstante, Pílates limpava e tratava de Orestes, cobrindo-o com uma fina túnica, demonstrando tanto a ternura de um amante quanto a de um pai. Quando, de qualquer modo, foi decidido que um deles seria sacrificado e o outro deveria partir para Micenas, ambos disputaram entre si, desejando permanecer em benefício do outro. Mas Orestes recusou-se a partir, comportando-se quase como se fosse o amante, ao invés do amado (HUBBARD, 2003, p. 526-527, tradução nossa).

Identificamos neste ponto uma intertextualidade implícita relacionada ao trecho clássico de *Erotes* na narrativa machadiana, em forma de alusão, reforçando assim, através do diálogo entre textos, a hipótese do autor ter empregado o símbolo da amizade como metáfora para se falar do “amor grego”, dado o caráter erótico no original.

O narrador começa a história informando que Quintanilha-Pílates se comportava como um “pai” para Gonçalves-Orestes:

⁸ Na mitologia grega, Ganimedes era um príncipe de Tróia que foi raptado por Zeus em função da sua beleza, e levado ao Olimpo, onde foi transformado em divindade imortal, e substituiu a deusa Hebe no serviço de copeiro dos deuses.

“Quintanilha engendrou Gonçalves. [...] A ideia de paternidade nascia das maneiras com que o primeiro tratava o segundo; um pai não se desfaria mais em carinhos, cautelas e pensamentos” (ASSIS, 1906, p. 111). Essa ironia presente na voz do narrador a respeito do tratamento que Quintanilha oferecia ao amigo reflete o procedimento paródico do texto, ao mesmo tempo em que estabelece uma relação intertextual com *Formas de Amor (Erotes)* do pseudo Luciano de Samósata.

4. 2 Um coração para devorar : As máscaras do sujeito, a refeição do amor, o desejo reprimido

O enigma em torno da natureza do desejo que move as ações dos personagens, sobretudo Quintanilha, pode ser contextualizado de acordo com a análise de Bosi acerca da influência que o papel social exerce na formação da percepção e da consciência do sujeito, segundo a narrativa machadiana: “ [...] o realismo de Machado está atento à lei da máscara, à lei da segunda natureza, ‘tão imperiosa quanto a primeira’ (2003, p. 101).

Quintanilha acordava, pensava no outro, almoçava e ia ter com ele. Jantavam juntos, faziam alguma visita, passeavam ou acabavam a noite no teatro. Se Gonçalves tinha algum trabalho que fazer à noite, Quintanilha ia ajudá-lo como obrigação; dava busca aos textos de lei, marcava-os, copiava-os, carregava os livros. Gonçalves esquecia com facilidade, ora um recado, ora uma carta, sapatos, charutos, papéis. Quintanilha supria-lhe a memória. Às vezes, na Rua do Ouvidor, vendo passar as moças, Gonçalves lembrava-se de uns autos que deixara no escritório. Quintanilha voava a buscá-los e tornava com eles, tão contente que não se podia saber se eram autos, se a sorte grande; procurava-o ansiosamente com os olhos, corria, sorria, morria de fadiga (ASSIS, 1906, p. 113).

A “primeira natureza” a qual o crítico se refere é a natureza interior, uma “outra face”, que segundo ele, na contística de Machado de Assis, “se partira e se esfumara”, permanecendo uma interrogação; o enigma do desejo que se nega a se mostrar nu ao olhar do outro.

A segunda natureza é a convenção do papel social, “a máscara”, e que no caso de “Pílades e Orestes”, repousa sobre a instituição da amizade masculina, um elemento que age no sentido de proteger a natureza exterior daqueles desejos ocultos, ameaçadores e proibidos que emergem da natureza interior.

Bosi atentou para um padrão comum nas histórias machadianas: a presença de um par amoroso assimétrico; assimetrias de classe, ou de sentimentos e interesses, ou de aparência, todas elas encontradas, coincidentemente ou não, na união entre o bom Quintanilha e o discreto Gonçalves.

Embora Gonçalves não seja pobre, trata-se com efeito de um mero profissional liberal, ao passo que Quintanilha é abastado, rico e não precisa trabalhar. Gonçalves não possui a mesma “nota de entusiasmo” em seus sentimentos para com o amigo; Quintanilha é muito mais devotado, mais emocional e sensível em relação a Gonçalves. Além disso, eles diferem em aparência também; um é baixo e moreno e tem o rosto redondo, o outro é alto e alvo, e tem rosto comprido (ASSIS, 1906).

A máscara da amizade em “Píldes e Orestes” funciona muito possivelmente para proteger Quintanilha e Gonçalves do opróbrio da sociedade e também para protegê-los de si mesmos, exigindo duas camadas de encobrimento bastante sofisticadas; um primeiro ocultamento que envolve os dois amigos ao mesmo tempo e que impede que eles desconfiem dos sentimentos do outro, e um que oculta os sentimentos das vistas da própria consciência do Eu.

Chegando mais perto dos textos vê-se que a vida em sociedade, segunda natureza do corpo, na medida em que exige máscaras, vira também irreversivelmente máscara universal. A sua lei, não podendo ser a da verdade subjetiva recalcada, será a da máscara comum exposta e generalizada (BOSI, 2003, p. 86).

Um esquema semelhante de “despistamento” aparece no conto machadiano “Uns braços”, publicado em *Várias Histórias*, 1896: um rapazinho apaixonado-se por uma mulher casada e mais velha (a esposa do patrão). Por seu turno, a mulher também se sente atraída pelo garoto, mas nenhum dos dois revela o desejo proibido, nenhum dos dois advinha que o desejo é mútuo.

O momento da revelação foi esboçado para ser simultaneamente dado e frustrado; durante um sonho o rapaz beija a esposa do patrão, no exato instante em que ela o vê adormecido e beija-o igualmente (ASSIS, 2007). O véu se levanta de relance algumas vezes, do mesmo modo, para Quintanilha e Gonçalves. O lampejo da revelação assoma ligeiro no episódio do incômodo de Gonçalves diante da pintura dos dois amigos encomendada por Quintanilha; o leitor é informado da explicação para o constrangimento ou aborrecimento do personagem pela boca dele mesmo, o que pode induzir ao equívoco propositadamente. Afinal, qual o problema de Gonçalves com o retrato dos dois juntos?

Na volta, serra abaixo, como falassem de pintura, Quintanilha advertiu que não tinham ainda uma tela com o retrato dos dois, e mandou fazê-la. Quando a levou ao amigo, este não pôde deixar de lhe dizer que não prestava para nada. Quintanilha ficou sem voz (ASSIS, 1906, p. 114)

A respeito do caso, e traçando uma analogia desta pintura com os retratos de namorados em oitocentos, recordamos Figari (2007), que testemunha da importância particular mantida pelo retrato nas relações amorosas do mesmo sexo naquele período, dado que era uma base material mais sólida para se agarrar do que as declarações de amor.

Quintanilha, instintivamente talvez emulando o papel de uma esposa dedicada, fazia as vezes de secretário doméstico, e de forma significativa, passava as noites (os momentos de maior proximidade física e clandestinidade) com o amigo, seja nas obrigações laborais que este trazia para casa, seja nos instantes de diversão e descontração, em jantares, espetáculos e teatros.

Certo dia o véu da revelação se desdobra de novo: uma tia, única parenta de Gonçalves, de quem ele gostava muito, morre, e então ele fala ao amigo: “Agora só me resta você” (ASSIS, 1906, p. 116). Quintanilha sente os olhos molhados, deseja dizer ao outro que assim será até a morte, mas silencia. Redobrou os cuidados e carinhos e sem nada contar a Gonçalves, nomeou-o seu herdeiro universal (ASSIS, 1906, p. 116-117).

Inesperadamente, entretanto, a determinada altura da história, ocorre uma curiosa inversão da assimetria entre os dois amigos: Quintanilha conhece uma moça, sua prima, e interessa-se por ela, se crê apaixonado e correspondido (embora se esclareça que a moça nada sabia sobre isso, e que o suposto interesse dela poderia ser somente “faceirice”). Após alguma hesitação e certo temor (cuja origem permanece nebulosa), ele resolve contar a Gonçalves seu plano de pedir a prima Camila em casamento, e insta ao companheiro sua aprovação.

A máscara e o véu da amizade estremecem, sem deixar-se cair, desgrudando-se da face oculta levemente, e Gonçalves reage como reagiria um homem apaixonado, prestes a perder o amor da sua vida (esta é, ao menos, a interpretação dada pelo narrador, através de Quintanilha, posteriormente):

Gonçalves empalideceu,- ou pelo menos, ficou sério; nele a seriedade confundia-se com a palidez. Mas, não; verdadeiramente ficou pálido.

-Aprova? Repetiu Quintanilha. Após alguns segundos, Gonçalves ia abrir a boca para responder, mas fechou-a de novo, e fitou os olhos em “ontem”, como ele mesmo dizia de si, quando os estendia longe. Em vão Quintanilha teimou em saber o que era, o que pensava, se aquele amor era asneira. Estava tão acostumado a ouvir-lhe este vocábulo que já não lhe doía nem afrontava, ainda em matéria tão melindrosa e pessoal. Gonçalves tornou a si daquela meditação, sacudiu os ombros, com ar desenganado, e murmurou esta palavra tão surdamente que o outro mal a pôde ouvir:

-- Não me pergunte nada; faça o que quiser (ASSIS, 1906, págs. 119-120).

Quintanilha assusta-se com a reação, e segurando nas mãos do amigo, insiste em saber do que se trata, inteiramente perturbado com o “efeito misterioso” sobre Gonçalves das notícias de seus amores.

Mas o amigo lhe responde apenas com “um grande suspiro”, que “se tinha asas”, estará ainda agora voando. Profundamente angustiado com este estado de coisas, Quintanilha não encontra remédio para o impasse e durante aquela noite tem um sonho, que lhe aumenta o desespero e provoca uma reviravolta no enredo:

Sonhou que ia atravessar uma ponte velha e longa, entre duas montanhas, e a meio caminho viu surgir um vulto e fincar os pés defronte dele. Era Gonçalves. “-Infame, disse este com os olhos acesos, porque me vens tirar a noiva do meu coração, a mulher que eu amo, e é minha? Toma, toma logo o meu coração, é mais completo”. E com um gesto rápido abriu o peito, arrancou o coração e meteu-lho na boca. Quintanilha tentou pegar da víscera amiga e repô-la no peito de Gonçalves; foi impossível. Os queixos acabaram por fechá-la. Quis cuspi-la, e foi pior; os dentes cravaram-se no coração. Quis falar, mas vá alguém falar com a boca cheia daquela maneira (ASSIS, 1906, p. 121).

A ponte, que é velha e longa como a amizade dos dois, e é um símbolo da união, interligando as duas montanhas, se torna espectadora silenciosa do instante em que Quintanilha é introduzido na longeva e trágica tradição romântica dos amores proibidos: uma tradição que atravessa Stendhal em *O vermelho e o Negro*, Boccaccio, em duas novelas do *Decameron* (Guilherme de Cabestaing, *Guismunda* e *Guiscardo*), Dante, em *Vida Nova*, além de várias outras histórias populares medievais, a começar por *Tristão e Isolda*.

Todas essas histórias têm em comum um dos motivos literários mais persistentes no imaginário do amor, a lenda do “coração consumido”. Acadêmicos coletaram algo em torno de 14 narrativas distintas com o mesmo tema: uma dama casada se envolve em uma relação interdita com outro homem, e o marido ao descobrir a traição manda matar o amante e após arrancar seu coração, insidiosamente cozinha-o e o serve à esposa.

Ao descobrir que comeu o coração do amado, a mulher em geral morre de tristeza, ou se joga de uma janela, ou se enclausura no convento (MATZKE, 1911).

Essa “refeição do amor” possui ingredientes altamente eróticos e implicações místicas evidentes de canibalismo, expressando inequivocamente o desejo ardente de ter o amado dentro de si, uma “eucaristia” profana, simbolicamente reunindo dois amantes em um mesmo corpo, numa comunhão literal de espírito e carne.

No sonho de Quintanilha, observamos a presença de alguns componentes básicos do *Leitmotiv*, dispostos em processo de estilização: (a) uma relação interdita, (b) um coração comido involuntariamente, (c) a grande angústia trágica após a “refeição do amor”, (d) o dono do coração morre no final do sonho. Considerando ainda que é a mulher aquela que

sempre come o coração do amado, podemos conjecturar que isso condiz com a sutil inversão de convencionais papéis de gênero que Quintanilha assume em alguns episódios do conto; ele é o mais sensível, o mais instintivo, o mais subserviente. Gonçalves é mais frio, mais discreto, mais racional, mais seco, ‘‘convencionalmente masculino’’.

Em relação ao canibalismo da ‘‘refeição do amor’’, apesar da imagem tenebrosa que ela suscita em nosso espírito moderno, concordamos com Passetti (2004) ao afirmar que mesmo nos distanciando idealmente da natureza não é possível esquecer que somos feitos de carne e osso, a substância da qual nos alimentamos desde os primórdios.

Não foi o acaso que fez com que a palavra *comer* significasse, além de ingerir comida para alimentar-se, transar, copular, comer alguém. Mas comer alguém pode significar, além de tudo, degluti-lo, ingerir sua carne feito canibal em um festim antropofágico. O fato é que alimentar-se e manter relações sexuais tem a ver com a vida. [...] a palavra comer tem esse duplo sentido não só no português, mas em muitas outras línguas, inclusive em diversas indígenas. (PASSETTI, 2004, p. 104, grifo da autora).

Em face do impedimento da consciência onírica em Quintanilha de lidar com a verdade chocante atrás da máscara, ela se lhe apresenta sob a forma de uma metáfora poderosa, instintiva e perturbadora, um coração rudemente enfiado na sua boca, uma possível expressão simbólica do desejo sexual, profundamente reprimido, por Gonçalves.

Ao despertar do sonho, Quintanilha decide confrontar o amigo, ainda suspeitando que ele fosse seu rival no ‘‘amor’’ por Camila. E encontra-o triste, melancólico, o olhar ‘‘fito no ontem’’. Subitamente Quintanilha decide abrir mão da prima em prol do companheiro, e lhe garante isso em viva voz: ‘‘ela será tua’’. E se retira atabalhoadamente, sem ouvir as palavras que Gonçalves pensou em lhe dirigir, a última e breve agitação do véu: ‘‘Ela quem?’’.

Quintanilha, agindo como alcoviteiro, convence Camila a casar-se com Gonçalves, e convence este a casar-se com Camila, tornando-o novamente seu herdeiro universal, além de estabelecer com ele a relação de compadrio, aparentemente vivendo solteiro até a sua morte, vítima de bala perdida (ASSIS, 1906). O compadrio foi fundamental na época para a sobrevivência das classes subalternas e manutenção dos laços de clientelismo.

Para homens homossexuais, o compadrio se constituiu também em uma estratégia que burlava a homofobia cultural, e permitiu amizades íntimas mais estreitas, onde, sem despertar suspeitas, dois homens podiam expressar seus desejos homoeróticos, muitas vezes chegando a morar juntos, mesmo quando um deles era casado com uma mulher (FIGARI, 2007, p. 305).

Não que este fosse necessariamente o caso de Quintanilha e Gonçalves; ao informar, laconicamente, que Quintanilha foi enterrado em um túmulo simples, o narrador revela o

descaso dos vivos, sobretudo do seu herdeiro universal, e mantém até o fim a teimosa assimetria de sentimentos. A referência final ao silêncio de Pílates-Quintanilha parece ecoar a sensação pungente e melancólica que surge da impossibilidade trágica de expressar o desejo de amar outro homem, tão bem colocada no julgamento de Oscar Wilde⁹; quando lhe pediram que explicasse uma sentença que escrevera sobre “o amor que não ousa dizer seu nome”, ele respondeu:

[...] Neste século ele é mal compreendido, tão mal compreendido que pode ser descrito como “o amor que não ousa dizer seu nome” e por causa disso, estou aqui. É lindo, é correto, é a mais nobre forma de afeição. [...] O mundo não entende que deva ser assim. O mundo zomba disso e, algumas vezes, coloca alguém no pelourinho por causa disso (AMBROSE, 2011, p. 112).

Wilde tentou assim deste modo comovente, em uma atitude rara de autoafirmação, esclarecer à sua audiência no tribunal que a homossexualidade, apesar da sua má fama naqueles dias, era pelo contrário uma forma nobre e elevada de amor, justificando fortemente os seus próprios sentimentos, enfatizando o aspecto emocional envolvido neles ao invés dos atos sexuais.

⁹ Oscar Wilde foi condenado a dois anos de trabalhos forçados na prisão pelo crime de sodomia. Ao proferir a sentença, o juiz Justice Wills declarou que o crime de Wilde era tão grave que era preciso se conter para evitar falar sobre isso. O julgamento arruinou a vida e a carreira do escritor irlandês e ele é considerado a primeira vítima gay da cultura das celebridades. Ver **Heróis e exílios**, de Tom Ambrose (2011).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho foi desenvolvida uma análise crítica interpretativa do conto ‘‘Pílades e Orestes’’, publicado em 1906¹⁰ na coletânea *Relíquias da Casa velha*, abordando em específico, os indícios narrativos de homoerotismo latente na trama, conforme sugerem as presenças das intertextualidades, explícitas e implícitas, que se manifestam concretamente em metáforas, paródia, estilização e alusões.

A análise partiu das considerações acerca do método crítico de Candido, uma chave analítica que articula literatura e sociedade em uma relação dialética que envolve texto e contexto, além das contribuições e aportes teóricos de Bosi e Schwarz, dentre outros. Ao longo do desenvolvimento do estudo apontamos para os fenômenos de ambiguidade no texto, que se manifestam nas descrições da união dos personagens de Quintanilha e Gonçalves, e, sobretudo, nas relações estabelecidas pelo intertexto.

No dialogar com as fontes clássicas, Machado de Assis frequentemente reescreve o mito grego, subvertendo-o através da paródia, bem como empregando a estilização dos temas, imprimindo-lhes seu próprio estilo, em geral a serviço da ironia ou rebaixamento dos textos originais.

Em face do exposto no trabalho, entrevemos a possibilidade hipotética do autor ter se valido do motivo da amizade de Pílades e Orestes como uma metáfora para abordar o ‘‘amor grego’’ ou amor entre homens, hipótese que é reforçada pela evidência do intertexto da cultura greco-romana, elemento estrutural que nalgumas ocasiões, se refere aos dois companheiros inseparáveis em termos inequivocamente homoeróticos.

No contexto histórico fluminense oitocentista, particularmente entre a classe burguesa, o relacionamento amoroso entre dois homens se configurava, conforme vimos, tanto em termos de idealização de afeto romântico e espiritual, quanto no enlace puramente sexual disfarçado sob a convenção da amizade; naturalmente, esse contexto social de dupla moralidade atende às prováveis intenções irônicas e expectativas do autor de ‘‘Pílades e Orestes’’.

Observamos durante o processo da análise os fatores sociais da união entre homens interiorizados na composição do conto, funcionando como elemento estético da prosa machadiana: a metáfora da amizade erótica grega ampliando a sensação de intimidade e ambiguidade, o *leitmotiv* do coração consumido, expressão do violento desejo sexual

¹⁰ Para este trabalho de análise consultamos uma fotocópia do original das *Relíquias da casa velha* de 1906

reprimido, a paisagem da natureza no episódio do sonho, projeção simbólica dos dois amigos transmutados em duas montanhas unidas por uma ponte velha e longa.

Ao apresentar a relação assimétrica entre um herdeiro abastado e um advogado esforçado, porém medíocre, o autor se reporta ao ambiente oitocentista fluminense regulado pela implacável regra universal do “favor” e do clientelismo, ao mesmo tempo em que desvela e ironiza a idealização romântica da amizade masculina, pensada para ser meramente “espiritual” e platônica.

Renunciando à prima por amizade à Gonçalves, Quintanilha na realidade acaba por se tornar parente do amigo, e na relação de compadrio, estreita ainda mais os laços da ambígua intimidade.

Nossa proposta analítica se justifica em face das invisibilidades e ausências decorrentes da supressão dos aspectos culturais e históricos relacionados aos sujeitos vítimas de opressões por serem lidos como desviantes sexuais nas comunidades normativas: mormente na nossa tradição Ocidental o amor entre pessoas do mesmo sexo durante quase dois mil anos foi considerado crime dos mais graves, equiparado ao regicídio e à traição nacional, sendo inclusive chamado de 'pecado nefando', aquele que não pode sequer ser pronunciado.

Essa conspiração do silêncio incluiu nas suas estratégias não apenas a destruição de fontes documentais, mas também a "heterossexualização" de personagens (históricos ou literários) na tentativa de encobrir os sinais da sexualidade lida como desviante.

Neste contexto o trabalho se mostra relevante por ir na contramão do apagamento dos rastros, especialmente literários, do homoerotismo, abrindo espaço para abordagens acadêmicas de enfrentamento do silenciamento da memória gay e lésbica, constituindo uma reflexão teórica centralizada não apenas nos atos homoeróticos ou na perseguição homofóbica, mas sobretudo nas pessoas homoeroticamente inclinadas; no seu modo de vida, seus costumes, cultura e aspirações, revelando assim um universo multicolorido e desconhecido.

REFERÊNCIAS

ASSIS, José Maria Machado de. *Pílades e Orestes*. In: **Relíquias de casa velha**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1906.

_____. *Papéis avulsos*. Edição preparada por Ivan Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *50 contos de Machado de Assis*. Organização de John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

AZEVEDO, M. A. Álvares de. **Poesias completas**. Edição crítica Péricles E. da Silva Ramos. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2002.

AMBROSE, Tom. **Heróis e exílios**: Ícones gays através dos tempos. Tradução de Eliza Nazarian. Belo Horizonte: Gutenberg, 2011.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A vida passada a limpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BION. VIII. [REQUITED LOVE]. In *The Greek Bucolic Poets*. Translated by J. M. Edmonds. London: Heinemann, 1912.

BOSI, Alfredo. **O enigma do olhar**. São Paulo: Editora Ática, 2003.

_____. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1970.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. **Vários Escritos**. São Paulo: Livraria duas cidades LTDA, 1977.

DOVER, Kenneth James. **Greek homosexuality**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989.

ÉSQUILO. **Oréstia**: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides. Tradução do grego e apresentação de Mário da Gama Kury, 6ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

FIGARI, Carlos. **@S “OUTR@S” CARIOCAS “**: Interpelações, experiências e identidades homoeróticas no Rio de Janeiro: séculos XVII ao XX. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

FOUCAULT, Michel. *O uso dos prazeres*. In: **História da sexualidade 2**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque, 8ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

GRAVES, Robert. **The Greek myths**. Baltimore : Penguin Books, 1955.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

HUBBARD, Thomas K (Ed.). **Homosexuality in Greece and Rome**. Berkeley: University Of California Press, 2003.

KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. **Ler e compreender**: os sentidos do texto. São Paulo: Contexto, 2008.

MARTINS, Edson Ferreira. *Da Helena grega à Helena fluminense*: Machado de Assis e a tradição clássica. In: **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v.25, n.2, p. 255-272, 2016. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/10537> Acesso em: 20 de Agosto de 2018.

MATZKE, John E. *The Legend of the Eaten Heart*. In: Modern Language Notes, Vol. 26, No. 1 (Jan., 1911), pp. 1-8. Baltimore, The Johns Hopkins University Press. Disponível em : <<https://www.jstor.org/stable/2915976>> Acesso em : 02 de Agosto de 2018.

PASSETTI, Dorothea Voegeli. *Canibal*. In: verve. revista semestral autogestionária do Nu-Sol, São Paulo, nº 6: 103-126, 2004. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/view/5007>> Acesso em: 04 de outubro de 2018.

RIO, João do. *A Peste*. In: **Dentro da noite**. São Paulo: Antiqua, 2002.

SCHWARZ, Roberto. *Duas notas sobre Machado de Assis*. In: Que **horas são?**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
_____. *As ideias fora do lugar*. In: **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

SILVA, Márlio Barcellos Pereira da. **Procedimentos paródicos e distanciamento irônico em papéis avulsos, de Machado de Assis**. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 15. 2009.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso: A homossexualidade no Brasil, da Colônia à atualidade**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

TORRÃO FILHO, Amílcar. **Tribades Galantes, fanchonos militantes: homossexuais que fizeram história**. São Paulo: Summus, 2000.

XENOFONTE. **Banquete, Apologia de Sócrates**. Tradução do grego, introdução e notas de Ana Elias Pinheiro. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, CECH, 2008.