



# MACHADO DE ASSIS: CONFLUÊNCIAS LITERÁRIAS

JAISON LUÍS CRESTANI  
ALINE CRISTINA DE OLIVEIRA  
(ORGANIZADORES)



**MACHADO DE ASSIS:  
CONFLUÊNCIAS LITERÁRIAS**



**JAISON LUÍS CRESTANI  
ALINE CRISTINA DE OLIVEIRA  
(ORGANIZADORES)**

**MACHADO DE ASSIS:  
CONFLUÊNCIAS LITERÁRIAS**

 **Pedro & João**  
editores

## Copyright © dos autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos dos autores.

---

**Jaison Luís Crestani; Aline Cristina de Oliveira (Organizadores)**

**Machado de Assis: confluências literárias.** São Carlos: Pedro & João Editores, 2018. 285p.

**ISBN 978-85-7993-504-6 – 1ª reimpressão**

1. Machado de Assis. 2. Confluências literárias. 3. Estudos comparados. 4. Autores. I. Título.

CDD –410

---

**Capa:** Andersen Bianchi

**Arte da Capa:** Douglas Colombelli Parra Sanches - Professor do Curso de Artes do IFPR - Campus Palmas.

**Editores:** Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

**Conselho Científico da Pedro & João Editores:**

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Nair F. Gurgel do Amaral (UNIR/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil).



**Pedro & João Editores**

[www.pedroejoaoeditores.com.br](http://www.pedroejoaoeditores.com.br)

13568-878 - São Carlos – SP

2018

## SUMÁRIO

Apresentação	9
<i>Aline Cristina de Oliveira</i>	
Confluências literárias	17
<i>Jaison Luís Crestani</i>	
Machado e Dante: o poeta na crônica	35
<i>Ionara Satin</i>	
Machado de Assis e a tradição da sátira menipeia	55
<i>Jaison Luís Crestani</i>	
A Desdêmona machadiana e a perfídia de (Sant)Iago	77
<i>Camila Regina de Miranda</i>	
Humor e loucura em “O alienista” e <i>Dom Quixote</i>	95
<i>Marilene Nunes Pereira; Jaison Luís Crestani e Roberto Carlos Bianchi</i>	
“Tudo o mais é ilusão e mentira”: Machado de Assis e a paródia de “O corvo”	119
<i>Greicy Pinto Bellin</i>	
(Des)encontros especulares em <i>O espelho</i> , de Machado de Assis, e <i>Memórias do subterrâneo</i> , de Fiódor Dostoiévski	137
<i>Filipe Marchioro Pfützenreuter</i>	

A presença de Victor Hugo nas crônicas de Machado de Assis: viagem ao passado romântico <i>Daniela Mantarro Callipo</i>	159
A presença francesa em <i>Quincas Borba</i> , de Machado de Assis <i>Lourdes Aparecida da Fonseca</i>	185
Leituras do mundo, leituras de mundo: as conexões culturais nas crônicas machadianas publicadas n' <i>O Futuro</i> <i>Aline Cristina de Oliveira</i>	209
Adultério e representação feminina em <i>O primo Basílio</i> e <i>Dom Casmurro</i> <i>Tamaíza Andressa dos Santos Rocha</i>	237
Enunciações, discursos e pensamentos errantes – uma perspectiva comparativa entre Machado de Assis e José Saramago <i>Jacob dos Santos Biziak</i>	259

*Nada mais original, nada mais próprio de si mesmo do que nutrir-se dos outros. Mas é necessário digeri-los. O leão é feito do cordeiro que devorou.*

Paul Valéry





## APRESENTAÇÃO

Os textos que compõem esta obra explicitam a proposta dos organizadores de reunir as mais diversas pesquisas à roda de uma temática nuclear: o escritor Machado de Assis e tudo quanto dele irrompeu em termos de apropriação e remodelação literária. São linhas que refletem a interpenetração de artistas os mais diversos na construção da singular obra machadiana. Em comum, todos os artigos apontam a produção do bruxo do Cosme Velho como uma inequívoca apropriação de obras e autores – de diferentes tempos e espaços – para uma remodelação tão profunda quanto original. A dialética *originalidade x cópia*, aliás, é o ponto de partida dessa que pretende ser uma obra de iniciação àqueles que desejam se dedicar aos estudos comparados, sejam eles em Machado de Assis ou em qualquer outro expoente literário. O pesquisador e organizador Jaison Luís Crestani abre a edição com o artigo “Confluências literárias”, um panorama do surgimento e disseminação da área dos estudos comparados, mas, ao contrário das teorias densas e indigestas, o autor presenteia os leitores com uma linguagem fluida, acessível e que perpassa, através de breves citações, os grandes nomes dessa linha de pesquisa. De forma diluída e didática, o autor extrai deles o essencial para ofertar ao leitor comum uma explanação que reflete a própria sistemática a que estão submetidas as confluências culturais, ou seja, o texto se alimenta de outros, numa atitude assumidamente antropofágica. Além disso, o artigo não fixa seu enfoque teórico somente nos especialistas da literatura comparada, antes, explicita como homens de letras, a exemplo do argentino Jorge Luis Borges e do próprio Machado de Assis, entendiam as conexões culturais. Em ambos, é possível constatar aquilo que o crítico uruguaio Angel Rama chama de *transculturação narrativa*, que é, na literatura, a percepção das transferências como um fenômeno intrínseco ao universo artístico. Crestani traduz questões essenciais para

pesquisadores que desejam se aventurar no mundo do comparativismo literário e, tomando as palavras de Rama, em *Cidade das Letras*: “abandona as estreitas lentes do engomado e retórico legado oficial com que nos entulham as Academias”.

Depois de adentrar o leitor no universo teórico, Crestani passa o bastão à pesquisadora Ionara Satin, que introduz o fluxo de artigos desta edição por aproximar parte da obra machadiana com a do poeta Dante Alighieri, o qual, em comparação com as demais obras e autores que perfazem os objetos de pesquisa dos autores que aqui se lê, é aquele que mais se distancia temporalmente de Machado. Tal escolha dos organizadores se explica pela intenção de mostrar ao leitor que o autor estava tão ajustado com as conexões de seu tempo quanto com aquelas propiciadas por culturas consagradas, as quais ele manteve contato durante toda a sua trajetória literária. Ionara Satin apresenta, em “Machado e Dante: o poeta na crônica”, um cotejo hercúleo das crônicas machadianas produzidas durante toda a sua trajetória, em veículos os mais diversos. São quase 40 anos de produção em periódicos brasileiros, nos quais o autor estabelece, não raramente, conexões intertextuais com o poeta italiano.

Na sequência, Jaison Luís Crestani analisa a presença de Erasmo de Rotterdam na nova postura literária firmada por Machado de Assis no periódico *O Cruzeiro*. “Machado de Assis e a tradição da sátira menipeia” mostra como o periódico em questão foi importante para a transformação experimental iniciada pelo autor depois da repercussão negativa da crítica que fizera às propostas naturalistas do português Eça de Queirós e de ter assumido uma seção do jornal amparada nos paradigmas da sátira menipeia. Pressionado a se reinventar, o autor vai beber nas fontes consagradas da cultura por meio dos recursos da paródia. Crestani se propõe a analisar, nessa perspectiva, o conto “Elogio da vaidade” e suas confluências com a tradição da sátira menipeia, especialmente com as obras “Elogio da mosca”, de Luciano de Samósata, e *Elogio da loucura*, de Erasmo de Rotterdam. Para Crestani, Machado de Assis, por meio da

apropriação desse legado, suplantou a visão conformada de suas primeiras obras e instituiu uma nova elocução artística, pautada pela deliberada apropriação paródica de modelos literários anacrônicos, pela irreverência humorística e por uma visão de mundo paradoxal e desconcertante.

Com um salto secular, a autora Camila Regina Miranda apresenta, em seu “A Desdêmona machadiana e a perfídia de (Sant)Iago”, uma desconstrução da crítica tradicional acerca da personagem Capitu de *Dom Casmurro*, que fora, durante muito tempo, colocada no banco dos réus em função da performance ardilosa do narrador Bento Santiago. A crítica moderna, no entanto, observa a atitude do narrador em escrever suas memórias como uma tentativa de autoexpição dos crimes cometidos à mulher e ao filho em função do ciúme doentio, lançando a impossibilidade de atestar a traição de Capitu. Assim, o romance machadiano guardaria semelhanças com *Lady Macbeth*, do inglês William Shakespeare, que também não consegue se livrar das manchas do crime estampadas em suas mãos, o que, na verdade, trata-se simplesmente do remorso e do peso da consciência, sentimentos que também estariam perturbando Bentinho. Outra clara intenção intertextual com o legado shakespeariano é a aproximação de *Dom Casmurro* com *Otelo*, haja vista que em ambos os enredos há um suposto adultério e os personagens de Machado aproximam-se, inexoravelmente, dos de Shakespeare. O artigo pretende, então, um duplo objetivo: reconstruir a imagem de Capitu à luz da crítica moderna e contemporânea, ao mesmo tempo em que anuncia uma intertextualidade legítima entre as personagens Capitu e Desdêmona, Bento Santiago e Otelo e José Dias e Iago.

Em seguida, o leitor encontra em “Humor e loucura em *O alienista* e *Dom Quixote*” não somente a conexão de duas obras, mas de duas temáticas consagradas na literatura ocidental. A autora Marilene Aparecida Nunes Pereira, em co-autoria com seus orientadores de Jaison Luís Crestani e Roberto Carlos Bianchi, analisa o tratamento oferecido por Machado de Assis e

Miguel de Cervantes ao humor e à loucura em seus célebres *O alienista* e *Dom Quixote de La Mancha*, respectivamente. Aspectos estruturais e temáticos se ligam à observação das condições de produção do autor brasileiro do século XIX e do castelhano seiscentista, no intuito de revelar conexões existentes em obras afastadas no tempo e no espaço, mas que guardam uma expressiva identificação na maneira como abordam e desenvolvem a temática da loucura, utilizando-se desta para a construção do efeito humorístico presente nas duas. Para tanto, Pereira, Crestani e Bianchi se utilizam de conceitos teóricos e instrumentais metodológicos da Literatura Comparada, especialmente aqueles relacionados com a concepção moderna de intertextualidade e com a técnica da paródia.

Na esteira das teorias que conduzem as análises intertextuais e paródicas, a pesquisadora Greicy Pinto Bellin explora, em seu “Tudo o mais é ilusão e mentira”: Machado de Assis e a paródia de “O corvo”, as relações entre Machado de Assis e o escritor norte-americano Edgar Allan Poe e atesta que a inexpressividade das relações machadianas com autores do norte da América não significa que tais relações não sejam muito importantes para a compreensão da obra do Bruxo. Bellin chama a atenção para o fato de que as conexões do autor com a cultura inglesa, embora ocorram em maior número graças ao apreço machadiano para com essa língua e cultura, não podem apagar o fato de que “O corvo”, de Poe, não foi apenas traduzido por Machado como também parodiado no conto “Ideias de canário” (1893). Para Bellin, a tradução e a paródia são elementos significativos de sua percepção da importância da obra de Poe e provam que a literatura norte-americana se manteve presente na concepção literária machadiana, bem como foi influente na formação e solidificação da visão crítica de Machado frente a teorias depreciativas no que tange o confronto literário de culturas distintas e pouco equânimes, fato este que coloca Machado na vanguarda das teorias modernas sobre transferências mútuas, ainda que desiguais. Desse modo, a autora analisa esta postura

crítica através da comparação entre o poema de Poe e o conto de Machado, no intuito de identificar as aproximações que permitem considerar a ideia de paródia.

Contemporâneo de Machado, Fiódor Dostoiévski é o objeto de comparação do pesquisador Filipe Marchioro Pfüetzenreuter, que busca estabelecer relações quanto à característica de refletir sobre a psique humana nos dois autores. Com seu “(Des)encontros especulares em *O Espelho*, de Machado de Assis, e *Memórias do subterrâneo*, de Fiódor Dostoiévski”, Pfüetzenreuter defende a teoria de que o tratamento temático dos autores é uma aproximação inequívoca entre eles, já que ambos revelam, em suas obras, o desejo de contemplar os conflitos psicológicos e o comportamento humano em sociedade. Levando em consideração a aproximação cronológica dos autores e também a afinidade temática, o artigo se propõe a analisar como o duplo – representado metaforicamente, no conto, pelo corpo de Jacobina e seu reflexo; e, no romance, pelo narrador-personagem e a prostituta Liza – é utilizado como recurso literário para promover discussões análogas em ambas as obras.

Seguindo a proposta cronologicamente pensada pelos organizadores, a autora Daniela Mantarro Callipo expõe sua pesquisa sobre a já consagrada conexão literária entre Machado de Assis e o francês Victor Hugo. O trabalho de Callipo é de grande fôlego, o que fica evidente em seu “A presença de Victor Hugo nas crônicas de Machado de Assis: viagem ao passado romântico”, no qual se constata a força motriz das transferências culturais entre Brasil e França durante o século XIX. Nas mais de seiscentas crônicas que perfazem os quase 40 anos de publicação desse gênero, o cronista fez citações francesas em duzentas delas. Nesse rol, o nome de Victor Hugo é mencionado 27 vezes. Desde muito cedo, Machado de Assis revela não somente conhecer bem o escritor francês, como também ter memorizado vários trechos de suas obras, trechos estes utilizados para ilustrar um pensamento em relação a algum fato comentado nas crônicas. A leitura das crônicas em que aparecem citações tiradas dos textos

de Victor Hugo indica que a obra do escritor francês foi lida de forma constante e interessada. O artigo revela que, dentre o legado hugoano, merece destaque a poesia, principalmente as *Orientales*, cujos versos são lembrados durante toda a longa carreira jornalística de Machado de Assis.

A mesma força que se constata na relação Brasil-França nas crônicas machadianas também pode ser observada em sua célebre produção romanesca da chamada “segunda fase”. A autora Lourdes Aparecida da Fonseca traz uma interessante reflexão sobre a representação alegórica do Brasil no romance *Quincas Borba*, de Machado de Assis, enfatizando a tendência brasileira de aspirar a uma europeização, desde o modo de pensar, até seus hábitos culturais e estilos de sociabilidade. “A presença francesa em *Quincas Borba*, de Machado de Assis” visa a apresentar um panorama das etapas do desenvolvimento histórico do país no século XIX e verificar como o protagonista da obra, em seu delírio napoleônico, espelha o próprio país, evidenciando, assim, os descompassos da aclimação de ideias europeias, sobretudo as francesas, no Brasil. Fonseca chama a atenção para a criticidade machadiana ao retratar o comportamento da sociedade de seu tempo. Desse modo, pode-se entender a contextura de *Quincas Borba* como a representação das relações sociais: o ingênuo professor Rubião encontra a perversidade humana ao mudar-se para a corte. As demonstrações de afeto que recebe por parte do casal Palha só são verossímeis para sua credulidade provinciana. A generalização dessa ilusão indica, portanto, que a essência de uma sociedade é parasitária e desprovida de escrúpulos, acobertada sob máscaras de duvidosas barganhas financeiras e falsos elogios.

Seguidamente, mas agora numa tríade Brasil-Portugal-França, a pesquisadora Aline Cristina de Oliveira intenta apresentar mais uma reflexão acerca da área dos estudos comparados, alicerçando seu artigo tanto na explanação sobre a teoria das transferências culturais, sabidamente contemporânea, quanto no processo responsável pela efetivação dessas conexões

entre culturas. Assim, a autora contempla, enquanto *corpus* de sua análise, um dos muitos periódicos nos quais Machado de Assis colaborou em sua longa carreira. A publicação *O Futuro* (1862-1863) foi um dos primeiros laboratórios de escrita literária do autor, onde ele firmou seu nome na seção da crônica aos 23 anos de idade. A partir da leitura desses textos, Oliveira revela um jovem jornalista que, apesar da tenra idade, já reflete sobre os mais variados assuntos com a criticidade sensata de quem conhecia o contexto de produção a que estava submetido. Segundo a autora, como *O Futuro* era um periódico de intenção manifestadamente bilateral, de permanência dos laços luso-brasileiros, Machado via-se impelido a publicar sobre a cultura portuguesa. No entanto, embora o periódico ostentasse verdadeiro repúdio ao influxo francês, o cronista não se absteve de mencionar, em diversas ocasiões, sua opinião acerca desse arquétipo de civilização oitocentista, promovendo, desse modo, um trânsito plurilateral de culturas.

Na sequência, guardando ainda a ideia de presença lusitana em Machado de Assis, o artigo “Adultério e representação feminina em *O primo Basílio* e *Dom Casmurro*, da autora Tamaíza Andressa dos Santos Rocha, é uma análise da temática do adultério nos romances em questão. Desse modo, a proposta foi abordar a construção das personagens e a performance dos narradores quanto ao adultério, seja ele concreto, no caso da personagem Luísa, ou suposto, como se infere em *Capitu*. Segundo Rocha, as obras possuem semelhanças quanto à retratação da sociedade oitocentista, ao papel da mulher e ao posicionamento em relação a traição feminina, além de serem, ambas, pertencentes ao movimento literário que privilegiava os conflitos domésticos em detrimento das idealizações românticas.

Finalmente, contemplando o século XX, no qual o legado machadiano se firmou como objeto de pesquisa mundial, encontram-se as conexões entre os mais reconhecidos autores do Brasil e de Portugal. Fechando esta edição, o pesquisador Jacob dos Santos Biziak apresenta o seu “Enunciações, discursos e



pensamentos errantes – uma perspectiva comparativa entre Machado de Assis e José Saramago”, que privilegia uma análise dialógica dos estudos comparados e linguísticos, este último amparado na Análise do Discurso, de Pêcheux, bem como nas ideias de Derrida. Nessa perspectiva, o autor busca colocar em contato dois autores de língua portuguesa, oriundos de condições de produção diferentes, as quais, no entanto, aproximam-se por expressarem momentos de ruptura profunda dentro e entre as formações discursivas dominantes. Dessa forma, tanto Machado de Assis quanto Saramago trazem, em suas obras, representações da realidade veementemente pautadas pela revisão severa de verdades e valores outrora tidos como essências estáveis. Dessa maneira, Biziak faz uma comparação entre as duas obras a partir da enunciação construída nos romances de ambos os autores e que parecem as caracterizar enquanto traço de estilo. A partir disso, o autor coloca em interlocução estes dois autores, não de forma a buscar influências entre ambos, mas a deslocá-los de contextos de análise já realizados.

*Aline Cristina de Oliveira*  
Palmas, março de 2018.

# CONFLUÊNCIAS LITERÁRIAS

Jaison Luís Crestani<sup>1</sup>

A literatura comparada é um *entrelugar* em que se cruzam e se entrelaçam diferentes culturas e identidades. Em seu interior, dilatam-se as fronteiras que divisam as manifestações culturais e multiplicam-se as possibilidades de interações entre os mais diversos campos de estudo. Nessa perspectiva, a literatura é estudada em sintonia com a pluralidade de condições estruturais e de agentes culturais que fomentam as suas formas de expressão. Adentrar o campo da literatura comparada e inquirir o fenômeno da intertextualidade significa defrontar-se com um conjunto de tensões dialéticas e redefinições que marcam essa área dos estudos literários e culturais.

O fenômeno da intertextualidade pode resultar tanto do encontro espontâneo e involuntário de motivos em textos que, embora separados na origem e no propósito, se assemelham uns aos outros, quanto da relação entre textos que deliberadamente se propõem a dialogar com outros textos. A diferenciação entre essas duas formas de intertexto exige o conhecimento das culturas ou sociedades em que surgiram, bem como do universo literário dos seus autores. No entanto, nas ocorrências em que se constata um diálogo explícito e intencional com textos inscritos em circunstâncias culturais substancialmente distintas, vislumbra-se o delineamento de uma história literária que transcende as fronteiras nacionais e linguísticas.

Inicialmente, os estudos comparatistas assumiam uma inclinação cosmopolita e tendiam a reforçar a identidade dos

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras (UNESP – Campus de Assis); Pós-Doutor em Jornalismo e Editoração (ECA-USP); Professor do Colegiado de Letras do IFPR – Campus Palmas.

estados-nação, uma vez que pressupunham uma distribuição das obras artísticas em duas categorias: fontes e influências. Além de apregoar a hegemonia eurocêntrica, esses estudos centravam-se principalmente em aspectos exteriores, “sobrepondo o biográfico ao textual e impondo uma casualidade determinista na produção literária” (CARVALHAL, 2003, p. 76-7). Assim, a noção de influência “tendia a individualizar a obra” e a privilegiar o atributo de originalidade, ao mesmo tempo em que instituiu também conceitos reducionistas, como *dependência*, *empréstimo* e *reprodução*, que incidiam como fatores de inferioridade sobre a criação literária dos países não-hegemônicos.

Posteriormente, com a formulação do conceito de intertextualidade, firmado por Julia Kristeva, em 1969, elidem-se essas conotações negativas e o texto passa a ser concebido numa dimensão interdiscursiva, segundo a qual “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64). Para cunhar esse conceito, a autora toma por base a noção bakhtiniana de que o discurso, além de apresentar uma natureza dialógica, se constrói como um “diálogo entre discursos”. Assim, não existe texto neutro, puro, original. Todo texto sempre remete a outros textos. O escritor aciona sua memória discursiva, recupera enunciados de seu repertório cultural e, a partir disso, constrói o seu texto. Entretanto, seu “acabamento” será outro, pois, como bem disse Machado de Assis, o escritor “pode ir buscar a especiaria alheia, mas há de ser para temperá-la com o molho da sua fábrica” (ASSIS, 1979, v. 2, p. 731). Desse modo, “a palavra literária não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior” (KRISTEVA, 1974, p. 62). Em suma, “no lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e toda linguagem poética é lida, pelo menos, como dupla” (Idem, p. 64).

Entendido como “diálogo de várias escrituras”, o texto literário deixa de ter uma significação restrita à sua própria

tessitura e passa a absorver os significados dos outros textos com os quais dialoga. E nessa dinâmica interação todas as instâncias do *sistema literário*: o escritor, o destinatário e o contexto cultural de produção. Desse modo, pode-se afirmar, em consonância com as palavras de Carvalhal (2003, p. 74), que “a intertextualidade passou a orientar a interpretação”. Nesse sentido, “o dado absorvido por um texto é considerado ‘um formante intertextual’, entendido numa relação de ‘performance’ produtora e ‘competência’ receptora do sujeito, seja ele individual ou coletivo” (Idem, p. 77).

Essas proposições teóricas dão abertura para se repensar a noção de literatura nacional e suas articulações com outras literaturas. Institui-se, assim, o conceito de “comunidades literárias”, como conjuntos supranacionais, “de natureza múltipla, condicionada por fatores variados, que podem ser geográficos, políticos, linguísticos, de proximidade, de parentesco ou mesmo de analogia de procedimentos artísticos” (CARVALHAL, 2003, p. 84).

Por intermédio dessas ponderações, tornou-se possível ultrapassar as implicações negativas subjacentes aos fatores cronológicos, que imputavam a mácula do atraso à produção literária fomentada em contextos não-hegemônicos. A esse respeito, interessa observar as ponderações de Jorge Luís Borges, no ensaio “Kafka y sus precursores”, no qual o escritor argentino enumera uma série de obras heterogêneas que mantêm relações intertextuais com a ficção de Franz Kafka, embora nem todas se pareçam entre si e tenham sido escritas em um período anterior à própria existência do autor tcheco. A respeito dessas inquietantes confluências literárias, conclui Borges:

Em cada um desses textos está a idiosincrasia de Kafka em grau maior ou menor, mas se Kafka não tivesse escrito, não a perceberíamos; vale dizer, não existiria [...]. O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro (BORGES, 2007, p. 130).

Com essa apreciação, Borges opera uma inversão das perspectivas de análise dos estudos comparados. A afirmação de que *cada escritor cria seus precursores* liberta o escritor da *angústia da influência* e do peso do *atraso cronológico*, uma vez que suspende a noção de valor que concedia maior importância a quem ocupava uma posição precedente na linha de sucessão cronológica. A partir dessa reversão dos paradigmas convencionados pela historiografia literária, o passado literário deixa de ser algo estático e imutável para tornar-se matéria viva a ser manejada de maneira inventiva, e sem *angústia* ou *superstições*, pelas gerações posteriores. Ao inverter a ordem do tempo e a noção de tradição e memória literárias, suspendem-se os atributos de originalidade e autenticidade das obras consagradas pela tradição, abrindo-se a possibilidade de que as obras subsequentes possam ressignificar o passado literário e assumir a condição de referência modelar para a leitura de obras anteriores.

Nas palavras de T. S. Eliot, em seu ensaio “A tradição e o talento individual”, a tradição literária não pode ser simplesmente “herdada”; é preciso “conquistá-la através de um grande esforço”. Isso porque, em primeiro lugar, ela envolve um “sentido histórico” que implica a percepção, não apenas da “caducidade do passado”, mas também de sua “presença”, que leva um autor a escrever “não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea” (ELIOT, 1989, p. 38-9). Em função disso, nenhum escritor ou artista pode ter “sua significação completa sozinho. [...] é preciso situá-lo, para contraste ou comparação, entre os mortos”. Assim, sempre que uma nova obra é introduzida no acervo literário universal opera-se uma reconfiguração dos valores implicados nessa dinâmica entre o antigo e o novo:

Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a *totalidade* da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo (ELIOT, 1989, p. 39).

A partir dessas reflexões teóricas, a literatura passa então a ser concebida como “uma totalidade, dinâmica e interativa”, ou como “uma biblioteca interminável”, como sugere Jorge Luís Borges.<sup>2</sup> O conceito de “propriedade privada” cede espaço para as noções de globalidade e de patrimônio comum, nas quais estão implicadas as ideias de “comunidade” e de “continuidade”, sendo esta “entendida como um processo que alterna memória e esquecimento” (CARVALHAL, 2003, p. 71). Assim, se a convenção e a memória da tradição são responsáveis por assegurar a comunicabilidade, a invenção resulta da maneira individual com que se efetiva o cruzamento de escritas anteriores, promovendo assim a renovação dos meios de expressão literária.

Um dos recursos discursivos recorrentemente empregados com o intuito de promover a renovação artística é a paródia, que, nas palavras de Linda Hutcheon (1985, p.13), constitui “uma forma de discurso interartístico” e “uma das formas mais importantes da moderna autorreflexividade”. Além disso, a autora afirma que a paródia, juntamente com a ironia, “tornam-se

---

<sup>2</sup> Gerard Genette assim definiu o fundamento que orienta a concepção de literatura de Jorge Luis Borges: “A literatura é inesgotável pela razão suficiente de que um único livro o é. É preciso não somente reler esse livro, mas também reescrevê-lo, mesmo que à maneira de Ménard, literalmente. Realiza-se assim a utopia borgesiana de uma Literatura em perpétua transfusão (ou perfusão transtextual), constantemente presente a si mesma em sua totalidade e como Totalidade, em que todos os autores não passam de um só, e todos os livros, um vasto Livro, um único Livro infinito” (GENETTE *apud* MAINGUENEAU, 2009, p. 164).

os meios mais importantes de criar novos níveis de sentido” (Idem, p. 46). Em suas proposições teóricas, Hutcheon analisa a dupla significação da palavra grega *parodia* e identifica que o conceito remete não apenas à ideia de “oposição ou contraste entre textos”, mas também à possibilidade de um texto estar “ao longo de” outro texto, podendo existir, portanto, uma relação de “acordo ou intimidade, em vez de contraste” (Idem, p. 47-8). Por meio dessas reflexões, a autora amplia o alcance pragmático da paródia e ressalta a importância do empenho do leitor no sentido de acionar sua memória literária e correlacionar com os cruzamentos levados a efeito pela obra paródica, conforme se observa em sua clássica definição:

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. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem-humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no “vai-vém” intertextual [...] entre cumplicidade e distanciação (HUTCHEON, 1985, p. 48).

Como se observa, o leitor exerce uma função fundamental para o funcionamento adequado e eficiente tanto da paródia quanto da ironia. De acordo com as considerações de Linda Hutcheon, em *Teoria e política da ironia* (2000, p. 22-3), “a ironia não é ironia até que seja interpretada como tal [...]. Alguém atribui a ironia; alguém faz a ironia ‘acontecer’”. E esse processo depende de “relações dinâmicas e plurais entre o texto ou elocução (e seu contexto), o dito ironista, o interpretador e as circunstâncias que cercam a situação discursiva”. Além disso, o funcionamento subversivo da ironia depende da intimidade com os discursos dominantes que ela contesta – “ela usa sua própria linguagem como o seu dito [...], apropriando-se de seu poder” – mas essa “intimidade também pode ser vista como cumplicidade: sempre

se ‘está vulnerável a ser reassimilado aos modos de poder e conhecimento que se busca romper’” (HUTCHEON, 2000, p. 54).

A paródia inscreve-se, identicamente, numa via de mão dupla: ao se apropriar do alheio, cria-se com este uma relação de intimidade e dependência, sem a qual os efeitos visados não se concretizam. Assim, por mais que se institua um distanciamento crítico, marcado pela ironia e pela desconstrução dos valores do modelo parodiado, a obra paródica acaba, muitas vezes, por valorizá-lo, uma vez que o resultado da paródia não se efetiva sem a necessária leitura da obra que foi apropriada.

Em outra perspectiva, pode-se também entender a paródia como uma forma de revelar sentidos recalcados em textos convencionais, conforme propõe Afonso Romano de Sant’Anna, em *Paródia, paráfrase & cia* (1985, p. 31). Em sua opinião, “o que o texto parodístico faz é a reapresentação daquilo que havia sido recalcado. Uma nova e diferente forma de ler o convencional. É um processo de libertação do discurso. É uma tomada de consciência crítica”. Desse modo, a paródia permite não apenas assimilar, transformar e subverter o texto que toma por base, como também ampliar o seu alcance, acrescentando-lhe novas possibilidades de leitura.

Outra forma de instituir novos níveis de sentido e formas de legibilidade em textos do passado literário pode-se dar por meio da “técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas”, cunhada por Jorge Luís Borges no conto “Pierre Menard, autor do Quixote”. Nessa narrativa, Menard empenha-se na escrita dos “capítulos nono e trigésimo oitavo da primeira parte do *Dom Quixote* e de um fragmento do capítulo vinte e dois”, com o intuito de produzir, sem copiar ou reproduzir mecanicamente, “páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes”. Conforme a irônica descrição do narrador borgiano, a proposta de Pierre Menard dependeria de um método inicial relativamente singelo: “conhecer bem o espanhol, recuperar a fé católica, guerrear contra os mouros ou contra o turco, esquecer a história da Europa entre



os anos de 1602 e 1918, ser Miguel de Cervantes” (BORGES, 1976, p. 33). No entanto, apesar dessa impossibilidade de prescindir à atuação decisiva das contingências temporais e da conjuntura histórica sobre a produção literária, o narrador afirma que o texto produzido por Menard, ainda que seja verbalmente idêntico ao de Cervantes, “é infinitamente mais rico”. Assim, dizer que a história é a mãe da verdade, sob a enunciação da obra de Cervantes, “é um mero elogio retórico da história”; por outro lado, a mesma elocução, proferida por Menard em pleno século XX, produz uma ideia “espantosa” (BORGES, 1976, p.36-7).

Com esse projeto aparentemente disparatado, Menard teria inventado uma técnica criativa que poderia enriquecer infinitamente a produção literária, conforme sugere o narrador no desfecho da narrativa:

Menard (talvez sem querê-lo) enriqueceu, mediante uma técnica nova, a arte retardada e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas. Essa técnica de aplicação infinita não leva a percorrer a *Odisseia* como se fora posterior à *Eneida* e o livro *Le jardin du Centaure* de Mme. Henri Bachelier como se fora de Mme. Henri Bachelier. Essa técnica povoa de aventura os mais plácidos livros. Atribuir a Louis Ferdinand Céline ou a James Joyce a *Imitação de Cristo* não é suficiente renovação dessas tênues advertências espirituais? (BORGES, 1976, p. 38).

Observa-se, portanto, que esse método criativo considera a leitura e a escrita como atividades congêneres, duas faces de uma mesma moeda: o *autor* é, acima de tudo, um *leitor crítico* da tradição; a *leitura* afirma-se como princípio de composição, que se empenha na coleta dos elementos preexistentes para uma *escritacolagem* inovadora; *escrever* é inegavelmente uma forma de *ler* ou *reler*, sobrepor um texto novo a um texto antigo, dotar uma estrutura antiga de um novo efeito de sentido. Como leitor criativo da tradição literária, o escritor compreende o texto literário como um “palimpsesto”, em que várias escrituras se

comunicam e interagem mutuamente. Nessa perspectiva, a diferença essencial entre as diversas manifestações literárias é estabelecida fundamentalmente pela proposição de novas maneiras de se ler a biblioteca universal, conforme apontou Borges: “una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída; si pudiéramos leer cualquier página actual como la leerán en el año dos mil, sabríamos cómo será la literatura en el año dos mil” (BORGES, 1953, p. 218).

Afinando-se à ideia da biblioteca de Jorge Luís Borges e da concepção de literatura como um livro único, segundo a qual tudo se constrói sobre o anterior, Machado prioriza identicamente um modo de invenção pautado na recombinação criativa e inusitada de formas apreendidas do acervo literário universal. Dessa perspectiva, a unicidade de cada obra e a originalidade de cada artista encontra-se na natureza das combinações e no modo como estas são concretizadas, numa sequência infinita de transformações possíveis. Essa visada inovadora permitiu a Machado de Assis explorar as potencialidades do legado literário disponível, articulando a sua “complexa capacidade de operar sentidos” com uma formalização estética em correspondência profunda com a estrutura da sociedade brasileira, numa interação dialética permanente entre o particular e o universal.

A comparação com Jorge Luis Borges não é fora de propósito, como demonstrou o livro recentemente publicado por Luís Augusto Fischer, *Machado e Borges e outros estudos sobre Machado de Assis* (2008). Situados na periferia da cultura ocidental, os dois escritores sul-americanos evidenciam uma expressiva afinidade conceitual no que diz respeito à atitude assumida frente à atividade criativa e ao modo de conceber literariamente a tensão entre centro e periferia. Um dos fatores essenciais da aproximação articulada entre Machado e Borges é a oposição deliberada ao realismo ingênuo e convencional: “desconfiam da *mimesis* porque confiavam mais naquela ‘razão narrativa’, naquela inteligência

raciocinante de feição clássica, naquela distancia irônica informada de agnosticismo” (FISCHER, 2008, p. 28).

Em seu estudo comparativo, Fischer destaca o “não pequeno milagre”, alcançado por Machado e Borges, de produzir uma obra superior a partir de “contextos culturais secundários, periféricos, mal desenvolvidos” (p. 10). Para o crítico, um dos procedimentos fundamentais para a concretização desse *milagre* evidencia-se no posicionamento crítico assumido pelos escritores em relação aos projetos nacionalistas vigentes em seus respectivos países: Machado e Borges manifestam uma aguda percepção das limitações criativas impostas pelo nacionalismo literário, priorizando, em contrapartida, “uma perspectiva internacionalista, liberada dos constrangimentos temáticos e mentais do nacionalismo” (FISCHER, 2008, p. 78).

Machado de Assis, no ensaio crítico “Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade” (1873), explicita a sua caminhada em sentido contrário ao projeto nacionalista da escola romântica, considerando errônea e limitadora a opinião “que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura” (ASSIS, 1979, v. 3, p. 803). E adverte:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço (ASSIS, 1979, v. 3, p. 804).

Jorge Luís Borges, por sua vez, assume um posicionamento decisivo em face da questão da nacionalidade literária a partir do ensaio “El escritor argentino y la tradición”, escrito em 1956, quando o problema passa a ser abordado pelo escritor com um implacável distanciamento irônico:

Los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos solo pudiéramos hablar de suburbios y estancias y no del universo. [...] Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición.

[...] podemos manejar todos los temas europeos, manejarlo sin supersticiones, con una irreverencia que pude tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas (BORGES *apud* FISCHER, 2008, p. 85).

Fundamentados na “crítica da ilusão de completude da formação nacional” (p. 71), Machado e Borges encaminham-se em direção à “consolidação de um *continuum*”, capaz de integrar as referências locais às internacionais, reconhecendo o valor de qualquer tema e dispensando a obrigatoriedade da “cor local”. Machado e Borges, “mais do que simplesmente reportar, souberam internalizar na estrutura de sua obra, ficcional ou crítica”, as tensões e os dilemas ligados ao tema da “consciência sobre as condições, as obrigações, as limitações e as possibilidades do artista americano” (FISCHER, 2008, p. 89).

Em seus ensaios críticos, Machado de Assis teceu apreciações teóricas que preconizam um procedimento criativo fundamentado na assimilação e no reaproveitamento do patrimônio legado pela tradição literária. Na tentativa de desprovincianizar a literatura brasileira e de enriquecer o pecúlio comum, Machado promove uma dissolução da oposição entre antigos e modernos, entre modelos e imitações, referências locais e universais, posições centrais e periféricas, como se observa numa instigante passagem do ensaio “Instinto de nacionalidade”:

Feitas as exceções devidas não se leem muito os clássicos no Brasil. [...] o que é um mal. Escrever como Azurara ou Fernão Mendes seria hoje um anacronismo insuportável. Cada tempo tem o seu estilo. Mas estudar-lhes as formas mais apuradas da linguagem, desentranhar deles mil riquezas, que, à força de velhas se fazem novas, – não me parece que se deva desprezar. Nem tudo tinham os

antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum (ASSIS, 1979, v. 3, p. 809).

Do excerto citado, depreende-se que o enriquecimento do presente se processa para Machado de Assis como “uma continuidade crítica do passado”. Essa tensão entre continuidade e descontinuidade propicia a apreensão da própria modernidade que permeia a concepção machadiana do fazer literário. Ao defender em seu discurso crítico um processo empenhado em “desentranhar” mil riquezas novas de formas velhas ou, noutra acepção, um procedimento literário que “assimila para nutrição” (ASSIS, 1979, v. 3, p. 836), Machado de Assis apresenta-se como precursor de uma concepção de literatura plenamente afinada às tendências da intertextualidade moderna. Numa proposição similar, Paul Valéry definiria, posteriormente, as relações entre textos nos seguintes termos: “Nada mais original, *nada mais próprio de si mesmo* do que nutrir-se dos outros. Mas é necessário digeri-los. O leão é feito do cordeiro que devorou” (VALÉRY, 1994, p. 70, grifo do autor).

Sob essa perspectiva, um movimento literário “morre porque é mortal”, mas o legado permanece, conforme Machado ressalta no ensaio “A nova geração” (1879), manifestando a sua oposição ao desdém irrefletido da nova geração poética em relação à herança literária do Romantismo:

A nova geração chasqueia às vezes do Romantismo. Não se pode exigir da extrema juventude a exata ponderação das coisas; não há impor a reflexão ao entusiasmo. De outra sorte, essa geração teria advertido que a extinção de um grande movimento literário não importa a condenação formal e absoluta de tudo o que ele afirmou; alguma coisa entra e fica no pecúlio do espírito humano. Mais do que ninguém, estava ela obrigada a não ver no Romantismo um simples interregno, um brilhante pesadelo, um efeito sem causa, mas alguma coisa mais que, se não deu tudo o que prometia, deixa quanto basta para legitimá-lo. Morre porque é mortal. “As teorias passam, mas as verdades necessárias devem subsistir”. Isto que

Renan dizia há poucos meses da religião e da ciência, podemos aplicá-lo à poesia e à arte (ASSIS, 1979, v. 3, p. 810).

Essa valorização das experiências positivas de tradições anteriores afirma-se, para Machado de Assis, como uma possibilidade de ampliação do alcance da literatura brasileira por meio da continuidade crítica e da reinvenção criativa do passado literário. Em diversas apreciações críticas, percebe-se que Machado de Assis considerava a técnica da imitação literária e do plágio criativo como procedimentos autênticos e válidos da criação artística. Em sua análise dos romances de Eça de Queirós, publicada em 1878, o autor se vale de um repertório semântico em que os termos *cópia*, *plágio*, *imitação* e *originalidade* constituem uma referência fundamental. Examinando o modo de construção das obras, Machado refere-se ao escritor português como um “fiel e aspérrimo discípulo do realismo propagado pelo autor de *Assommoir*”, aludindo aos empréstimos visíveis do romance de Zola utilizados na concepção de *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio*. No entanto, para o escritor brasileiro, a imitação da obra de Zola não converte os romances queirosianos em produto de um “simples copista”, porque o autor soube reinventar de maneira criativa o modelo de que se apropriou, embora seja exatamente esse desvio da matriz a causa do defeito da obra de Eça de Queirós, segundo a concepção machadiana:

*O Crime do Padre Amaro* é imitação do romance de Zola, *La Faute de l’Abe Mouret*. Situação análoga, iguais tendências; diferença do meio; diferença do desenlace; idêntico estilo; algumas reminiscências, como no capítulo da missa, e outras; enfim, o mesmo título. Quem os leu a ambos, não contestou a originalidade do Sr. Eça de Queirós, porque ele a tinha, e tem, e a manifesta de modo afirmativo; creio até que essa mesma originalidade deu motivo ao maior defeito na concepção d’ *O Crime do Padre Amaro* [...] o Padre Amaro vive numa cidade de província, no meio de mulheres, ao lado de outros que do sacerdócio só têm a batina e as propinas; vê-s concupiscentes e maritalmente estabelecidos, sem

perderem um só átomo de influência e consideração. Sendo assim, não se compreende o terror do Padre Amaro, no dia em que do seu erro lhe nasce um filho, e muito menos se compreende que o mate (ASSIS, 1979, v. 3, p. 903-4).

Na linha da crítica a Eça de Queirós, a apreciação machadiana das obras de Antônio José da Silva (1705-1739), o Judeu, detém-se igualmente em averiguar o que o autor “imitou dos modelos, e o que de sua casa introduziu” (ASSIS, 1979, v. 2, p. 729). Cotejando o seu *Anfitrião* com as matrizes de Plauto, Camões e Molière, Machado de Assis pondera que, no principal, o judeu seguiu a todos, “mas nem sempre soube escolher”. As sugestões machadianas demonstram, tanto na análise da obra de Eça quanto na de Antônio José, que a tarefa essencial do escritor consiste em saber escolher e recombinar de maneira criativa os elementos preexistentes legados pela tradição literária, imprimindo na nova obra a marca pessoal que define o estilo peculiar do autor. Dessa forma, a obra de Antônio José assegura a sua feição original e a sua índole própria, mesmo que a invenção seja a mesma e que ideias, caracteres e situações de seus modelos sejam integralmente transcritos em sua composição: “ainda imitando ou recordando, o judeu se conserva fiel à sua fisionomia literária; pode ir buscar a especiaria alheia, mas há de ser para temperá-la com o molho da sua fábrica” (ASSIS, 1979, v. 2, p. 731).

Essa prática criativa fundamentada na imitação dos modelos da tradição foi exercitada por Machado de Assis na composição de seu poema herói-cômico “O Almada”, cuja advertência faz questão de explicitar os procedimentos literários próprios da técnica da emulação: “Observei quanto pude o estatuto do gênero, que é parodiar o tom, o jeito e as proporções da poesia épica. No canto IV atrevi-me a imitar uma das mais belas páginas da antiguidade, o episódio de Heitor e Andrômaca, na *Iliada*” (ASSIS, 1979, v. 3, p. 228). Como forma de legitimar o seu posicionamento, o escritor define toda uma linhagem de autores que se valeram da paródia como método de criação literária:

Homero e Virgílio têm servido mais de uma vez aos poetas heróico-cômicos. Não falemos agora de Ariosto e Tassoni. Parodiou Boileau, no *Lutrin*, o episódio de Dido e Enéias; Dinis seguiu-lhes as pisadas no diálogo do escrivão Gonçalves e sua esposa, e ambos o fizeram em situação análoga ao do episódio em que imitei a imortal cena de Homero (ASSIS, 1979, v. 3, p. 228).

Seguindo o exemplo dos grandes nomes da tradição literária universal, Machado de Assis intenta demonstrar aos escritores da ainda insipiente literatura brasileira um caminho pertinente para a inserção das letras nacionais no diálogo internacional da cultura ocidental. Portanto, a técnica da paródia, adotada de maneira sistemática pelo autor de *Brás Cubas*, constitui um meio eficiente de se preencher as lacunas e ampliar o alcance da nascente literatura brasileira, como demonstram as palavras subsequentes da advertência:

[...] direi que não é sem acanhamento que publico este livro. Do gênero dele há principalmente duas composições célebres que me serviram de modelo, mas que não são verdadeiramente inimitáveis, o *Lutrin* e o *Hissope*. Um pouco de ambição me levou contudo a meter mãos à obra e perseverar nela. Não foi a de competir com Dinis e Boileau; tão presunçoso não sou eu. *Foi a ambição de dar às letras pátrias um primeiro ensaio neste gênero tão difícil* (ASSIS, 1979, v. 3, p. 228, grifo meu).

Nessa linha, pode-se incluir também o prólogo “Ao leitor”, do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que estabelece uma filiação declarada a uma tradição literária, define a sua componente estilística dominante – a *forma livre* –, enumera os seus precursores e propõe a continuidade desse legado por meio de uma combinação inovadora de elementos preexistentes, articulando um *conúbio* entre galhofa, pessimismo e melancolia:

Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, coisa é que admira e consterna. O que não admira, nem



provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte, e quando muito, dez. Dez? Talvez cinco. Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual, ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião (ASSIS, 1979, v. 1, p. 413).

Finalmente, cumpre assinalar também as reservas machadianas em relação às confluências entre o movimento literário nascente e o “pedantismo” das teorias científicas em voga. Em “A nova geração”, o autor manifesta a sua reprovação à tendência de se adotar uma terminologia rebuscada, “apanhada pela rama” e irrefletidamente transferida ao papel. Para o escritor, “a verdadeira ciência não é a que se incrusta para ornato, mas a que se assimila para nutrição; [...] o modo eficaz de mostrar que se possui um processo científico não é proclamá-lo a todos os instantes, mas aplicá-lo oportunamente”. De igual modo, o “espírito de seita” seria mais próprio das “instituições petrificadas”, e o talento “verdadeiro e original” consistiria em emancipar-se desses preceitos dogmáticos e encontrar a sua própria fisionomia poética ou, para usar uma expressão machadiana, o “molho de sua própria fábrica” que o escritor inventivo utiliza para temperar as “especiarias alheias”.

## Referências

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. 4.ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1979, 3 vols.

BORGES, Jorge Luis. *Historia de la eternidade*. Buenos Aires: Emecé, 1953.

\_\_\_\_\_. Pierre Menard, autor do Quixote. In: \_\_\_\_\_. *Ficções*. 2.ed. Tradução de Carlos Nejar. Porto Alegre: Globo, 1976.

\_\_\_\_\_. Kafka e seus precursores. In: \_\_\_\_\_. *Outras inquisições*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 127-130.

CARVALHAL, Tânia Franco. *O próprio e o alheio – Ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo-RS: Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2003. p. 69-87.

ELIOT, Thomas Stearns. Tradição e talento individual. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

FISCHER, Luís Augusto. *Machado e Borges e outros estudos sobre Machado de Assis*. Porto Alegre: Arquipélagos, 2008.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Tradução Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

\_\_\_\_\_. *Teoria e política da ironia*. Tradução Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

KRISTEVA, Julia. Introdução a semanálise. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Tradução Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2009.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1985.

VALÉRY, Paul. *Apontamentos*. Arte, literatura, política & outros. Trad. Luís Fernando Quaresma. Lisboa: Pergaminho, 1994.



# MACHADO E DANTE: O POETA NA CRÔNICA

Ionara Satin<sup>1</sup>

## Introdução

Dois grandes escritores, unidos por uma paixão e muito reconhecimento. Amante dos tercetos do poeta italiano, Machado de Assis foi um dos escritores brasileiros que mais dialogou com Dante Alighieri em seus textos. Em crônica para a *Ilustração Brasileira* do dia 1 de novembro de 1876 é possível sentir essa admiração de Machado por Dante: “Petrarca é bom, Dante é ótimo” (ASSIS, *Ilustração Brasileira*, p.142). O seu reconhecimento pelo poeta e conhecimento profundo de suas obras tem uma amostra na tradução que o escritor fluminense faz do canto XXV do Inferno, considerada a melhor tradução de Dante já feita em língua portuguesa. Na época, não era o canto mais conhecido da *Divina Comédia* e muito se estranhou a escolha machadiana. Anos mais tarde, esse canto foi reconhecido pela melhor crítica dantiana como um dos mais interessantes e complexos do poema, devido aos problemas de técnica expressiva e de linguagem poética impostos pela ousadia da figuração. Para Edoardo Bizzarri (1965) esse fato comprova a existência em Machado de Assis de uma instintiva e excepcional sensibilidade estética e atesta uma leitura da *Divina Comédia* orientada, sobretudo, por invulgar atenção aos problemas de estilo e da linguagem. Isto é, estamos diante de um escritor que leu, traduziu e conhecia profundamente o poeta italiano. Esse fato será importante para pensar a presença de Dante Alighieri nas crônicas machadianas, levando em consideração que a crítica já apontou, algumas vezes, o uso “especioso” da citação ou alusão em seus textos. Neste artigo será pensado como o cronista se apropria do texto alheio e qual a

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Letras (UNESP – Campus de Assis); bolsista FAPESP.

função desses intertextos nas crônicas: estaria o cronista citando o grande nome da literatura ocidental para demonstrar erudição? Como Machado de Assis traz os versos de Dante Alighieri para seus textos? Machado se *nutre* dos versos da alta literatura ocidental ou os *digere*?

Mario de Andrade foi o pioneiro na busca pelas fontes dantianas na obra de Machado de Assis. Em 1939, ele inaugura os estudos das fontes italianas na produção do escritor. Escreve o ensaio “Machado de Assis”, no qual sugere que o escritor tenha se inspirado no canto V do Inferno da *Divina Comédia* para compor seu poema “Última Jornada”. Anos mais tarde foi a vez de Edoardo Bizzarri. Em 1965, publica o ensaio “Machado de Assis e Dante” incluído na coletânea do Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, *Meu Dante*. Entretanto, Bizzarri não parte para o campo da interpretação, a não ser para analisar as razões que motivaram Machado de Assis a traduzir o canto XXV do Inferno. Seu estudo foi um dos primeiros sobre a obra de Machado de Assis depois da mudança de perspectiva a respeito dos estudos comparados, ou seja, quando houve a troca de termos: influência ou influxo para “presença”.

Por ocasião das comemorações dos setecentos anos do nascimento de Dante, Jean-Michel Massa escreveu “La présence de Dante dans l’oeuvre de Machado de Assis” – fruto de uma comunicação por ele apresentada no VII Congresso Nacional Société Française de Littérature Comparée, em 1965. No artigo, Massa coloca a contribuição da cultura estrangeira de maneira harmônica à criação original, ou seja, menos crítica e mais reverente. Massa parecia estar preocupado com os conceitos de originalidade e imitação.

Outro nome que também se debruçou na análise da presença de Dante Alighieri na obra do escritor fluminense é Eugênio Vinci de Moraes, que faz um estudo das alusões e citações dantianas na obra de Machado de Assis entre os anos de 1870 e 1881. Para Eugênio Vinci de Moraes, esses anos são ricos em experiências machadianas no que diz respeito à adequação ao alto repertório da tradição ocidental em sua obra e as citações, alusões e referências a Dante Alighieri fazem parte desse procedimento.

Este artigo, seguindo os caminhos desses estudiosos, faz um levantamento detalhado da presença de Dante Alighieri em todas as crônicas de Machado de Assis, começando no ano de 1859 com a Revista *O Espelho* até o ano de 1897 com a coluna “A Semana” do jornal *Gazeta de Notícias*, tentando buscar os traços dantianos deixados por Machado de Assis e compreender os seus rearranjos.

## **A poesia e a crônica**

A partir da leitura de todas as crônicas machadianas, é possível encontrar dezoito crônicas com intertextos relacionados a Dante Alighieri: onze delas referem-se à *Divina Comédia* e as outras sete dizem respeito a alusões à figura do poeta, ao homem público ou a Dante como embaixador. Embora apareçam em menor número, começaremos por essas sete alusões.

Nessas crônicas, percebe-se que desde 1864 a opinião do cronista com relação ao poeta italiano não muda. São sete crônicas divididas entre os anos de 1864, 1876, 1878, 1894 e 1895. Isto é, o nome do poeta italiano percorre toda a produção jornalística de Machado de Assis como cronista, não se configura como algo isolado ou uma prática somente dos anos anteriores, é como se Dante Alighieri estivesse sempre na sua escrita, ainda que por uma pequena menção, no caso desses intertextos, funcionam como eco de um nome. Dessas sete crônicas, duas se referem a Dante como embaixador, uma outra alusão é aquela citada no início desse trabalho. Edoardo Bizzarri (1965) fala a respeito do caráter puramente ocasional dessas duas citações. Para ele, na crônica do dia 05 de junho de 1864, por exemplo, para rebater as afirmações do senador Barão de São Lourenço, que num discurso havia falado mal dos poetas, o jovem Machado escreve: “Dante, autor da *Divina Comédia*, foi 14 vezes embaixador da Sereníssima República de Florença, e se o seu poema conquistou a admiração do mundo, os seus serviços de homem público mereceram a consideração dos seus conterrâneos” (ASSIS, *Diário do Rio de Janeiro*, p.1). Bizzarri nos mostra que a fonte machadiana para

essas informações era bastante fantasiosa no que confere às embaixadas de Dante e ao apelido da Comuna de Florença, mas “a imagem de Dante, conjugando o poeta com o homem público ficou gravada em Machado” (BIZZARI, 1965, p.138). Tanto que anos mais tarde escreveu para a *Gazeta de Notícias* a crônica do dia 25 de agosto de 1895 servindo-se da mesma imagem para trazer à cena o diplomata e poeta brasileiro Magalhães de Azeredo:

Eis aqui um Magalhães de Azeredo, que a diplomacia veio buscar no meio dos livros que fazia. Dante, sendo embaixador, deu exemplo aos governos de que um homem pode escrever protocolos e poemas, e fazer tão bem os poemas, que ainda saíam melhores que os protocolos (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, ago. 1895, p.1).

As outras alusões ao poeta envolvem de maneira mais profunda a *Comédia* ou a escrita de Dante. O nome do poeta italiano vem acompanhado de nuances da *Divina Comédia*, mais precisamente da parte dedicada ao Inferno, na crônica para a *Ilustração Brasileira* quando Machado de Assis fala a respeito das condenações inventadas pelo poeta em sua obra: “Suplício maior que o de todos os que inventou Dante”. (ASSIS, *Ilustração Brasileira*, 1 de julho de 1876, p.7). Ou ainda para o jornal *O Cruzeiro*, referindo-se à condenação dos malfeitores: “sem contar os malfeitores que o poeta florentino meteu entre as flamas eternas de seu verso”. (ASSIS, *O Cruzeiro*, 1 de setembro de 1878, p.1). Já na crônica para a *Gazeta de Notícias*, o nome de Dante vem ao lado de uma galeria de escritores e personagens citados como nomes simbólicos do amor: “Todos os nomes simbólicos do amor espiritual são assim atados no ramalhete dos séculos: Colombo, Gutenberg, Joana d’Arc, Werther, Julieta, Romeu, Dante e Jesus Cristo” (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 21 de outubro de 1894, p.1). E, por fim, na última alusão encontrada nessas crônicas, Machado de Assis evoca os tercetos de Dante para fazer uma crítica aos políticos italianos da época, Francesco Cripì e Felice Cavallotti:

Por mais que o velho Crispi e o seu inimigo Cavalloti estraguem o próprio idioma com os barbarismos que o parlamento impõe, um homem de boa vontade pode ouvi-los, com o pensamento nos tercetos de Dante, e se os repetir consigo, acaba crendo que os ouviu do próprio poeta. Tudo é sugestivo neste mundo. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 15 de dezembro de 1895, p.1)

Nessa crônica, o assunto principal era o funeral de Lopes Neto (1814-1895), um político e diplomata brasileiro da época do Império que havia deixado em testamento o desejo de ser cremado. O seu funeral aconteceu na Itália e Machado de Assis chama a atenção também para o fato de a imprensa brasileira não ter dado importância a sua morte. Se o Brasil o esqueceu porque tentava apagar esses vestígios do regime imperial, a Itália lhe deu um enterro digno, reparando a indiferença de sua pátria. Os tercetos de Dante são evocados para expressar a beleza da língua italiana, que, de acordo com o cronista, poderá repercutir na alma de Lopes Neto entre “um quadro eterno e uma eterna ruína”, mesmo que tais políticos tentem estragar o próprio idioma com os “os barbarismos que o parlamento impõe”, os versos de Dante são superiores e permanentes. É dessa maneira também que em outras crônicas ele eleva arte em comparação à política.

Passemos agora para aquelas onze crônicas mencionadas anteriormente que se referem ao diálogo a partir do texto da *Divina Comédia*. Apenas duas delas são alusões à obra do poeta *fiorentino*,<sup>2</sup> nas outras nove crônicas o escritor cita trechos em italiano da poesia de Dante. Ainda é possível dizer, para melhor detalhar esse levantamento, que apenas uma das nove citações se refere à parte dedicada ao Purgatório, todas as outras são do Inferno.

Edoardo Bizzarri foi o primeiro a fazer um levantamento exaustivo das citações de Dante Alighieri na obra de Machado de Assis. Ele elencou 23 citações da *Comédia* e uma de *Vita nuova*. Das citações referentes à *Divina Comédia*, 19 são do Inferno e 4 do

---

<sup>2</sup> Em 31/01/1865 faz referência às “águas dantescas” e em 1/08/1876 refere-se à leitura da *Divina Comédia*.



Purgatório. Anos mais tarde, Eugenio Vinci de Moraes acrescentou mais uma nesse elenco, a epígrafe do poema “Niâni”, uma citação ao canto IV do Purgatório, aumentando para 24 o número de citações diretas da *Divina Comédia*, e para 25 de toda obra de Dante.

Para este estudo, é importante pensar que grande parte dessas 25 citações, mais precisamente 9 citações, encontram-se nas crônicas. Sem contar as alusões, que não foram levantadas nem por Bizzarri, nem por Moraes, e somam também 9 crônicas. Temos então, 18 formas de intertextos somente nas crônicas, contando com as citações e alusões. Vale ressaltar que, em se tratando de crônicas, as alusões merecem um olhar diferenciado se compararmos esse tipo de intertexto nos romances ou nos contos. A crônica pertence originalmente ao jornal, um veículo de comunicação rápida, feita como bem pontuara Alencar ao “correr da pena” e que nem por isso deixa de ser muito bem pensada e elaborada. É um gênero que dispõe de muita agilidade e a alusão parece harmonizar perfeitamente com esse tipo de escrita; são textos ou nomes que talvez viessem à mente do cronista no momento ágil da feitura da crônica. Essa forma intertextual alusiva também pode ser pensada quando se fala em citação, sobretudo dentro da crônica. Jacqueline Authier-Revuz em *Os Riscos da Alusão* coloca em discussão aquelas palavras alheias que aparecem “como forma de apelo suspensas num vazio”, confiadas unicamente aos ecos da memória do leitor. (AUTHIER-REVUZ, 2007, p.18). Seria, portanto, o jogo da alusão: “o enunciador joga com a possibilidade de fazer ressoar, não outras palavras da língua como no trocadilho ou no equívoco, ..., mas palavras de outros dizeres, suscitando, através de sua voz, a música de uma outra voz.” (Ibidem, p.12)

A alusão vista dessa maneira corre o risco de fracassar caso o leitor não a perceba: “uma alusão fracassada é como um barco à deriva” (AUTHIER-REVUZ, p. 26). Quando se trata das crônicas oitocentistas machadianas, esse risco, talvez, possa triplicar. O cotidiano pulsa nas crônicas de Machado de Assis e muitas vezes

fatos restritos àquela época são evocados pelo cronista. São textos escritos primeiramente para o jornal, portanto, colados ao próprio tempo. O nome de Dante Alighieri também pode ser pensado sob essa perspectiva. Como esses intertextos eram lidos pelo leitor do oitocentos e como são lidos pelos leitores contemporâneos? Será que o poeta italiano estava mais próximo daqueles leitores da época?

Na crônica do dia 1 de janeiro de 1877 para a revista *Ilustração Brasileira* é possível entrever o nome de Dante neste intertexto, entrever, pois a menção ao poeta não é feita de maneira direta, ou seja, por meio de citação com aspas e indicação de fonte, em vez disso, é uma espécie de alusão. O assunto do dia era a corrida de touros e a retórica:

Os touros instalaram-se, tomaram pé, assentaram residência entre nós. As duas primeiras corridas estiveram muito concorridas... Há nisto uma repetição de sílabas, mas a urgência dispensa a correção e o floreio:

*...qui mi scusi*

*A urgência, si fior la penna abborra.*

(ASSIS, 2009, p.153)

Como se pode notar, o cronista não avisa o leitor que está colocando os versos do poeta italiano em sua crônica, confia ao leitor “a música da voz do outro”. O canto é o XXV do Inferno, traduzido por ele e reconhecido pela complexa linguagem poética imposta pela ousadia da figuração, ou seja, um grande exemplo de estilo. E é justamente esse ponto que o cronista usa para dialogar com Dante Alighieri.

Così vid'io la settima zavorra

Mutare e trasmutare; e qui mi scusi

La novità se fior la pena abborra.<sup>3</sup> (ALIGHIERI, 2006, p.180)

---

<sup>3</sup> Segue tradução: “Assim vi no antro sétimo espantoso /Mútuas transformações: tanta estranheza/Desculpe o canto rude e descuidoso” (Tradução de Xavier Pinheiro, In: ALIGHIERI, *A Divina Comédia*, p.181)

Machado de Assis toma emprestado os versos de Dante e modifica-os: troca a palavra *novità* por urgência e, como o italiano, pede desculpas ao leitor. Dante lamenta, pede desculpas, por fazer com que a arte, no caso sua escrita, mostre uma cena tão insólita, isso porque eram as transformações de homens em serpente que ocorria nesse canto. O cronista se desculpa pela repetição de sílabas que, já pontuadas em outros textos machadianos, não lhe agradava. Para ele, as repetições que provocavam rimas eram um horror, assim como aquelas transformações eram para o poeta. Com isso, percebe-se que ele quer chamar a atenção do leitor para a escrita, a retórica, a metáfora. Mais adiante, essa questão fica mais evidente quando faz a crítica com relação à câmara dos deputados:

Outras corridas se preparam na Rua da Misericórdia. Essas são mais animadas; os touros são mais bravos, os capinhas mais fortes. Se esta metáfora ainda não disse ao leitor que eu aludo à câmara temporária, então perca a esperança de entender de retórica, e passe bem. (ASSIS, 2009, p.153).

Ele chama a atenção do leitor para sua linguagem figurada, e para que sua crítica funcione é necessário que o leitor perceba essa linguagem e para isso evoca o canto de Dante, ousado em figuração. Poderíamos ainda abordar as relações entre transformação do homem em animal em Dante e a metáfora de Machado de Assis, ou ainda, lembrar que nessa parte do Inferno condenam-se os ladrões, apontando sua crítica a esses políticos. O cronista se apropria do texto alheio e o transforma em outro texto, uma troca proposital de termos com a pretensão de trazer o poeta para a crônica a sua maneira, ou seja, não temos, nesse caso, uma assimilação passiva da cultura estrangeira, mas uma deglutição, como nos mostra Silviano Santiago (2000) em seu ensaio intitulado “O entre-lugar do discurso latino-americano”, no qual discute o lugar que ocupa o discurso literário latino-americano no confronto com o europeu e questiona o conceito de superioridade.

Para ele, se o discurso latino-americano se comportasse como cópia do discurso europeu, “essa passividade reduziria seu papel efetivo ao desaparecimento por analogia”, ao silêncio. (SANTIAGO, 2000, p.16).

Tal discurso reduz a criação dos artistas latino-americanos a condição de obra parasita, uma obra que se nutre de uma outra sem nunca lhe acrescentar algo de próprio; uma obra cuja vida é limitada e precária, aprisionada que se encontra pelo brilho e pelo prestígio da fonte, do chefe da escola. (Ibidem, p.18)

Portanto, Santiago acredita na necessidade da transgressão ao modelo, na ruptura entre o modelo e a cópia, na assimilação não passiva daquilo que vem de fora, na diferença. Aponta que a originalidade está na digestão que o escritor faz de suas leituras, em transgredir a prisão que o fazia refém do discurso dos colonizadores, – esse é lugar do discurso latino-americano, um *entre-lugar*:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e transgressão, entre a submissão ao código e agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropofágico da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 2000, p. 26)

Esse deslocamento para um *entre-lugar* coloca a América Latina em evidência, destaca o valor crítico do discurso literário latino-americano, a partir de uma “assimilação inquieta e insubordinada, antropófaga” (Ibidem, p.20), como podemos observar na apropriação da poesia de Dante Alighieri por Machado de Assis.

Muitos anos antes, em 1873, Machado de Assis escreve seu famoso ensaio “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” originalmente para um jornal de língua portuguesa intitulado *O Novo Mundo* e publicado em Nova

Iorque. Nesse ensaio, ele também desloca a literatura brasileira para um *entre-lugar* que muito se assemelha as considerações feitas por Silviano Santiago. Machado de Assis propõe um outro lugar para a literatura produzida no Brasil naquela época, um lugar próprio, que não está nem na figura do índio e tampouco na imitação dos modelos europeus. Propõe uma ruptura com os modelos copiosos europeus, ou seja, o estabelecimento de um diálogo e não uma absorção passiva daquilo que lhe é alheio: “Nem tudo tinham os antigos, nem tudo temos os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum”. (ASSIS, 2013, p.440)

Na crônica em que analisamos o diálogo com o poeta Dante Alighieri, Machado Assis surpreende o modelo original, exatamente como propôs no seu ensaio de 1873 e como nos fala Silviano Santiago. Esse foi um exemplo de como o poeta *fiorentino* irá se apresentar no correr de sua pena e uma amostra de que já em 1873 Machado de Assis escreve importante texto mostrando sua preocupação com a forma de olhar para o outro na literatura, ou seja, não é possível pensar nas inserções europeias que o escritor faz em seu texto por via da subordinação.

Outra citação é da crônica do dia 16 de junho de 1878 para o jornal *O Cruzeiro*. Também do Inferno, mas desta vez do canto XX. Nesse entrelaçar de textos, o cronista não faz modificações nos versos de Dante, cita-os na íntegra e o contexto está estritamente ligado àquele descrito pelo poeta italiano. Dois estelionatários, João Miroli e Adelaide Clara Locatelli, são presos por terem aberto um consultório que curava todas as moléstias e por fazerem adivinhações. Na época, esse tipo de prática era condenado devido à grande corrente cientificista, encabeçada pelos ideais positivistas daquele momento. Na *Divina Comédia*, os adivinhos também foram condenados e o cronista não perde a chance de fazer essa ligação.

Pior que tudo é que, se a polícia os castiga nesse mundo, o demo os castigará no outro; e aqui chamo eu a atenção do leitor para a estrita

realidade da poesia. O famoso casal ficou neste mundo de cara a à banda, como há de ficar no outro, segundo a versão dantesca; lá os adivinhos como Mioli, torcem o nariz para trás, e os olhos choram-lhe pelas costas:

.....*che l' pianto degli occhi*

*Le natiche bagnava per lo fesso* (ASSIS, *O Cruzeiro*, 16 de junho de 1878, p.1)

Diferentemente do primeiro intertexto, Machado avisa o leitor que se trata de Dante Alighieri, mas ainda assim vale a pena pensar naquelas palavras de Jacqueline Authier-Revuz, porque a música da voz do outro continua a ressoar pelo seu texto, na relação entre Dante e Machado temos ainda a voz da poesia dentro da prosa do cronista.

Somente pela leitura desse fragmento já é possível observar que não temos um exemplo de leitura rasa da *Divina Comédia*. No texto de Dante, os adivinhos foram condenados pela eternidade a ficar com o rosto e o pescoço voltados para as costas e por isso a caminhar de reverso. Na parte citada por Machado, ele refere-se ao choro, ou seja, o homem perde a sua natureza, é modificado, o choro que deveria molhar o peito, molhava as costas e as nádegas. Os adivinhos transformavam-se em aberrações e por estarem sempre preocupados com o futuro, prevendo as coisas, são condenados a olhar para trás. Isso é um exemplo da lei do contrapasso que está em toda a composição da *Divina Comédia* e pela referência machadiana o escritor brasileiro parecia também dialogar com esse princípio de composição do poema de Dante. Alfredo Bosi toma como exemplo o canto XXVIII do Inferno para exemplificar essa lei, um princípio ético bíblico aplicado por Dante em sua obra:

“Assim se observa em mim o contrapasso”, diz o poeta provençal Bertrand de Born ao explicar aos viajantes a pena que lhe foi destinada. Semeador de discórdia entre pai e filho, percorrerá eternamente o seu círculo com a própria cabeça arrancada ao troco e mantida alta na mão pelos cabelos a modo de lanterna. [...]

“Contrapasso” quer dizer: correspondência entre a culpa e o castigo postos em uma relação contrária ou exasperante. A lei em si, como a de Talião, é *moral*; a sua dinâmica será, em Dante, *poética*. (BOSI, 1977, p.127)

O choro, tão dramático e dolorido nos versos de Dante, aparece com humor na crônica de Machado de Assis, fazendo com que a citação carregue um tom imprevisto e até malicioso, algo que mostra, outra vez, a *deglutição* machadiana do texto alheio, a diferença.

O canto mais citado pelo cronista foi o canto V do Inferno e talvez o mais citado de toda a obra do poeta italiano. São três as crônicas em que Machado de Assis dialoga com esse canto, uma no ano de 1887, outra em 1893 e a última em 1896. Em todos esses textos, o cronista entrelaça os versos de Dante no correr de sua pena para criar seu novo texto. Desse canto, ele parece apreciar além da história romântica dos amantes Paolo e Francesca, que são mortos pelo marido de Francesca e também irmão de Paolo, a sua sonoridade. No inferno, os amantes são condenados a passar toda a eternidade voando no meio de um “ventarrão infernal” como traduziu Mário de Andrade o clássico “*La bufera infernale*”. Em vida, eram levados por suas paixões, e essas arrastavam os amantes como o vento que os arrasta agora neste círculo do inferno: lugar privado de luz, com um som de vozes melancólicas, que se assemelham ao assobio do mar durante uma grande tormenta. Os tristes sons emanam de um enorme redemoinho. São almas sofredoras, sacudidas pelo vento que nunca cessa. Era esse o castigo pela transgressão da carne, que desafiava a razão e a submetia à sua vontade, ao instinto. Assim como a paixão os fez agir por instinto, a tormenta que os guia também não tem uma direção precisa.

O cronista cita em duas dessas crônicas o som dessas aves com os amantes no meio dessa tormenta. A primeira do dia 13 de maio de 1887 para a *Gazeta de Notícias*, na qual o escritor faz uma crítica ao longo mandato do presidente de Goiás. Na *Comédia*, o

gemido dos grouis é de lamuria e na crônica será de triunfo, é, portanto, a apropriação às avessas do texto italiano:

Como os que fala o Dante,  
Que van cantando lor lai;  
Mas cá o pio ovante,  
Era só: quebrai, quebrai! (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p.1)

Já na crônica do dia 27 de agosto de 1893 também para a *Gazeta de Notícias*, mas desta vez para a coluna “A Semana”, o canto V do Inferno está por toda a crônica, incluindo as citações dos gemidos dos pássaros. O cronista afirma ter lido “um pouco de Dante” e diz que esses versos não lhe fizeram bem, justamente por conta dos gemidos dos grouis naquela tormenta, transferindo para o verbo ‘ler’ a carga semântica do verbo ‘comer’, tanto que essa leitura foi responsável pelo seu pesadelo:

[...] De noite, li um pouco de Dante, e não fiz bem, porque, no círculo de voluptuosos, aqueles versos

*E come i gru van cantando lor lai,  
Facendo in aere di sè lunga riga,<sup>4</sup>*

foram a minha perseguição durante o pesadelo, um terrível pesadelo que me acometeu entre uma e duas horas. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p.1)

Neste pesadelo, ele sonha que desce ao Inferno e compõe esse mundo dos mortos com muitas referências ao canto V. Nos versos do poeta italiano, esse canto é dedicado aos pecados da luxúria, na prosa do cronista não há nenhuma referência a esse pecado. Pode-se dizer que o cronista pede em empréstimo o canto V do Inferno, com seus versos, para fazer dele e nele o que quiser. Deste modo, o escritor não desce para o mesmo inferno de Dante

---

<sup>4</sup> “E como os grouis vão cantando seus lamentos/ fazendo de si mesmos uma linha comprida no ar...” (tradução da autora).



Alighieri, apenas absorve algumas peculiaridades desse reino dos mortos para criar o seu texto, tanto que muitos pontos da crônica estabelecem uma relação com a poesia de Dante. Um deles é o verbo descer, o mesmo utilizado por Dante na sua viagem através dos círculos do Inferno, que por sua vez também dialoga com a *Eneida* de Virgílio. Além do verbo, o inferno onírico do cronista também é constituído por círculos como o do poeta italiano, na crônica encontramos a seguinte frase: “No inferno, depois de atravessar vários círculos”. Vale ainda dizer que a crônica em questão também é uma crítica ao exacerbado cientificismo da época e o diálogo com a *Divina Comédia*, nessa crônica, pode ser analisado como a criação de um espaço para Machado de Assis destilar sua crítica, o inferno. Poderíamos pensar nesse florescimento das ideias positivistas como uma figuração de um inferno de ideias, das quais o cronista discordava. Por outro lado, embora a obra tenha um forte pendor cristão, algo que não expressa uma comunhão de ideias com o assunto na crônica em questão, vale ressaltar que a *Divina Comédia* nasce em um clima de profecia. No poema, há uma lúcida análise do destino universal que engloba a história e, por outro lado, uma visão que vai além dos tempos. Nessa peregrinação pelo Além, são analisados o mal e a corrupção abominável do mundo. O caminho, que, por meio de expiações, leva até a glória do Paraíso, é uma viagem de redenção individual, a do Poeta, mas também de uma salvação universal, uma vez que engloba toda humanidade, em forma de profecia do juízo final.

Nessa perspectiva, talvez, o cronista ao evocar a *Divina Comédia* quisesse mostrar que diferentemente do poeta italiano, nós (leitores da época) não tivemos acesso à Verdade, ao Paraíso, pois diante de todo esse cientificismo perdemos a razão em meio a tantas doutrinas que pregavam a verdade. Por isso, estamos perdidos no inferno do Rio de Janeiro do século XIX, sem chances de chegar ao Purgatório ou Paraíso; fomos, portanto, condenados pela ciência que pretendia nos salvar.

Além do canto V, outro canto do Inferno também bastante citado é o III. Em duas crônicas ele cita aquela famosa inscrição da porta do Inferno e na crônica do dia 9 de junho de 1895 também para a coluna “A Semana” do jornal *Gazeta de Notícias* uma outra parte do canto. No texto do dia 13 de janeiro de 1889 também para *Gazeta de Notícias* ele inverte a citação dantiana. De “*Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate*”, o cronista muda o verbo *lasciate/deixar* para *Servati/conservar*, alterando a ideia e o verso de Dante Alighieri, assim como na crônica em que muda *notivà* para *urgência*. Na outra crônica que essa mesma citação aparece, do dia 26 de janeiro de 1896, ela está na íntegra, mas ao lado de outra citação da *Comédia*, ou seja, Machado inova outra vez, cita o canto III junto com o canto V, aquele de Paolo e Francesca, somando mais uma referência para esse famoso canto.

Não se falou mais nisso. Italiano, patricio de Dante, é provável que o Dr. Abel Parente haja dividido a clínica de parteiro esterilizador entre dois versos do poeta, dizendo a uns embriões: *Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate*; — e a outros embriões: *Venite a noi parlar, s’altri nol niega*. Assim venceu um princípio, e nós fomos cuidar de questões novas, civis ou militares, políticas ou judiciárias. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p.1)

E por fim a citação da crônica do dia 5 de julho de 1896, outra da coluna “A Semana”, a única do Purgatório, ou melhor, os versos finais do Purgatório. Nesses versos, temos a purificação do poeta para entrar no Paraíso, nas águas do rio Eunoé, e o poeta diz estar renascido como uma planta. O cronista transporta esses versos para sua crônica que falava a respeito de música, na realidade, naquela parte do texto tratava da dispersão e da morte de muitas iniciativas musicais que caracterizavam a vida artística do Rio de Janeiro:

Só a música pode dar a sensação destas ruínas. O verso também pode, mas há de ser pela toada do florentino, que assim como sabe a

nota da maior dor, não menos conhece a da rejuvenescência, aquela que me faz crer, nestas sensações de arte,

*Rifatto sì, come piante novelle*

*Rinnovellate di novella fronda.* (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 5 de julho de 1896, p.1)

Os versos de Dante estão na íntegra e com eles Machado de Assis, por meio da arte, mostra a esperança na arte nacional. Nota-se também que as palavras de Dante vão se imbricando no discurso de Machado de Assis no decorrer dessas crônicas, sem necessariamente ter menção direta, nesse caso o cronista diz “toada do florentino” e não Dante Alighieri, como nos falava Authier sobre o registro “do dissimulado, do escondido, do mascarado” (AUTHIER-REVUZ, 2007, p.19).

Se lermos essa crônica do início ao fim, o escritor está falando de ópera nacional, de Carlos Gomes, sabemos que Machado foi um grande defensor da arte nacional e figura do compositor brasileiro muitas vezes enaltece esse discurso. Estamos praticamente nas últimas crônicas machadianas, quase que em seus últimos escritos. Pela leitura de outras crônicas dessa época é possível perceber um cronista saudosista em muitos aspectos, um exemplo seria em relação a sua própria juventude. Também não se nega que os tempos estavam para o pessimismo e muitas vezes ele se mostra descrente em relação a alguns conflitos da época. Se fôssemos julgá-lo somente pelo tempo ou pelo pessimismo, não encontraríamos aqui idealismo ou indignação, estaria conformado com as mazelas do mundo. O fato é que a morte dessas iniciativas artísticas o deixa indignado, talvez porque seja um idealista e a música ou o verso, a toada do florentino contribui para essa esperança artística. Tem-se a impressão de que se o cronista fosse somente um pessimista ou um cético ele não acreditaria na rejuvenescência da poesia de Dante e nas suas sensações de arte.

## Considerações finais

Diante de tudo o que foi exposto, pode-se dizer que de maneira alguma o diálogo com Dante Alighieri tem uma postura livresca. O escritor brasileiro recupera o estrangeiro não para que o texto alheio se sobressaia e sua crônica se cubra de erudição. A sensação que se tem é de uma grande proximidade entre Machado de Assis e Dante. Uma conversa de amigos, assim como o cronista revela o gênero da crônica por meio daquelas duas vizinhas:

Essas vizinhas, entre o jantar e a merenda, sentaram-se à porta, para debicar os sucessos do dia. Provavelmente começaram a lastimar-se do calor. Um dia que não pudera comer ao jantar, outra que tinha a camisa mais ensopando que as ervas que comera. Passar das ervas às plantações do morador fronteiro, e logo às tropelias amatórias do dito morador, e ao resto, era a coisa mais fácil, natural e possível do mundo. Eis a origem da crônica. (ASSIS, *Ilustração Brasileira*, 1 de novembro de 1877, p.142)

Dante, o grande nome da poesia ocidental, senta à mesa dos meninos, deixa o banquete e vem celebrar com o cronista assuntos cotidianos. Machado de Assis transforma Dante Alighieri em crônica, o poema vira prosa, sem deixar de ser poesia. A alta literatura ocidental se apresenta na crônica mais próxima de nós, como Antônio Candido (1997, p.7) já nos havia dito a respeito desse gênero literário: “a sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão. Por isso mesmo, consegue quase sem querer transformar a literatura em algo íntimo com relação à vida de cada um”.

Tudo isso acontece graças a essa transposição de gêneros e oscilação entre verso e prosa. Machado de Assis rearranja a poesia de Dante dentro de suas crônicas, o verso se transforma em prosa da mesma maneira que a crônica se transforma em poesia. Gêneros tão distintos ocupam o mesmo lugar na crônica

machadiana, distintos na forma e no conteúdo. Se comparada ao romance, à dramaturgia ou à poesia, a crônica não oferece cenários sublimes, carregados de adjetivos e períodos cadentes, em vez disso, fala do “miúdo” e mostra uma grandeza, a beleza de um singular jamais suspeitado. A matéria-prima do cronista é o cotidiano, ele trabalha com os acontecimentos diários e tece o dia-a-dia da cidade, por meio de uma linguagem marcada pela oralidade. (CANDIDO, 1992, p.14). Essas palavras de Antonio Candido poderiam servir às avessas para definir o gênero poético, mas a crônica de Machado de Assis soube equilibrar o diálogo por meio de uma conversa entre vizinhas e dessa maneira a literatura italiana entra nas páginas dos jornais do século XIX.

Não se pode deixar de mencionar também o reconhecimento de Machado de Assis pelos versos do poeta italiano. Nesses fragmentos das crônicas com os intertextos da poesia de Dante expostos nesse trabalho, é possível notar a apreciação do escritor brasileiro pelo estilo e pela poesia de Dante Alighieri. Porém, esse fato não faz com que a presença da literatura estrangeira apareça como alienação ou apequenamento da crônica machadiana. Muito pelo contrário, o diálogo estabelecido por Machado de Assis desfaz ou nega qualquer “contemplação narcísica” do estrangeiro, para citar as palavras da Tiphaine Samoyault (2008) em seu livro *A intertextualidade*, porque intervém, absorve, toma emprestado, diz como sendo seu, re-apropria. E a re-apropriação revela algo que vai além de considerar a intertextualidade “como o simples fato de citar, de tomar emprestado, de absorver o outro” (SAMOYULT, 2008, p. 77); é a ideia de que escrever é re-escrever, “repousar nos fundamentos existentes e contribuir para uma criação continuada”, é a valorização da presença do outro. Samoyault ainda diz: “um escritor pode ser original apesar da contestação melancólica do ‘tudo está dito’; o próprio da originalidade artística reside talvez nisso, na assunção na memória e na ultrapassagem da melancolia.” (Ibidem, p.78)

É a crença de que a literatura é feita da própria literatura. É feita de memória, é feita do outro. A convicção de que as ideias

não pertencem a ninguém e circulam soltas por aí. Nesse sentido, a intertextualidade funciona como a memória da literatura. Por esse motivo a importância do diálogo com o outro. Machado de Assis como defensor de uma literatura nacional que não fosse cópia de modelos europeus, caso contrário seria silêncio, seria nada, apresenta-nos esse recurso da re-apropriação com maestria.

## Referências

- ALIGHIERI, Dante. *La Divina Commedia*. Roma: Newton, 2006.
- \_\_\_\_\_. *La Divina Commedia*. São Paulo: Bietti, Instituto Cultural Ítalo-brasileiro de São Paulo, 1975.
- \_\_\_\_\_. *A Divina Comédia*. Introdução de Otto Maria Carpeaux; tradução de Xavier Pinheiro; ilustração de Gustavo Doré. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- ANDRADE, Mário. Machado de Assis. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. São Paulo: Martins, 1978.
- ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Organização Aluizio Leite Neto, Ana Lima Cecilio, Heloisa Jahn. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Notas Semanais*. Organização de John Gledson e Lúcia Granja. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Histórias de quinze dias*. Organização, introdução e notas Leonardo Affonso de Miranda Pereira. Campinas: Editora da Unicamp. 2009.
- \_\_\_\_\_. *Crônicas: A+B*, Gazeta de Holanda. Organização Mauro Rosso. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2011.
- \_\_\_\_\_. *A Semana: crônicas (1892- 1893)*. Seleção, introdução e notas John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1996.
- AUERBACH, Erich. *Studi su Dante*. Tradução de Maria Luisa De Pieri Bonino e Dante Della Terza. Milano: Feltrinelli, 2009.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Os Riscos da Alusão*. Tradução de Ana Vaz e Dória Arruda Carneiro da Cunha. Revista Investigação – linguística e teoria literária, v.20, n. 2. Recife: UFPE, 2007, p.9-46.

BIZZARRI, Edoardo. Machado de Assis e Dante. In: *O meu Dante*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, 1965 (Caderno5), p. 133-144.

BOSI, Alfredo. O encontro dos tempos In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix. 1977. p. 127.

### **Periódicos e revistas consultados**

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro. 1860-1865.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro. 1870-1899.

ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA. Rio de Janeiro. 1876-1878.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro. 1878.

# MACHADO DE ASSIS E A TRADIÇÃO DA SÁTIRA MENIPEIA

*Jaison Luís Crestani*<sup>1</sup>

Em 1878, a repercussão negativa da crítica de Machado de Assis a *Eça de Queirós* forçaria o escritor a repensar os caminhos da sua própria ficção. Entre dois descaminhos – as retrógrads convenções do romantismo e as indesejadas inovações do realismo-naturalismo, – impõe-se ao autor a incontornável exigência de forjar uma terceira alternativa, que consistiria na reinvenção criativa de formas consagradas da cultura por meio dos recursos da paródia. Essa redefinição estética começaria a ser delineada, nesse mesmo ano, nas páginas do jornal *O Cruzeiro*, nas quais o escritor assumiu uma seção decididamente amparada nos paradigmas da sátira menipeia. Da inserção do autor nesse projeto editorial do jornal resultariam experimentações decisivas para a transformação da literatura machadiana.

Na tradição dos estudos machadianos, a discussão em torno das motivações que desencadearam a transformação dos paradigmas literários de Machado de Assis assume uma dimensão invulgar. Designada como “brusco desvio”, “reviravolta”, “grande salto”, “misteriosa mudança” ou “ruptura radical e repentina”, a irrupção dessa inovadora experiência artística costuma ser associada à famosa “crise dos quarenta anos”, cujos resultados se manifestariam na composição das *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) e no arranjo da coletânea *Papéis avulsos* (1882). Embora se reconheça a complexidade intrínseca dessa excepcional metamorfose machadiana, não se

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras (UNESP – Campus de Assis); Pós-Doutor em Jornalismo e Editoração (ECA-USP); Professor do Colegiado de Letras do IFPR – Campus Palmas.



trata de uma incógnita absolutamente indecifrável. Tampouco parecem plausíveis as diversas explicações de ordem extraliterária evocadas na elucidação desse processo de transição, que, conforme se pretende demonstrar, teria consistido numa reinvenção consciente da forma literária de suas obras por meio de experimentações artísticas fomentadas no decurso de sua colaboração junto ao periódico *O Cruzeiro*. Portanto, o impasse interpretativo que essa transição impõe à fortuna crítica do autor resultaria mais propriamente do *salto* ou *desvio* que os próprios estudos críticos executam em relação à produção intercalada entre a publicação de *Iaiá Garcia* e o aparecimento das inusitadas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ou seja, essa produção intervalar é simplesmente ignorada pela crítica machadiana. Além disso, o predomínio de uma leitura viciada, que só devota atenção e reconhecimento literário às obras republicadas em livro pelo próprio escritor, somado ao descaso editorial, que negligencia parte considerável dessa produção ou esfacela a sua unidade, atua em desfavor da elucidação das motivações que conduziram o autor a redefinir a sua concepção do fazer literário e a ensaiar uma série de experimentações criativas com o intuito de instituir uma nova dicção artística à sua literatura.

Situada num período crucial do processo de transformação da escrita machadiana, a importância irrefutável da atividade criativa que resultou na coleção heterogênea de textos veiculada nas páginas d'*O Cruzeiro* pode ser aferida por um simples contraponto entre o convencionalismo que ainda domina a elaboração do romance *Iaiá Garcia* e a desenvoltura experimentalista dos textos que passariam a preencher o espaço do "Folhetim do Cruzeiro", especialmente narrativas como "Na arca", "Um cão de lata ao rabo" e "Elogio da vaidade".

A respeito da constituição desse conjunto de textos, interessa salientar, especialmente, a relação de continuidade que se observa entre a série "Fantasias" — inaugurada pelo próprio editor-chefe do jornal, Henrique Correa Moreira, que, sob o pseudônimo Rigoletto, assinou as duas primeiras manifestações, — e as nove

produções ficcionais de Eleazar — pseudônimo de Machado de Assis, — que executam uma visível apropriação do programa formulado pelo redator anterior. Sob o título de “Filósofos, bobos e folhetinistas”, a primeira *fantasia* publicada por Rigoletto traça a genealogia de um conjunto de autores irreverentes que se empenharam em proclamar a verdade “como ela é, simples, rude, desalinhada talvez”, por meio de um humor ácido e corrosivo. Na definição dessa linhagem, são mencionados os precursores dessa tendência humorística e desabusada, com destaque para a explícita menção ao escritor sírio, Luciano de Samósata, que teria consolidado a tradição da sátira menipeia:

Mas há espíritos que protestam: sempre os houve. Nos tempos antigos certos filósofos, como Diógenes e Luciano (o dos *Diálogos*). Na meia idade os bobos: Triboulet, D. Bibas e C. Nos tempos modernos Desgenais e os folhetinistas.

Aqui fica traçada a genealogia desses espíritos *ognor frementi*<sup>2</sup> que sempre se insurgiram contra tudo o que era fictício, falso, assoprado, empavesado, convencional, ridículo e hipócrita, enfim, e que gostavam de atirar a verdade pela boca fora como uma peça de Krupp carregada de picrato de potassa (*O Cruzeiro*, 15 jan. 1878, p. 1, col. 2).

Levado a continuar essa seção de “Fantasias”, Machado de Assis teve de defrontar-se necessariamente com o programa editorial, os modelos literários e os referenciais humorísticos sugeridos pelo iniciador da proposta e amparados pela diretriz editorial do jornal. Da inserção nesse projeto coletivo e da apropriação e continuação de seus motivos, derivariam experimentações fundamentais para o processo de transformação da escrita machadiana no final da década de 1870. Dentre os principais influxos do programa da série “Fantasias”, destacam-se a incursão e a filiação da produção literária de Machado de Assis aos paradigmas e procedimentos criativos da tradição da sátira

---

<sup>2</sup> Que tremem a toda hora.

menipeia, que teriam contribuído decisivamente para o delineamento da nova dicção assumida pela sua produção literária a partir desse período de transição. Conforme a apreciação de Ivan Teixeira, os reflexos do investimento machadiano na apropriação dessa linhagem literária constituem “a diretriz construtiva de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Papéis avulsos* — verdadeiros programas de uma incrível investigação alegórico-fantástica dos modos de comunicação social do Segundo Reinado brasileiro” (TEIXEIRA, 2005, p. xxix).

Na tradição dos estudos machadianos, a relação entre a sátira menipeia e a ficção de Machado de Assis foi demonstrada fundamentalmente por quatro críticos literários: José Guilherme Merquior, Enylton de Sá Rego, Valentim Fiacoli e Ivan Teixeira. No ensaio “Gênero e estilo nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*” (1972), Merquior inaugura o estudo dessas conexões, salientando a “fusão de humorismo filosófico e fantástico” que converteria o primeiro romance maduro do autor em “um representante moderno do gênero cômico-fantástico, também conhecido como literatura menipeia” (MERQUIOR, 2008, p. 140). Amparado nos estudos de Mikhail Bakhtin a respeito da obra de Rabelais e de Dostoiévski, o crítico destaca os cinco atributos principais dessa linhagem literária, que seriam apropriados pela obra madura de Machado de Assis: a) a ausência de qualquer distanciamento enobecedor na figuração dos personagens e de suas ações; b) a *mistura do sério e do cômico*, de que resulta uma abordagem humorística das questões mais cruciais: o sentido da realidade, o destino do homem, a orientação da existência etc.; c) a absoluta liberdade do texto em relação aos ditames da verossimilhança; d) a frequência da *representação literária de estados psíquicos aberrantes*: desdobramentos da personalidade, paixões descontroladas, delírios; e) uso constante de *gêneros intercalados*.

As apreciações de Merquior são aprofundadas por Enylton de Sá Rego, que, em *O calundu e a panaceia* (1989), promove uma revisão das limitadas concepções teóricas a respeito da sátira menipeia, provenientes dos trabalhos de Bakhtin. Nesse livro, o

crítico amplia o estudo dos precursores dessa linhagem literária, revisitando autores como Sêneca, Luciano, Erasmo e Burton, e a interliga com a nova inflexão ensaiada por Laurence Sterne, que acrescenta a essa tradição a opção deliberada por um estilo digressivo, a qual seria denominada como *poética da forma livre*. Partindo desse exame, o estudioso concentra-se na análise das relações que se evidenciam entre a ficção machadiana e a tradição luciânica, explorando principalmente a assimilação dos seguintes procedimentos técnicos: “a anatomia e o paradoxo; a paródia e o uso de citações truncadas; o ponto de vista do observador distanciado e o falso pessimismo” (SÁ REGO, 1989, p. 105). Como resultados dessa apropriação machadiana dos paradigmas da sátira menipeia, o crítico destaca as seguintes soluções:

[...] é através do uso sistemático da paródia que os textos associados à tradição luciânica apresentam um hibridismo genérico que lhes serve na superação das formas literárias estabelecidas. Além de seu conteúdo parodístico, tais textos caracterizam-se ainda pela presença de um narrador irônico e distanciado, por uma posição moral essencialmente antiautoritária e por uma extrema liberdade de imaginação frente aos ditames da verossimilhança (SÁ REGO, 1989, p. 165-6).

As proposições de Merquior e de Sá Rego são retomadas por Valentim Fiacoli que, por sua vez, amplia as conexões entre a sátira menipeia e a *forma livre*, de Laurence Sterne, por meio da inclusão de autores como Xavier de Maistre e Almeida Garrett, evocados por Brás Cubas na definição do método narrativo praticado em suas *Memórias póstumas*. Circunscrito à análise deste romance, o estudo de Fiacoli, intitulado *Um defunto estrambótico* (2002), concentra-se especialmente na demonstração das confluências entre o estilo desses autores menipeus e a nova formulação conferida por Machado de Assis ao foco narrativo do romance, que passaria a ser caracterizado pela impostura e pela arbitrariedade narrativa.

Finalmente, esse diálogo machadiano com a tradição menipeia é examinado por Ivan Teixeira em diversos trabalhos, a começar por *Apresentação de Machado de Assis* (1987), que se mantém ainda circunscrito à aplicação do conceito bakhtiniano de carnavalização e ao aprofundamento das sugestões de Merquior sobre a fusão de humor filosófico e fantástico em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Em trabalhos posteriores, “Pássaro sem asas ou morte de todos os deuses. Uma leitura de *Papéis avulsos*” (2005) e *O altar e o trono: dinâmica do poder em O alienista* (2010), o crítico amplia consideravelmente o esboço conceitual a respeito dos procedimentos da sátira menipeia e da sua apropriação pela obra machadiana. De acordo com suas proposições, essa tendência criativa pressupõe o abandono do equilíbrio previsto pelos gêneros puros da tradição clássica, a combinação extravagante de elementos contrários, o humor disparatado e a paródia ou imitação burlesca das formas consagradas da cultura. Fundamentada nessas combinações extravagantes, a apropriação machadiana dos procedimentos da *sátira menipeia* instituiria o absurdo como equilíbrio, vinculando-se à “tópica camonianiana do desconcerto do mundo” e à “lógica do paradoxo, que tanto afirma por negativas quanto nega por afirmações” (TEIXEIRA, 2010, p. 151).

Como se observa, os estudos mencionados atestam a importância da apropriação dos procedimentos criativos da sátira menipeia para o processo de transformação da literatura machadiana. Entretanto, em função do desconhecimento da dinâmica de produção junto ao periódico *O Cruzeiro*, dos projetos coletivos e das relações entre os seus colaboradores, a conquista da maturidade artística de Machado de Assis, que teria sido efetivada por meio da assimilação deliberada da tradição luciânica, tem sido concebida como um traço decorrente da sua feição universalista ou como consequência do estalo repentino da genialidade intrínseca do escritor. Entretanto, a análise da atuação de Machado como homem da imprensa permite afirmar que, em vez de uma opção inusitada no âmbito da literatura brasileira do século XIX, como Enylton de Sá Rego entende a incorporação

machadiana dos procedimentos da sátira menipéia, a descoberta desse profícuo filão literário resultou da inscrição da ficção machadiana no conjunto de práticas humorísticas coletivas fomentadas no interior do “Folhetim do Cruzeiro”.

Assim, com base nesses pressupostos, pretende-se analisar o conto “Elogio da vaidade” e suas confluências com a tradição da sátira menipeia, especialmente com as obras “Elogio da mosca”, de Luciano de Samósata, e *Elogio da loucura*, de Erasmo de Rotterdam. A análise proposta pretende demonstrar como Machado de Assis, por meio da apropriação desse legado, suplantou a visão conformada de suas primeiras obras e instituiu uma nova elocução artística, pautada pela deliberada apropriação paródica de modelos literários anacrônicos, pela irreverência humorística e por uma visão de mundo paradoxal e desconcertante.

A narrativa “Elogio da vaidade”, publicada no “Folhetim do Cruzeiro” em 28 de maio de 1878, verticaliza a predisposição subversiva que já vinha sendo esboçada nas manifestações anteriores de Eleazar. Pode-se considerar, nesse sentido, que essa narrativa constitui um ponto de chegada ou síntese final, que consolida o aprendizado artístico das experimentações ensaiadas no rodapé de *O Cruzeiro*, assumindo uma importância decisiva para a compreensão do processo de transformação da escrita machadiana. Independentemente da posição conclusiva que esse texto ocupa em relação ao conjunto da série, tal ponderação descende, única e estritamente, da natureza das soluções formais e da concepção estética e ideológica que fundamentam a sua elaboração artística.

A escolha do título já se encarrega de inscrever o texto machadiano na linhagem literária inaugurada por Luciano de Samósata e continuada por autores como Erasmo de Rotterdam. A designação “Elogio da vaidade” inspira-se no *Elogio da loucura*, de Erasmo, que, por sua vez, filia-se à imitação burlesca das formas convencionais do encômio, exercitada por Luciano especialmente em “Elogio da mosca”. Os três textos ensejam um processo de

subversão e de desconstrução cínica de noções e práticas do senso comum, que se efetivam por meio da opção, deliberadamente despropositada, de incensar aquilo que é consensualmente considerado como indigno de deferência.

Em seu encômio às avessas, Luciano enaltece, de maneira propositalmente exagerada, as qualidades superiores da mosca em relação aos demais insetos: sua delicadeza só é comparável à seda da Grécia; suas asas abertas ao sol produzem um matiz tão rico como o das asas dos pavões; a qualidade musical de seu voo está para a dos outros insetos como as modulações da flauta para a música da corneta e dos címbalos, entre outros atributos fantasiados pelo orador sem qualquer fundamentação científica.

Situado em um período de expansão do Império Romano, o autor sírio defronta-se com uma literatura e com uma historiografia eminentemente marcadas pelo pendor encomiástico: “A adulação, o panegírico e o encômio grassavam por toda a literatura romana, seja na poesia de Píndaro, seja na historiografia de Valério Máximo” (ALMEIDA, 2010, p. 5-6). Assim, para desconstruir essa prática discursiva, Luciano recorre à apropriação pastichada de suas convenções com o intuito de colocá-las a serviço da adulação de uma matéria desprezível e perniciososa, como a mosca. Investindo-se de uma linguagem solene e erudita, o texto luciânico centra o seu dispositivo humorístico no contrassenso debochado que se estabelece entre a gravidade da enunciação e a condição abjeta do inseto tomado como assunto do enunciado.

Como instrumento de solução cômica, o orador evoca sarcasticamente a autoridade literária de Homero, o “mais grandiloquente dos poetas”, que, “ao pretender elogiar o melhor dos heróis,<sup>3</sup> compara a sua bravura, não à de um leão, de um leopardo, ou de um javali, mas sim à audácia da mosca e à intrepidez e tenacidade da sua arremetida” (LUCIANO, 2012, v. 6,

---

<sup>3</sup> O “melhor dos heróis” seria Menelau, elogiado por Atena, na *Iliada*: “e no peito pôs-lhe a audácia do moscardo / que apesar de enxotado amiúde da pele do homem / teima em picar, pois doce lhe é o sangue humano”.

p. 75). Em sua inflexão paradoxal, o elogio do desprezível tem por objetivo salientar ironicamente o engenho argumentativo do orador, que desafia a lógica e as convicções do senso comum ao se exercitar na defesa de uma proposição absurda, cuja aceitação é assegurada, no entanto, pelo aparato retórico de que se reveste, denunciando, assim, a *inófia mental* que preside a dinâmica social.

Inscrevendo-se nessa mesma linhagem, o escritor holandês Desidério Erasmo atualiza o potencial paródico e humorístico da sátira luciânica em relação à tradição do encômio. Na carta-prefácio dirigida a Thomas More, que introduz a obra *Elogio da loucura*, o autor não apenas explicita a sua opção deliberada de “ressuscitar a antiga comédia” e de assumir a dicção de um “novo Demócrito” ou de um “novo Luciano” (ERASMO, 2005, p.12), como também evoca todo um conjunto de autores que devotaram páginas encomiásticas a assuntos insignificantes e a temas ridículos. Embora já tenha sido citada no capítulo anterior deste trabalho, convém rever a passagem, especialmente pela alusão direta que se faz ao “Elogio da mosca”, de Luciano:

Efetivamente, há muitos séculos, Homero escreveu a sua *Batraquiomaquia*, Virgílio cantou o mosquito e a amoreira, e Ovídio a noqueira; Polícrates veio a estabelecer o elogio de Busíris, depois impugnado e corrigido por Isócrates; Glauco elogiou a injustiça, o filósofo Favorino enalteceu Tersites e a febre quartã; Sinésio, a calvície e Luciano, a mosca parasita; por fim, Sêneca pôs em ridículo a apoteose de Cláudio, Plutarco compôs o diálogo do grilo com Ulisses, Luciano e Apuleio escreveram do burro; e um certo Grunnio Corocotta redigiu o testamento do porco, que São Jerônimo cita (ERASMO, 2005, p. 13).

Diferentemente do texto luciânico, que é enunciado por via da alteridade da dicção heterodiegética do orador em relação à matéria do seu encômio, Erasmo prefere dar voz à própria Loucura, que é personificada como uma deusa às avessas e sobe ao púlpito para enunciar o seu próprio encômio e dissertar sobre a ilimitada extensão dos benefícios da sua influência sobre os



homens. Investindo-se de uma cínica autoridade retórica, seu discurso é marcado por uma ostentação presunçosa frente à condição desventurada de sua oponente, a prudência ou sensatez, conforme se observa nitidamente nos excertos transcritos a seguir:

Eu não seria amiga da verdade se, após vos provar que de mim recebestes o gérmen e a propagação da vida, não vos fizesse ainda a apresentação de que provêm de minha liberdade todas as benfeitorias que a vida possui (p.28).

O homem que tem aquele aspecto rude, aquela pele áspera, aquela barba frondosa, que fazem-no parecer velho mesmo encontrando-se na flor da idade. Este aspecto deriva do maldito vício da sensatez (p. 40).

E finalmente, que necessidade tenho eu de um templo, se tenho o maior e mais belo de todos eles, que é formado por todo o universo? Não me faltam adoradores, a não ser nos lugares não habitados pelos homens (ERASMO, 2005, p. 105).

Para compor o seu “Elogio da vaidade”, Machado de Assis empresta a mesma forma artística do texto de Erasmo, recorrendo igualmente ao recurso da personificação ou prosopopeia, por meio do qual a Vaidade é apresentada como uma figura espalhafatosa, com seu “gorro de guizos”, seus “punhos carregados de braceletes” e adornos de “cores variegadas”, os quais são cinicamente qualificados por ela como “a mesma polpa do fruto da sabedoria”. Com uma inflexão retórica idêntica à da Loucura, a enunciação discursiva é articulada na voz da própria Vaidade, que profere presunçosamente a sua defesa laudatória das venturas que proporciona ao gênero humano em contraposição à esterilidade da Modéstia.

Tal como a Loucura, que inicia o seu discurso defendendo-se das habituais calúnias – “sou difamada diariamente pelos homens, estes seres que estão acostumados a ferir a minha reputação”, – a Vaidade também refuta a convicção de “alguns retóricos de profissão”, que a classificam como um vício, conquanto devesse ser considerada como a primeira das virtudes:

“a mais sublime delas, a mais fecunda, a mais sensível, a que pode dar maior cópia de venturas sem contraste”. Embora esteja pressuposta no texto a ocorrência de uma acareação entre as partes – “Logo que a Modéstia acabou de falar, com os olhos no chão, a Vaidade empertigou-se e disse...”, – o discurso da Modéstia, que precede ao da oponente, é completamente omitido do texto, prevalecendo a voz monológica da Vaidade em todo o decurso textual.

Com o domínio absoluto da enunciação discursiva, a Vaidade aplica-se em dissertar sobre a extensão do poder que exerce sobre as ações humanas: “Vou do salão do rico ao albergue do pobre, do palácio ao cortiço, da seda fina e roçagante ao algodão escasso e grosseiro”. Em sua condição de potestade, dita tanto o desejo de posse e ostentação – “valeria a pena ter, se eu não realçasse os teres?”, – quanto a precipitação do pobre, que empreende “o salário de uma semana ao jantar de uma hora”. É a Vaidade também que implanta a indiferença do cidadão pela conversa que mantém com um homem público e direciona o seu olhar para o movimento dos circundantes a fim de “espreitar se o veem, se o admiram, se o invejam”. De igual modo, o homem que oferece o braço a uma senhora – “bonita, graciosa, elegante” e de postura “senhoril”, – também é animado pela Vaidade, que o faz cuidar “menos de guiar à dama, do que de ser visto dos outros olhos”. Até mesmo a “grave dignidade” da sacristia é perpassada pelos encantos da Vaidade, que faz “esquecer as glórias do céu, pelas vanglórias da terra”. Assim, quando uma “garrida matrona” adentra o santuário, suplantando a Jesus na atenção dos fiéis, “traz no coração duas flores” – a fé e a vaidade; – “a celeste, colheu-a no catecismo, que lhe deram aos dez anos; a terrestre colheu-a no espelho, que lhe deram aos oito”. Desses dois Testamentos, prevalece o da Vaidade, que é “o mais antigo”.

De todo o domínio exercido pela Vaidade, o mais mordaz é o que impera sobre a figura de um poeta, que anda “com os olhos no eterno azul”. Ainda que lhe fuja a “inspiração” ou se esvaia a “rima por entre os dedos da memória”, resta-lhe o consolo da

“musa décima, e, portanto, o conjunto de todas as musas, pela regra dos doutores de Sganarello”. A referência a essa personagem da comédia *Le médecin malgré lui* (*O médico à força*), de Molière, denuncia o descrédito da poesia cultivada por esse poeta, uma vez que Sganarello é um lenhador fanfarrão, forçado a desempenhar a atividade médica, sem que possuísse qualquer conhecimento do assunto. Posteriormente, ao perceber que poderia tirar proveito financeiro da situação, passa a interessar-se pela farsa e assume a prática charlatanista. Convocado para tratar de um caso de mudez, o falso médico de Molière simula uma erudição científica inexistente por meio da circunlocução evasiva em torno de diagnósticos óbvios e tautológicos: a paciente estaria muda por “ter perdido o uso da fala”; a causa disso seria o fato de “o órgão estar mudo”, – diagnóstico com o qual todos “os bons autores” concordariam. Por fim, sobre a razão de o órgão ter emudecido, afirma o charlatão que “Aristóteles [...] diz coisas, que é mesmo um pasmo” (MOLIÈRE, 1949, p. 105-6).

Desse modo, tal como a vacuidade da erudição científica que se observa na prática da medicina de Sganarello, a poesia exercitada pelo poeta ampara-se simplesmente nos encantos ilusórios da “décima musa”, ou seja, a Vaidade, que concentra em si a conjunção de todas as outras musas. Desprezado da realidade circundante, tal poeta “nada sabe, nada ouve” a respeito dos graves problemas que assolam o meio social no qual está inserido, como é o caso da seca que naquele momento “devora uma porção do país”,<sup>4</sup> ou de uma guerra que “ameaça levar um milhão de outros homens”.<sup>5</sup> Além desse alheamento, o domínio exercido pela Vaidade sobre o poeta anula completamente o seu espírito de autocrítica, a ponto de ponderar suas simpatias e

---

<sup>4</sup> Os artigos de fundo de *O Cruzeiro*, assim como outros jornais do período, registraram a gravidade da situação do Nordeste brasileiro em função da drástica estiagem que estaria assolando a região.

<sup>5</sup> Tal alusão refere-se, provavelmente, à guerra entre a Turquia e a Rússia, que serve de mote para a composição do conto “Na arca”, também publicado nas páginas de *O Cruzeiro*.

amizades em função do teor, favorável ou adverso, das apreciações emitidas a respeito de suas obras poéticas:

Um homem caluniou-o há tempos; mas agora, ao voltar a esquina, dizem-lhe que o caluniador o elogiou.

— Peralta! Naturalmente arrependeu-se da injustiça que me fez Poeta enorme, disse ele?

— O maior de todos.

— Não creio. O maior?

— O maior.

— Não contestarei nunca os seus méritos; não sou como ele que me caluniou; isto é, não sei, disseram-mo. Diz-se tanta mentira! Tem gosto o maroto; é um pouco estouvado às vezes, mas tem gosto. Não contestarei nunca os seus méritos. Haverá pior coisa do que mesclar o ódio às opiniões? Que eu não lhe tenho ódio. Oh! nenhum ódio. É estouvado, mas imparcial.

Uma semana depois, vê-lo-eis de braço com o outro, à mesa do café, à mesa do jogo, alegres, íntimos, perdoados (*O Cruzeiro*, 28 maio 1878, p. 1).

Do mesmo modo como releva facilmente as calúnias e inimizades anteriores em função de um simples elogio, o poeta também se ofende prontamente se o comparam a um autor medíocre e pedante, como o poeta Trissotin, da peça *Les femmes savantes* (*As sabichonas*), de Molière: “Vê-lo-eis derrubar o carão, estremecer, rugir, morder-se, como os zoilos de Bocage”. A referência a essa expressão remete às investidas satíricas do escritor português aos críticos invejosos, movidos pela incompetência ou por aversões pessoais. Privado de autocritica em razão do excessivo envaidecimento e “amor de si próprio”, o poeta satirizado identifica-se com a revolta de Bocage em relação a esses ataques supostamente injustificados e recorre à releitura de suas próprias obras como forma de acalento de seu ego: “A justiça que um atrevido lhe negou, não lha negarão as páginas dele”.

Nesse aspecto, pode-se observar que o texto machadiano dialoga, uma vez mais, com as proposições do *Elogio da loucura*, de Erasmo, a respeito das motivações que mobilizam o trabalho de escritores e artistas:

Quem entusiasma os homens a descobrir, a legar aos seus próximos tantas produções na aparência excelentes, a não ser a sede de glória? Julgaram esses homens, de fato extremamente tolos, que não deviam economizar suor, nem esforços de cansaço para conquistar não sei que espécie de imortalidade, a qual não é outra coisa senão uma formosíssima quimera (ERASMO, 2005, p. 55).

Por fim, a “última e genuína vitória” do poder da Vaidade estaria em “imitar os meneios da outra”, a Modéstia, demonstrando, assim, que a sua “volúpia suprema” consistiria na “ vaidade da modéstia”. Neste ponto, as proposições dos textos de Machado e de Erasmo convergem novamente para uma idêntica ponderação dos pares antagônicos confrontados, sugerindo uma implicação mútua entre suas oposições:

Pois bem, que julgareis, senhores, se, depois de vos ter demonstrado que a mim são devidos todos os méritos atribuídos à força e à inteligência humanas, eu vos provar que a mim também pertencem aqueles que recebem a prudência? Essa é muito boa! – dirá, por acaso, alguém – Quereis misturar o fogo com água, pois a Loucura e a Prudência não são menos opostas que esses dois elementos adversos. Contudo, eu me sentirei lisonjeada por vos convencer disso, desde que vós prossigais a prestar-me vossa gentil atenção.

[...]

Todas as coisas humanas possuem dois aspectos, à moda dos Silenos de Alcibiades,<sup>6</sup> que tinham duas caras inteiramente opostas.

---

<sup>6</sup> Os Silenos de Alcibiades eram velhos sátiros. Chamavam-se Silenos porque se balançavam em torno da moenda. Também chamavam desse modo os que espremiavam as uvas. Chamavam-se também Silenos certas estátuas ridículas exteriormente, mas que internamente guardavam imagens divinas. Alcibiades, espiritualmente, comparava Sócrates a essas estátuas, por ser ele deselegante e grosseiro exteriormente, mas encerrando uma alma divina.

Por essa razão é que, frequentes vezes, o que ao primeiro golpe de vista parece a morte, na realidade, observando atentamente, é a vida. E desse modo, frequentemente, o que parece a vida é a morte; o que parece belo é deformidade; o que semelha rico é pobre; o infame parece glorioso; o que aparenta ser douto é ignorante; o robusto parece fraco; o que parece nobre é ignóbil; o que parece alegre é triste; o favorável é contrário; o que aparenta ser amigo é inimigo; aquilo que parece salutar é nocivo; em resumo, virado o Sileno em seguida muda a cena. (ERASMO, 2005, p. 56).

Nessa intrincada combinação de elementos contrários, que se fundem na forma de paradoxos e deixam entrever uma *reflexividade dialética* entre os preceitos confrontados, pode-se identificar um processo de relativização dos critérios que divisam vícios e virtudes, os quais passam a ser concebidos, na visão de mundo machadiana, como verdades construídas e convencionadas para regular as ações humanas em prol das conveniências da dinâmica social.

Ora, pois, cuidado haver mostrado o que sou e o que ela é; e nisso mesmo revelei a minha sinceridade, porque disse tudo, sem vexame, nem reserva; fiz o meu próprio elogio, que é vitupério, segundo um antigo rifão; mas eu não faço caso de rifões. Vistes que sou a mãe da vida e do contentamento, o vínculo da sociabilidade, o conforto, o vigor, a ventura dos homens; alço a uns, realço a outros, e a todos amo; e quem é isto é tudo, e não se deixa vencer de quem não é nada. E reparai que nenhum grande vício se encobriu ainda comigo; ao contrário, quando Tartufo entra em casa de Órgon, dá um lenço a Dorina para que cubra os seios. A modéstia serve de conduta a seus intentos. E por que não seria assim, se ela ali está de olhos baixos, rosto caído, boca taciturna? Poderíeis afirmar que é Virgínia e não Locusta? Pode ser uma ou outra, porque ninguém lhe vê o coração (*O Cruzeiro*, 28 maio 1878, p. 1).

Como se observa, interpenetram-se as margens que divisam o elogio e o vitupério, o vício e a virtude, a sinceridade e o cinismo, a inocência indefesa de Virgínia, violada pelos

decênviros, na Roma Antiga, e a habilidade perniciosa de Locusta, versada na arte de inventar venenos e contratada por Agrippina, o Jovem, para assassinar o imperador Claudius. Em outra passagem do texto, a Vaidade contrapõe os seus feitos ao da Modéstia e relativiza, uma vez mais, os parâmetros e motivações que teriam ensejado as grandes obras da humanidade, confundindo os limites que distinguiriam a dignidade do trabalho e a ostentação das realizações:

Que tem ela feito no mundo que valha a pena de ser citado? Foram as suas mãos que carregaram as pedras das Pirâmides? Foi a sua arte que entreteceu os louros de Temístocles? Que vale a charrua do seu Cincinato, ao pé do capelo do meu cardeal de Retz? Virtudes de cenóbios, são virtudes? Engenhos de gabinete, são engenhos? Traga-me ela uma lista de seus feitos, de seus heróis, de suas obras duradouras; traga-ma, e eu a suplantarei, mostrando-lhe que a vida, que a história, que os séculos nada são sem mim (*O Cruzeiro*, 28 maio 1878, p. 1).

Com essa relativização de valores, a Vaidade explicita o domínio da opinião sobre as ações humanas, preanunciando as apreciações irônicas do conto “O segredo do Bonzo” a respeito da soberania da publicidade em relação à concretude efetiva das virtudes e saberes do homem. Desse modo, conforme a teoria metafísica desse conto, “se uma coisa pode existir na opinião, sem existir na realidade, e não pode existir na realidade sem existir na opinião, a conclusão é que das duas existências paralelas a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente (ASSIS, 1882, p. 185). Assim como nada valem os frutos de uma laranjeira se ninguém os provar, pouco valor haveria nas virtudes ignotas dos cenóbios enclausurados na solidão de seus monastérios, ou nas obras engenhosas que permanecem encerradas na obscuridade dos gabinetes de autores. De igual modo, mais do que a devoção ao trabalho, seria o orgulho de participar de uma obra grandiosa que moveria o braço incansável dos carregadores das pedras gigantescas que

formaram as colossais pirâmides do Egito. Nessa mesma linha, a real necessidade de se proteger de invasões persas alia-se ao desejo de fama que mobilizou as ações do político e general ateniense, Temístocles, na construção das frotas navais que asseguraram a sua memorável vitória contra Xerxes I, na Batalha de Salamina (480 a. C.). Finalmente, relativiza-se também a preeminência da abnegada escolha do cônsul Lúcio Qúincio Cincinato (519 a.C. – 439 a.C.) pela charrua (arado) e pela rusticidade da vida campesina, abstendo-se das regalias políticas que resultariam das ações comandadas em prol da salvação de Roma. Interroga-se, assim, o valor de tal despojamento frente ao capelo do cardeal de Retz (1613-1679), símbolo da sua erudição eclesiástica e da sua teoria da conspiração, formulada em favor da criação de poder político através da imaginação, no tempo das insurreições contrárias à velha monarquia francesa, que ficaram conhecidas como Fronda (1648-1653).

Essa indeterminação valorativa ou implicação mútua entre conceitos convencionalmente categorizados em polos extremos na escala dos padrões ético-sociais encarrega-se de qualificar esses parâmetros como abstrações construídas, que, conforme a apreciação de Ivan Teixeira, se encontrariam em constante dissonância com a recorrência de condutas inadmissíveis, inerente à condição humana:

Hábil jogo de paradoxos e alusões engraçadas, o texto inaugura um processo de relativização de conceitos básicos das sociedades de cultura europeia, cujos princípios se acham em contínua dissonância com certas práticas inconfessáveis. Sem se traduzir propriamente na tópica da dualidade entre essência e aparência, essa contradição levantaria, antes, a hipótese de que uma e outra coisa resultam de convenções – as quais, por astúcia do processo de produção de verdades, ocultam a própria estrutura para se imporem como noções substanciais. Esse será, também, o tema de “A igreja do diabo” (*Histórias sem data*, 1884), conto que revela a espantosa importância da retórica nas maquinações machadianas (TEIXEIRA, 2005, p. xxxii).



As considerações de Ivan Teixeira apontam para a eclosão de procedimentos criativos que se tornariam emblemáticos da nova elocução artística a ser assumida pela ficção machadiana a partir da década de 1880. Em correspondência com as proposições temáticas de “A igreja do diabo”, o conto “Elogio da vaidade” institui uma suspensão das estruturas de pensamento que sistematizam o senso comum, inviabilizando, assim, a categorização maniqueísta dos conceitos e a afirmação de princípios dogmáticos, circunscritos por premissas generalizantes e absolutistas. Em lugar dessas sistematizações unívocas, o texto machadiano explicita a sua opção por uma visão de mundo mais complexa, aberta à apreensão das contradições humanas e da coexistência indissociável de elementos contrapostos.

Desse modo, na composição dessa última fantasia assinada por Eleazar no âmbito do “Folhetim do Cruzeiro”, identifica-se uma inversão deliberada da perspectiva enunciativa e dos demais recursos criativos que orientam o processo de elaboração artística da matéria ficcional. Diversamente das técnicas narrativas exploradas nos contos e romances precedentes à colaboração machadiana em *O Cruzeiro*, institui-se, nesse texto, o que se poderia chamar, conforme a expressão firmada no conto “Teoria do medalhão”, de um estilo peculiar à “feição própria dos céticos e desabusados”. Em linhas gerais, a primeira acepção se materializaria, em termos de proposição temática, na visão desencantada a respeito da existência humana, que passaria a ser concebida sob o domínio imperioso da “sede de nomeada” e da busca por status social, que governariam até as mais insuspeitadas ações humanas. O segundo atributo da expressão se corporificaria, por sua vez, em um ajustamento formal da perspectiva enunciativa, que assume uma inflexão decididamente cínica, apregoada pelo deboche irônico da desfaçatez com que a Vaidade denuncia, avessamente, os interesses escusos que movem os desígnios humanos.

Em termos mais específicos, pode-se considerar que o conjunto de inovações consolidadas nesta fantasia machadiana

inclui as seguintes modificações: o estilo sério cede o espaço para o deboche irônico e o tom desabusado; o ponto de vista crítico, comprometido com a correção e edificação moral dos costumes, é substituído por uma cínica apologia do vício; a impessoalidade da elocução narrativa, que se quer confiável e imparcial, é revogada em favor da desfaçatez e da impostura da instância enunciativa, em relação à qual o autor mantém um distanciamento irônico; o compromisso com a mimese e os protocolos da verossimilhança realista são traspassados pela extravagância fantasiosa, pela deliberada apropriação paródica de modelos literários anacrônicos e pela irreverência humorística; os paradigmas e valores do senso comum são escamoteados por uma relativização subversiva dos conceitos éticos, que institui uma visão de mundo paradoxal e desconcertante; o equilíbrio dos gêneros puros da tradição literária é abalado pela experimentação de uma forma artística compósita, marcada pela liberdade com que se apropriam e se fundem elementos de diferentes gêneros discursivos, conforme transparece, em “Elogio da vaidade”, na combinação entre as convenções da conferência oral, própria da oratória encomiástica, e o pastiche da narrativa de especulação filosófica.

O conjunto de inovações técnicas levado a efeito nesse texto machadiano constitui, portanto, uma síntese integradora das diversas experimentações ensaiadas no decurso da série “Fantasias”, cujo resultado substancial seria a instituição de uma nova elocução artística, que se tornaria emblemática do que se convencionou chamar de *estilo machadiano*. Consolidados pelo processo criativo das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, das narrativas breves de *Papéis avulsos* e das demais obras da maturidade artística do escritor, essas experimentações técnicas teriam uma participação decisiva no delineamento da transformação da escrita machadiana e na definição dos aspectos que reportariam a Machado de Assis uma posição de destaque no contexto da literatura brasileira.

## Referências

ALMEIDA, Cleber Ranieri Ribas de. A História como ontologia do mundo: Luciano de Samósata entre a derrisão e a austeridade. *Revista Estudos Hum(e)anos*. n.0, 2010/01. Disponível em: <http://revista.estudoshumanos.com/wp-content/uploads/2009/12/03-14.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2014.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Papéis avulsos*. Rio de Janeiro: Tipografia e litografia a vapor. Encadernação e livraria Lombaerts & C., 1882.

\_\_\_\_\_. *Obra completa*. 4.ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1979, 3 vols.

\_\_\_\_\_. *Obra completa em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Aguilar, 2008, 4 vols.

ERASMO. *Elogio da loucura*. Trad. Ana Paula Pessoa. São Paulo: Sapienza, 2005.

FACIOLI, Valentim. *Um defunto estrambótico: análise e interpretação das Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.

\_\_\_\_\_. *Luciano*. Tradução do grego, introdução e notas de Custódio Magueijo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. 9 vols. Disponível em: <https://bdigital.sib.uc.pt/jspui/simple-search?query=ebook+luciano&x=0&y=0>. Acesso em: 13 jul. 2014.

MERQUIOR, José Guilherme. Gênero e estilo nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa em quatro volumes*. v. 1. São Paulo: Aguilar, 2008, p. 139-146.

MOLIÈRE. *O médico à força*. Comédia de Molière. Transladada liberrimamente da prosa original a redondilhas portuguesas por Antônio Feliciano de Castilho. Edição revista e prefaciada por J. A. Pires de Lima. Porto: Livraria Simões Lopes, 1949.

*O CRUZEIRO*. Rio de Janeiro. 1878.

SÁ REGO, Enylton de. *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

TEIXEIRA, Ivan. *Apresentação de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

\_\_\_\_\_. Pássaro sem asas ou morte de todos os deuses. Uma leitura de Papéis avulsos. In: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Papéis avulsos*. Edição e introdução de Ivan Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *O altar e o trono: dinâmica do poder em O alienista*. São Paulo: Ateliê Editorial; Ed. UNICAMP, 2010.



## A DESDÊMOMA MACHADIANA E A PERFÍDIA DE (SANT)IAGO

*Camila Regina de Miranda<sup>1</sup>*

Transcorridos mais de cento e quinze anos da publicação de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, ainda se observa uma profusão de estudos críticos que visam a analisar o papel da personagem Capitu ou que tentam provar sua culpa ou inocência no que se refere à questão do seu possível adultério. Datado de 1899 e publicado em 1900, *Dom Casmurro* tornou-se uma das obras mais conhecidas de Machado de Assis, tanto no Brasil quanto no exterior.

As críticas contemporâneas do autor voltadas a tal romance já se debruçavam sobre essa questão que, ainda hoje, desafia os intérpretes da obra machadiana. Em muitas apreciações críticas, a personagem feminina foi colocada no banco dos réus, em função da *performance* artilosa assumida pelo narrador, que intenta conquistar a cumplicidade do leitor para provar a culpabilidade de sua esposa.

Exemplo dessa perspectiva de análise é a leitura proposta por José Veríssimo, que ratifica a inocência de Bentinho no âmbito das complicações que marcaram a sua relação conjugal com Capitu. Para o crítico, a transformação de Bento em Casmurro resulta da desilusão com a mulher e o amigo; por outro lado, Capitu “é entendida como ‘*um excelente, e penetrante, e fino estudo de mulher*’”. Assim, sugere-se que seja ela a vilã da história que, por meio da dissimulação e de seus encantos femininos, teria seduzido Bentinho, arruinando-o a ponto de transformá-lo em um “homem metido consigo”, em casmurro.

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras (IFPR – Campus Palmas); Aluna do Curso de Pós-Graduação em Linguagens Híbridas e Educação (IFPR – Campus Palmas).

É o caso de um homem inteligente, sem dúvida, mas simples, que desde rapazinho se deixa iludir pela moça que ainda menina amara, que o enfeitiçara com a sua faceirice calculada, com a sua profunda ciência congênita de dissimulação, a quem ele se dera com todo ardor compatível com o seu temperamento pacato. Ela o enganara com o seu melhor amigo, também um velho amigo de infância, também um dissimulado, sem que ele jamais o percebesse ou desconfiasse. Somente o veio a descobrir quando lhe morre num desastre o amigo querido e deplorado. Um olhar lançado pela mulher ao cadáver, aquele mesmo olhar que trazia “não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca”, o mesmo olhar que outrora o arrastara e prendera a ele e que ela agora lança ao morto, lhe revela a infidelidade dos dois (VERÍSSIMO, 1915, p. 189).

Apenas em 1960, houve, através dos estudos de Hellen Caldwell, uma mudança de perspectivas, permitindo ao leitor, pela primeira vez, duvidar do narrador e considerar que a personagem feminina poderia ser inocente: “Os estudiosos de Machado de Assis que mencionaram este romance assumiram, praticamente sem exceção, a heroína como culpada; mas há poucas indicações de que algum estudo tenha realmente dado conta do assunto” (CALDWELL, 2008, p. 13).

A partir da leitura de Caldwell, surgiram novas perspectivas de análise do romance, como a de John Gledson, proposta no livro *Impostura e realismo* (1984), que analisa os aspectos sociais representados na obra e assevera a impossibilidade de se resolver o enigma artisticamente elaborado em torno da fidelidade de Capitu. Em vez de atestar a inocência da personagem feminina, Gledson promove uma revisão crítica da obra de Caldwell, abordando os elementos sociais presentes no romance, tais como dinheiro, religião, sexo, família, classe, política, relações pessoais e o uso da linguagem, para revelar *Dom Casmurro* como uma obra realista e fazer um panorama da sociedade do século XIX. Além disso, analisa especialmente a condição do narrador, que assume

uma *performance* enganosa, que determina substancialmente os protocolos de leitura deste e de outros romances machadianos:

É característico do uso que Machado faz do narrador em primeira pessoa, seja ele Brás Cubas, o conselheiro Aires, ou o padre de *Casa Velha*, que Machado está, de fato, bem distante do ponto de vista deles: o fato de todos serem, em graus diversos, convincentes e simpáticos como personagens é parte essencial desse distanciamento – foram *intencionalmente* concebidos para agradar o leitor, aliciá-lo no sentido de aceitar o ponto de vista do narrador. [...] Concordamos com eles porque compartilhamos suas atitudes – é por isso que a (possível) inocência de Capitu levou tanto tempo para ser descoberta e, talvez, também por isso, foi descoberta por uma mulher (GLEDSON, 1991, p. 8-9).

Com base nessas perspectivas de leitura, propõe-se a analisar como a focalização e a atuação do narrador articulam-se de modo a induzir o leitor a reconhecer a suposta condição de vítima assumida por Bento Santiago e a justificar suas atitudes vingativas em relação ao possível adultério de Capitu, considerando sua narrativa de uma perspectiva memorialista, além do uso estratégico da metáfora do mar e das relações estabelecidas com a trama e com as personagens da obra *Otelo*, de Shakespeare.

Entende-se o narrador como uma categoria específica de personagem que não deve ser confundida com autor. No romance *Dom Casmurro*, sua condição em relação à história é, conforme as categorias propostas por Gerard Genette (1995), a de um narrador autodiegético, ou seja, além de conduzir a narração da história, exerce também a condição de protagonista. Além de determinar seu posicionamento em relação à história narrada, interessa também averiguar a focalização assumida por esse narrador:

A focalização corresponde, como o próprio nome sugere, à posição adotada pelo narrador para narrar a história, ao seu ponto de vista. O *foco narrativo* é um recurso utilizado pelo narrador para enquadrar a história de um determinado *ângulo* ou *ponto de vista*. A



referência à visão, aqui, não é casual. O foco narrativo evidencia o propósito do narrador [...] de mobilizar intelectual e emocionalmente o leitor, manipulando-o para aderir às ideias e valores que veicula ao contar a história. (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 42)

Na obra *Dom Casmurro*, o foco narrativo é classificado, segundo as proposições teóricas de Norman Friedman, como *narrador protagonista*, que assume, necessariamente, a voz da primeira pessoa e limita-se ao “registro de seus pensamentos, percepções e sentimentos” (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 42). Desprovido de onisciência, esse foco narrativo restringe-se à visão e à própria experiência do protagonista responsável pela narração da história.

Assim, não há como determinar se aquilo que ele está narrando é isento de interesses particulares ou se a narração dos fatos é manipulada com o fim de alcançar a cumplicidade do leitor. Como narrador autodiegético, Bento é responsável não apenas pela narração dos fatos, mas também pela atribuição de vozes aos demais personagens. Todas as falas reproduzidas no decurso da obra são, na verdade, digressões de eventos passados dos quais o narrador utiliza-se para compor a sua narração. Assim, todos os diálogos apresentados podem ter sofrido manipulações, servindo como base para a sua argumentação tendência e insidiosa. Além disso, sua focalização narrativa ampara-se no uso da memória – recurso que ele mesmo afirma ser traiçoeiro: “Não, não, a minha memória não é boa. Ao contrário, é comparável a alguém que tivesse vivido por hospedarias, sem guardar delas nem caras nem nomes, e somente raras circunstâncias” (ASSIS, 2014, p. 213, cap. LIX). Desse modo, é preciso considerar esses recursos narrativos como estratégias de que o narrador se vale para construir o discurso da sua própria inocência, por meio do qual espera alcançar a simpatia e a cumplicidade dos leitores.

Outro recurso narrativo que o narrador manipula em favor da construção de sua inocência é a aceleração da narração, que é promovida no capítulo XCVII, intitulado “A saída”, sob o pretexto da falta de papel. Embora “o melhor da narração” ainda estivesse por dizer, o narrador passa a adotar a técnica da narrativa em sumário<sup>2</sup> como forma de, supostamente, economizar papel. Evidentemente, essa é mais uma estratégia aplicada com o intuito de selecionar apenas os aspectos que corroboram a suspeita contra Capitu.

Tinha então pouco mais de dezessete... Aqui devia ser o meio do livro, mas a inexperiência fez-me ir atrás da pena, e chego quase ao fim do papel, com o melhor da narração por dizer. Agora não há mais que levá-la a grandes pernadas, capítulo sobre capítulo, pouca emenda, pouca reflexão, tudo em resumo. Já esta página vale por meses, outras valerão por anos, e assim chegaremos ao fim (ASSIS, 2014, p. 284).

Assim, a absolvição que Bento almeja por parte dos leitores nada mais é do que a sua própria libertação das memórias que lhe atormentam e que ele insiste em chamar de sombras. Essas sombras fazem alusão a Lady Macbeth, de Shakespeare, que também não consegue se livrar das manchas do crime estampadas em suas mãos, o que, na verdade, trata-se simplesmente do remorso e do peso da consciência, – sentimentos que também estaria perturbando Bentinho após ter abandonado à própria sorte a esposa e o filho. Como afirma Eugênio Gomes (1967), “o homem se vê mais torturado pela irreversibilidade do tempo”, o que explicaria a necessidade de reconstituir sua história como forma de reviver o que ele jamais imaginara perturbá-lo um dia e que

---

<sup>2</sup> Trata-se da duração dos relatos da narrativa. “O narrador resume, em nível de discurso, os acontecimentos que, na diegese, marcam-se por um tempo longo. Sua marca mais evidente é a utilização do discurso indireto pelo narrador na apresentação resumida dos acontecimentos da diegese” (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 47).

pode sugerir que a escrita do livro foi uma forma de autoexpição dos crimes cometidos contra sua mulher e filho.

No entanto, a referência intertextual mais expressiva que se evidencia entre o romance machadiano e o legado shakespeariano não seria *Macbeth*, e sim a obra *Otelo*. Segundo Paulo Franchetti (2014, p. 30), essa peça fora referida em vinte e oito textos de Machado de Assis, sendo que uma delas é *Dom Casmurro*. São perceptíveis as semelhanças que ambas as obras apresentam, principalmente as voltadas à traição. Na obra de Shakespeare, a personagem feminina, Desdêmona, apaixona-se pelo mouro, Otelo, negro, e cheio de ciúme de sua esposa, aquele que se vê enciumado por um lenço. Otelo sente-se inseguro diante da posição e da cor da moça, pois sabe que ela é mais nova do que ele e branca<sup>3</sup>. Do outro lado, há a figura de Iago que não se conforma em ficar com uma posição secundária, depois de Cássio ao lado de Otelo, buscando, assim, vingar-se do mouro por meio da insinuação de que Desdêmona teria traído o marido com Cássio. Em *Dom Casmurro*, Bento sente-se traído por aqueles a quem admira e inveja, considerando-os melhores do que si.

A relação estabelecida entre as obras é permeada não apenas pelos objetos e sentimentos, mas pelas próprias personagens que assumem posições já vistas em Shakespeare. É fato que Bento seria o mouro e Capitu sua Desdêmona, porém, a posição da personagem Iago muda dentro da obra machadiana. Segundo Caldwell, José Dias cumpre com o papel de Iago em uma primeira instância, pois, bem como lança a semente da compreensão dos sentimentos de Bento para com Capitu, também lança a do ciúme em suas visitas ao seminário, dizendo que a menina estava feliz, enquanto Bento chorava todas as noites. Além disso, assim como Desdêmona, Capitu confia em José Dias (Iago), para ajudá-los a convencer Dona Glória que não enviase Bentinho ao seminário.

---

<sup>3</sup> Considera-se o preconceito das personagens, existente dentro da obra inglesa, para com Otelo, devido a sua cor.

Até então, Bento compara-se ao mouro, mas ao invés das conquistas marítimas e vitórias nas guerras, Bento é um adolescente apaixonado conquistando o coração de Capitu, que se torna a sua maior riqueza. Aos poucos ele vai alimentando seus ciúmes através de evidências que ninguém mais parece ter percebido (a dissimulação de Capitu) e vai dividindo seu interior em Otelo e criando “pontas de Iago”, como ele mesmo afirma:

Tal foi o que me mordeu, ao repetir comigo as palavras de José Dias: “Alguns peralta da vizinhança”. Em verdade, nunca pensara em tal desastre. Vivia tão nela, dela e para ela, que a intervenção de um peralta era como uma noção sem realidade; nunca me acudiu que havia peraltas na vizinhança, vária idade e feitio, grandes passeadores das tardes. Agora lembrava-me que alguns olhavam para Capitu, — e tão senhor me sentia dela que era como se olhassem para mim, um simples dever de admiração e de inveja. Separados um do outro pelo espaço e pelo destino, o mal aparecia-me agora, não só possível, mas certo. E a alegria de Capitu confirmava a suspeita; se ela vivia alegre é que já namorava a outro, acompanhá-lo-ia com os olhos na rua, falar-lhe-ia à janela, às avemarias, trocariam flores e...  
E... quê? Sabes o que é que trocariam mais [...] (ASSIS, 2014, p. 221).

Porém, é válido lembrar que assim como Otelo enciumava-se e, de certo modo e talvez não nitidamente, achava-se inferior, Bento sentia o mesmo: de Escobar ele invejava os braços, a elegância e a inteligência; de Capitu, uma frase basta para entender tudo aquilo que ele cobiçava: “ela era mais mulher do que eu era homem” (p. 155). Ou seja, Bento sente ciúmes da mulher não apenas pelo amor que devota a ela, mas também pela sua esperteza e naturalidade quando “dissimulada”. Segundo Caldwell,

Quando Santiago diz que inveja a providencial capacidade de enganar de Capitu,<sup>4</sup> significa que ele inveja a fidelidade, a

---

<sup>4</sup> Machado apud Caldwell. Capítulos XV, XXXIV, XXXVIII e LXXXIII.

confiança, a singularidade, a pureza, o auto-abandono do amor de Capitu. Pois Capitu não sente culpa nem vergonha em amar Bento. Ela ama a seus pais, mas como Santiago coloca, “também gostava de mim, e naturalmente mais, ou melhor, ou de outra maneira”<sup>5</sup>; e esse amor por Bento a impele ao audaz estratagema que ele chama de “dissimulação” – como o amor de Desdêmona por Otelo a impele a “enganar seu pai” e “ deixar os olhos do pai como vendados”, de modo que ele considera seus esforços “feitiçaria”. Como Desdêmona, Capitu enfrenta o ciúme de Bento e as maquinações de Casmurro acreditando em seu amor e fé (CALDWELL, 2008, p. 124-125).

Por mais que as afirmações de Caldwell voltem-se a uma Capitu inocente e totalmente devotada ao amor verdadeiro, colocada, agora, na mesma condição que Bento pelos críticos tradicionais, a comparação da autora faz sentido quando comparada à tragédia de *Otelo* e mostra o motivo pelo qual Bento teria ciúmes: aquela que abandonou o pai seria capaz de abandonar o marido; essa que se fazia dissimulada diante do pai (e de quem mais precisasse) poderia dissimular seus sentimentos e atos diante do marido.

Tanto é a dissimulação, aos olhos do narrador, que qualquer ação torna-se ambígua a sua visão enciumada, tal qual a passagem em que o próprio Bento reconstrói brevemente o final de *Otelo*, questionando-se como o lenço de Desdêmona poderia ter gerado a dúvida sobre a traição. Além disso, essa mesma passagem liga-se à sua própria história, pois, um olhar de Capitu lançado a Escobar-defunto deu-lhe a certeza da traição.

[...] Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas...

As minhas cessaram logo. Fiquei a ver as dela; Capitu enxugou-as depressa, olhando a furto para a gente que estava na sala. Redobrou de carícias para a amiga, e quis levá-la; mas o cadáver parece que a

---

<sup>5</sup> Machado apud Caldwell. Capítulo XVIII.

retinha também. Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã (ASSIS, 2014, p. 328-329).

No entanto, assim como o lenço de Desdêmona, o olhar de Capitu torna-se um objeto de ciúme a partir de um sentimento já duvidoso por parte do narrador, pois, como Bento mesmo afirma, ele chegou a sentir ciúme de tudo e de todos, inclusive do mar, o qual tem relação direta com o olhar de Capitu.

Saraiva afirma, também, que Bento vivencia o trágico dentro da narrativa por “enredar-se nas ficções que ele mesmo cria” (2009, p.141). Ou seja, Bento mesmo afirma, no capítulo CXXXV, “Otelo”, que, até aquela noite, não havia visto nem lera a peça de *Otelo*, mas identifica-se com a tragédia, fazendo comparações entre o lenço e os lençóis que estavam para despertar os ciúmes. Por mais que a personagem feminina de Machado tente defender-se, o narrador já está certo de suas ações e pronto para transformar-se em herói de sua própria narrativa e tornar sua história na tragédia inglesa, como afirma Franchetti (2014, p. 74).

Bento sente-se enganado e crente de que a morte seria a solução para resolver o fim trágico de sua vida, como foi na peça. Ele questiona-se sobre a morte adequada a alguém culpado como Capitu.

O último ato mostrou-me que não eu, mas Capitu devia morrer. Ouvi as súplicas de Desdêmona, as suas palavras amorosas e puras, e a fúria do mouro, e a morte que este lhe deu entre aplausos frenéticos do público.

— E era inocente, vinha eu dizendo rua abaixo; — que faria o público, se ela deveras fosse culpada, tão culpada como Capitu? E que morte lhe daria o mouro? Um travesseiro não bastaria; era preciso sangue e fogo, um fogo intenso e vasto, que a consumisse de todo, e a reduzisse a pó, e o pó seria lançado ao vento, como eterna extinção... (ASSIS, 2014, p. 346-347).

No entanto, diante de Ezequiel, Bento decide que é o menino quem deve morrer, pois é ele o fruto do pecado original, da relação adúltera entre a esposa e o amigo. Porém, opta por enviar ambos para a Suíça, permitindo-lhes a morte longe de si, como uma forma de não se sentir culpado pela morte que lhes acometeria, e, ao mesmo tempo, dar a eles o que lhes era merecido.

Em ambas as obras, o direito de defesa só virá após a morte. Mas, enquanto em *Otelo* os leitores contemplam os fatos como realmente aconteceram e a defesa de Desdêmona, por parte da mulher de Iago, é aceita pelo público e pelo próprio Otelo, Capitu não tem ninguém que interceda por ela. José Dias diria que Ezequiel era a cara de Bento, como o narrador mesmo afirma, mas o agregado já está morto, bem como as demais personagens. Prima Justina é a única que ainda vive, mas Bento impede-a de ver o menino com a desculpa de que ela colocaria em evidência a verdade de que Ezequiel é filho de Escobar.

Assim, o final trágico que Bento busca conferir ao seu matrimônio torna-se uma lembrança da sua história através da escrita de seu livro, como uma forma de reconstruir aquilo que ele viveu, pois, como ele afirma no capítulo II, vive em uma casa que remonta sua história passada, com as mesmas imagens, como forma de unir as duas pontas de sua vida. Assim, antes de escrever a história dos subúrbios, ele precisa escrever sobre a sua história, para reconstruí-la e livrar-se da vida antiga e das pessoas que dela fizeram parte, mantendo só o que de fato lhe interessa sobre seu passado.

Porém, durante seu retorno às memórias, seus sentimentos voltam à tona e permanecem durante a narração, o que faz com que ele escreva poeticamente carregado de metáforas que remetam a esses sentimentos e lembranças, as quais voltam-se frequentemente ao modo de olhar das personagens, em que se destaca o de Capitu e seus “olhos de ressaca”.

## O olhar e a metáfora do mar

A forma de olhar é extremamente importante dentro da obra *Dom Casmurro*. Não são poucas as vezes em que o narrador se refere a isso, fazendo com que esse símbolo se tornasse motivo de vários estudos críticos, entre eles o de Eugênio Gomes que, em sua obra *O enigma de Capitu* (1967), discute se a expressão “olhos de ressaca” “é apenas uma metáfora poética ou decorre também de um pensamento científico”.

O estudioso afirma que “nesse romance, os olhos das personagens atuam entre si quase sempre de maneira estranha quando não mesmo importuna, como armas de efeito à distância” (GOMES, 1967, p. 99), pois, eles aparecem em várias passagens como se fossem seres com ações próprias, capazes de dizer (cap. XIII), apalpar, ouvir, cheirar, gostar (cap. XXII), não matar, mas caso tal ação fosse possível, supriria tudo, referindo-se ao olhar que deitou à prima Justina (cap. LXXXI).

Em *Dom Casmurro*, todas as personagens têm seu olhar descrito por Bento Santiago, com exceção de uma: sua mãe. José Dias tinha uns olhos que, assim como todo ele, pareciam rir (cap. V); Tio Cosme tinha “olhos dorminhocos” (cap. VI); o retrato do falecido pai mostrava “uns olhos redondos” que o acompanham para todos os lados (cap. VII); D. Fortunata tinha os olhos claros da filha (cap. XVI); Pádua tinha “olhos no ar” (cap. XVI); Prima Justina tinha “olhos curiosos”, aqueles que pareciam apalpá-lo, ouvi-lo, cheirá-lo, gostá-lo (cap. XXI); os seus próprios, ele define como “longos, constantes” (cap. XXXII), já Escobar, diz que os olhos de Bento parecem exatamente os de sua mãe (cap. XCIII); Tio Cosme afirma que tem os olhos do pai (cap. XCIX); o ex-seminarista autor do Panegírico tinha “uns olhos murchos e teimosos” (cap. LIV); Escobar tinha “olhos claros, um pouco fugitivos”, muita vez “enfiados em si, cogitando” (cap. LVI); seriam dulcíssimos, segundo José Dias (cap. LXXI); olhos policiais a que não escapava nada, segundo Prima Justina, e “refletidos”, de acordo com Tio Cosme (cap. XCIII); Ezequiel tinha “os olhos



claros e inquietos” (cap. CIX), segundo Capitu, “com expressão esquisita” (cap. CXXXI); “os olhos de Sancha não convidavam a expansões fraternais, pareciam quentes e intimativos” (cap. CXVIII).

Até mesmo elementos subjetivos criam olhares na narrativa de Bento. É claro que eles funcionam como metáforas e formas poéticas de expressar ou, ainda, amenizar a narrativa em determinados momentos. Porém, vale descrever como Bento retrata-os: a morte aparece a Bento com “os olhos furados e escuros” (cap. LXVII) enquanto “a fé velava com os seus grandes olhos ingênuos” (cap. LXXX), o que mostra a relação que o narrador estabelece com ambos os elementos. A morte representa algo ruim e a fé boa e pura, em conformidade com a influência religiosa que Bento recebera.

Além dessas influências, Luiz Gonzaga Marchezan, em seu artigo “As metáforas da casa e do mar em Dom Casmurro” (2008), fala que Bento sente a necessidade de mostrar as influências que recebera de cada uma das personagens, bem como suas diversas opiniões sobre Capitu. Para ele,

[...] os olhares, em *Dom Casmurro*, têm um saber que, de forma subliminar, expressam o modo do querer das personagens; constituem o percurso figurativo do seu querer; representam o sentido da busca da narrativa de Bento Santiago, confiada aos seus desejos e saberes (MARCHEZAN, 2008, p. 62).

O autor afirma, também, que Bento “tornou-se um observador obsessivo de olhares”. Para o narrador, o olhar de cada personagem relaciona-se com o seu próprio, que é deitado sobre as ações/forma de agir de cada uma; e, Bento, aprendera a arte de olhar com uma personagem em específico, José Dias, que também era um extremo observador.

E sobre o olhar de Dona Glória não descrito na narrativa? Considerando-se que Bento aprendeu mesmo a analisar os olhares com José Dias, é concebível a desnecessidade de fazê-lo com o de

sua santa mãe, pois ambas as personagens concordavam com esse adjetivo dado à Dona Glória. Dessa forma, seu olhar não é descrito por Bento, a não ser pelas pequenas referências que se encontram no elogio que Escobar faz aos olhos de Bento, dizendo que eram semelhantes aos dela, o que faria o leitor crer que também seriam longos e constantes, mas não há uma descrição direta que comprove essa hipótese.

Além disso, há outra ideia que mostraria os motivos pelos quais Bento não teria a necessidade de descrever os olhos de sua mãe. Conforme sugere Caldwell, Capitu e Dona Glória não assemelham-se: enquanto esta é uma “santa”, “Capitu representa o oposto da mãe de Bento: seus olhos são um mar traçoeiro a arrastá-lo para as profundezas sem fim” (2008, p.52). Assim, pode-se afirmar que Dona Glória teria um olhar sereno e tranquilo, próprio de uma “santa”, enquanto o da outra precisa inúmeras vezes ser descrito, com certa agitação, como sugerido nas ações da personagem e Bento faz isso através da metáfora da ressaca do mar.

Enquanto fenômeno da natureza, a ressaca do mar pode ser descrita como “o movimento anormal das ondas junto à costa, provocado por alterações climáticas” (COSTA, 2015). Na obra, Bento descreve o olhar de Capitu dizendo que ele o arrastava para dentro, como é próprio do mar em dias de ressaca.

Os olhos de Capitu são os que mais recebem descrições dentro da obra, todas mostrando uma agitação e/ou dissimulação. Além das definições próprias de Bento, ele encarrega-se de rememorar as descrições feitas pelas demais personagens, principalmente a definição de José Dias: olhar dado pelo diabo, “são assim de cigana oblíqua e dissimulada” (cap. XXV); ou, em vida adulta, “olhos pensativos” (cap. C). Bento diz que Capitu aos catorze anos tinha os olhos claros e grandes (cap. XIII); define-os ainda como olhos escuros após beijá-lo (cap. XXXIII), ou “tão ternos” (cap. XLVI). “Os olhos de Capitu, quando recebeu o mimo, não se descrevem; não eram oblíquos, nem de ressaca,

eram direitos, claros, lúcidos” (cap. L); seus olhos eram parecidos com os de mãe de Sancha (cap. LXXXIII).

Aliás, uma das descrições mais importantes desse conjunto é, com certeza, a dos “olhos de ressaca” (cap. XXXII), assim nomeados pela sensação que causavam em Bento: “Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca” (p. 159).

Desse modo, percebe-se a introdução das comparações das personagens ao mar, já que, anteriormente, o narrador faz alusão a tal elemento apenas citando-o como uma imagem observada ao caminhar pelo passeio público (cap. XXVI), ou ainda, a distância que permaneceria de Capitu quando fosse à Europa (cap. XXX).

No entanto, Marchezan concebe o mar não apenas como uma metáfora que descreve Capitu, mas também, a vida como viagem marítima (ASSIS, 2014, p. 108), em que, coincidentemente ou não, Escobar é o nadador tragado por Capitu, enquanto Bento é quem naufraga em suas memórias.

Eugênio Gomes, por sua vez, afirma que Bento começa o seu naufrágio a partir da definição que dá aos olhos de Capitu, e é seguro aos cabelos da amada que escapa. Ele passou por tempestades marítimas, como a separação de Capitu quando foi para o seminário; viu o afogamento e a morte das personagens, como Manduca, e principalmente, Escobar – não apenas metaforicamente; e foi tragado pelas ressacas do olhar de Capitu.

No entanto, Bento não é homem de mar como Otelo, ele é homem de terra, como afirmam Marchezan e Gomes, e ao aventurar-se nas ressacas naufraga e afoga-se nas memórias que restaram. Escobar era um verdadeiro nadador nessa viagem marítima e afogou-se em uma manhã em que o mar estava bravo, e Capitu tenta “tragá-lo” da morte, como fizera com Bento, através de seu olhar.

Capitu é misteriosa como o mar. Tem os mistérios do mar. Dissimula como a vaga do mar. O mar, com seus mistérios, é símbolo da dinâmica da vida. Bento não é dinâmico, é estático, “homem de terra” [...], conforme sua auto-análise. As metáforas – mar e terra – representam o conflito entre os amantes (MARCHEZAN, 2008, p. 64).

Bento Santiago vê no olhar da esposa o objeto perfeito para referir-se ao suposto adultério da amada e do amigo nadador, Escobar. Bento diz que sentiu ciúmes do mar que Capitu observava distraída, o mesmo mar que matou o corpo forte de Escobar. Bento diz: “os olhos de Capitu fitaram o defunto, [...] grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã”<sup>6</sup> (ASSIS, 2014, p. 328-330). E é através dessa observação que Bento alimenta ainda mais o seu ciúme e sua desconfiança do suposto adultério da esposa e do amigo.

Gomes (1967, p. 102) diz que “a metáfora ‘olhos de ressaca’ apresenta, tal qual a imagem shakespeariana ‘pérfida como a onda’, estreita relação com os mitos do mar”. Além disso, muitos dos aspectos relacionados ao mar e encontrados em *Dom Casmurro* podem facilmente serem comparados aos que se encontram em *Otelo*.

A tragédia shakespeariana é toda permeada pela relação com a água, uma vez que se passa em meio a Veneza e a ilha de Chipre, com uma expedição marítima que acaba através de uma tempestade em alto mar e que antecede o desembarque do mouro e sua frota. No entanto, essa mesma tempestade serve como antecipação das tempestades que Otelo sofrerá pelo ciúme provocado por um lenço e lançado por Iago no coração do mouro. Não é a toa que Otelo diz: *Ela era tão falsa quanto a água*,<sup>7</sup> explicando a Emília o motivo pelo qual matou Desdêmona. Ele

---

<sup>6</sup> Capítulo CXXIII.

<sup>7</sup> *She was as false as water*, no original (Shakespeare, 2008, p. 200-201) – Ato V, Cena II.

deixara de confiar nela a partir das mentiras de Iago, mas insiste em chamá-la falsa pelo ciúme que um lenço despertou em si.

Em *Dom Casmurro*, as tempestades vão para dentro de sua casa, como ele diz no capítulo CXXXII: “os nossos temporais eram agora contínuos e terríveis”, o que indica que as dissimulações que antes insinuara apenas no olhar de Capitu transpõem-se, agora, como ação dentro de seu lar, tornando-se um tormento insuportável. As mesmas tempestades que advertiram Otelo de sua estadia na ilha do Chipre estavam presentes em ressacas – dissimulações – no olhar de Capitu e voltam-se para dentro do seu lar de modo a lançar o desejo de morte, que transformaria a vida de Bento em tragédia.

Assim, o mar seria, enquanto elemento metafórico, uma predição do relacionamento conturbado do casal e da feição supostamente dissimulada de Capitu, pois, se Bento necessita analisar o olhar de cada personagem para caracterizar a si próprio, a dissimulação das ressacas representaria a mesma dissimulação que o narrador afirma ver em Capitu.

Além disso, novamente o tempo vai contra Bento Santiago. Quando Bento escreve, ele já viveu a história, e por mais que a definição atribuída aos olhos de Capitu antecipe a passagem que reflete o ciúme do mar ou mesmo a morte de Escobar, o narrador pode muito bem ter-se utilizado dessa metáfora para, mais uma vez, ganhar seu leitor na acusação de Capitu, mas insuficiente para prová-la visto que outros elementos utilizados como a casa, caracterizariam a si próprio, como diz Marchezan.

Então, pode-se afirmar que a disposição de tal elemento metafórico na narrativa consegue amarrá-la tal qual o narrador quer como forma de convencer que se os olhos de Capitu eram como o mar que tragava Escobar, ela própria poderia tê-lo “tragado”. Isso se caracteriza como antecipação da morte do nadador e condenação de seu pecado – a traição para com o amigo. Porém, diferente de Otelo, Bento deve viver, pois para ele, o julgamento de sua esposa foi verdadeiro e não apenas fontes de

seus ciúmes, por mais que haja motivos suficientes, como foram demonstrados, para duvidar-se de sua narrativa memorialista.

A partir de tal análise, fica evidente que o narrador machadiano adotou a tragédia como um paralelo de sua própria história de vida, pois ignora a inocência de Desdêmona para sugerir que tanto ela quanto Capitu seriam culpadas. Nessa mesma perspectiva, percebe-se que o olhar também era uma estratégia ligada à metáfora do mar como forma de atribuir à personagem feminina uma inconstância moral semelhante ao movimento das ondas. Além disso, essa metáfora serviria como uma antecipação da história de *Dom Casmurro*, pois, assim como a ressaca, Capitu envolveu a todos ao seu redor e apenas Bento percebera sua suposta dissimulação.

Conclui-se, então, que o convencimento dos leitores sobre a condição de vítima do narrador dá-se pela caracterização das personagens e pela estratégica manipulação dos recursos narrativos utilizados na composição da obra, como é o caso do tempo da narrativa e da focalização memorialista. Todos esses elementos atuam no sentido de construir uma justificação das afrontas cometidas por ele em relação à esposa e ao filho, como forma de alcançar uma absolvição de seu pecado por si mesmo, utilizando da cumplicidade do leitor para como seu monólogo interior como forma de livrar-se das memórias sombrias que afligiam sua vida de casmurro.

## Referências

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 2. ed. Cotia, São Paulo: Atêlie Editorial, 2014.

CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Tradução: Fábio Fonseca de Melo. 2. ed. Cotia, São Paulo: Atêlie Editorial, 2008.

COSTA, Amaury de Almeida. O que é ressaca marítima? In:\_\_\_\_\_. *O que é? Você sabia?*. 2015. Disponível em:

<<http://www.o-que-e.com/o-que-e-ressaca-maritima/>> Acesso em: 08 out. 2016.

FRANCHETTI, Paulo. Apresentação. In: ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 2. ed. Cotia, São Paulo: Atêlie Editorial, 2014.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T., ZOLIN, L. O. (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Tradução: Fernanda Cabral Martins. Lisboa, Portugal: Vega.

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

GOMES, Eugênio. *O enigma de Capitu*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1967.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo* (ou a polêmica em torno da ilusão). 10. ed. São Paulo: Ática, 2005.

MARCHEZAN, L. G.. As metáforas da casa e do mar em Dom Casmurro. *Revista da ANPOLL*. Araraquara, São Paulo, v. 1, p. 57-70, 2008. Disponível em: <<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/viewFile/13/5>> Acesso em: 20 out. 2016.

SARAIVA, Juracy Assmann. *O Circuito das Memórias*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Nankin Editorial, 2009.

SHAKESPEARE, William. *Otelo*. Adaptação e Tradução: Marilise Rezende Bertin; John Milton. Barueri, São Paulo: DISAL, 2008.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1915.

## HUMOR E LOUCURA EM “O ALIENISTA” E DOM QUIXOTE

*Marilene Aparecida Nunes Pereira*<sup>1</sup>

*Jaison Luís Crestani*<sup>2</sup>

*Roberto Carlos Bianchi*<sup>3</sup>

Na tradição dos estudos sobre a obra de Machado de Assis, identifica-se uma vasta bibliografia a respeito das confluências que sua produção literária mantém com as mais diversas manifestações da literatura universal. As relações intertextuais articuladas pela literatura machadiana incluem desde seus pares nacionais até autores da Antiguidade greco-romana. Nesse conjunto, nota-se também a presença da literatura de origem castelhana, com destaque para a obra de Miguel de Cervantes, em especial o livro *Dom Quixote*, publicado em duas partes, a primeira em 1605, e a segunda em 1615.

No livro *Cosas de España em Machado de Assis* (2000), María de la Concepción Piñero Valverde destaca a importância do legado de Cervantes para a criação literária machadiana, mas, por outro lado, lamenta a ausência de estudos mais sistematizados sobre os pontos de convergência entre a obra do escritor brasileiro e a tradição literária espanhola. Segundo a autora,

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras (IFPR – Campus Palmas); Aluna do Curso de Pós-Graduação em Concepções Multidisciplinares de Leitura (IFSC – Campus Xanxerê).

<sup>2</sup> Doutor em Letras (UNESP – Campus de Assis); Pós-Doutor em Jornalismo e Editoração (ECA-USP); Professor do Colegiado de Letras do IFPR – Campus Palmas.

<sup>3</sup> Mestre em Desenvolvimento Regional (UTFPR); Professor do Colegiado de Letras e Diretor de Ensino do IFPR – Campus Palmas.



Não tem passado despercebida a nossos críticos a presença das culturas europeias na formação e na obra de Machado de Assis. Mas no que toca, especificamente, à cultura espanhola, não parece ter havido, até agora, estudos sistemáticos (VALVERDE, 2000, p. 13).

Para a autora, dentre os escritores espanhóis, é o autor do *Quixote* quem assume a preferência machadiana, servindo como “uma das fontes do humorismo que caracteriza muitas de suas melhores páginas” (VALVERDE, 2000, p. 31). Desse modo, partindo dessas considerações iniciais, pretende-se contribuir com o aprofundamento dos estudos sobre as relações intertextuais entre as obras de Machado de Assis e as de Miguel de Cervantes. Para tanto, serão abordados especialmente os pontos de convergência e de diferenciação que se observam na construção do humor e na proposição de um contraponto entre os conceitos de lucidez e loucura – aspectos que adquirem uma importância bastante expressiva na obra dos dois autores. Como objeto de análise, selecionou-se especificamente a narrativa “O alienista”, de Machado de Assis, e as extravagâncias do engenhoso fidalgo *Dom Quixote de La Mancha*, de Cervantes.

### **Cervantes e Machado: convergências e dissonâncias literárias**

Embora se considerasse um escritor antiquado, à margem da prestigiosa vanguarda literária de Lope de Veja e de Luís de Gongora, as extravagantes aventuras de *Dom Quixote* atribuíram tal popularidade a seu autor que o próprio idioma castelhano passou a ser referido como a *língua de Cervantes*. As peripécias do engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha, de sua amada Dulcineia e de seu fiel escudeiro Sancho Pancha universalizaram-se e tornaram-se uma fonte inesgotável de inspiração para outros artistas, até mesmo das artes visuais, como Pablo Picasso e Salvador Dalí, que transpuseram para as telas de seus quadros as figuras imortais deste livro. No meio literário, essas figuras

transformaram-se em arquétipos, que moldaram personagens de diversas obras até os dias de hoje. O nome do protagonista da obra converteu-se, inclusive, no adjetivo *quixotesco*, que é empregado para se referir a figuras e situações despropositadamente idealizadas.

No entanto, a despeito do êxito de sua obra literária, a vida de Cervantes não se resumiu a um conjunto de conquistas, ao contrário, também foi marcada por labutas e tragédias, como a perda da mão esquerda na batalha de Lepanto, o que lhe rendeu o apelido de “manco de Lepanto”. Pouco se sabe sobre a vida do genial literato. De acordo com Redonett et al (1994), desconhece-se inclusive a data exata de seu nascimento. Filho de um barbeiro-cirurgião, sua infância foi um contínuo ir e vir por diferentes cidades espanholas, o que certamente teria influenciado e dificultado uma educação sistemática progressiva. Porém, torna-se escritor por insistência, por obsessão, chegando a ser, nas palavras do próprio Cervantes, “o primeiro novelista em língua espanhola” (REDONETT et al, 1994, p. 273).

Escrito em um período de decadência da era medieval, *Dom Quixote* se incumbe de desconstruir a tradição literária que estava amparada nos ideais desse período histórico. Assim, o livro de Cervantes se apropria das convenções típicas das narrativas medievais, mais especificamente dos romances de cavalaria, e promove uma desconstrução paródica dos feitos heroicos e da nobreza característica de seus personagens. Em lugar da força física e do vigor dos heróis das *novelas de cavalaria*, Cervantes elege uma figura obstinada e completamente desprovida dos traços que caracterizavam o heroísmo dos cavaleiros. Contagiado pela leitura obsessiva das narrativas de cavalaria, o protagonista Dom Quixote descuida-se, inclusive, da administração de seus negócios e vende parte de sua propriedade para investir na aquisição de livros do gênero:

É pois de saber que este Fidalgo, nos intervalos que tinha de ócio (que eram os mais do ano, se dava a ler os livros de cavalarias, com

tanta afeição e gosto, que se esqueceu quase de todo do exercício da caça, e até da administração dos seus bens; e a tanto chegou a sua curiosidade e desatino neste ponto, que vendeu muitos trechos de terra de sementeira para comprar livros de cavalarias [...] (CERVANTES, 2002, p.31).

O envolvimento de Dom Quixote com as aventuras representadas nesses livros impulsionou-o a querer vivenciar esse clima de heroísmo e a sair mundo afora para fazer justiça com as próprias mãos, à maneira de tantos cavaleiros que povoam essas histórias. Assim, o excesso de leituras fez com que Dom Quixote perdesse a razão e decidisse se converter também em cavaleiro: “[...] do pouco dormir e do muito ler, se lhe secou o cérebro de forma que chegou a perder o juízo” (CERVANTES, 2002, p.32).

Decidido a sair pelo mundo afora para defender os injustiçados da sociedade, Dom Quixote providencia um cavalo e uma armadura e convida seu amigo Sancho Pança para ser seu fiel escudeiro nessa jornada de aventuras. Para completar o cenário próprio das novelas de cavalaria, escolhe também uma amada, Dulcineia, a quem dedicaria seus feitos heroicos.

A personagem torna-se a motivação de todas as façanhas do Cavaleiro da Triste Figura. Era, sem dúvida, musa e inspiração. Carinhosamente tratada como Dulcineia do Toboso, só existia na mente do insigne cavaleiro andante, na realidade se chamava Aldonza Lorenço. Retratada como princesa (era filha de aldeões), imaginava-a jovem e formosa (tinha quarenta anos e com a cara cheia de pintas). Julgava também que ela pensava nas suas aventuras perigosas e que o esperava para casar-se, passando o tempo recostada à janela. Curiosamente, a raiz etimológica do nome Dulcineia (vem da palavra dulce em espanhol, que significa doce, doçura) contrasta com a realidade, pois o nome Aldonza era, na época, sinônimo de piadas, contos e burlas populares. Assim, a amada não poderia chamar-se Aldonza na obra, pois se tornaria motivo de chacota. Portanto, de acordo com Redonett et al (1994), foi preciso mudar o nome para que fosse “alto, sonoro e

significativo”. Nesse sentido, é interessante notar que Dulcineia é um personagem que só existe na mente de outro personagem, assim, torna-se inconcebível Dom Quixote sem Dulcineia e o mesmo se dá reciprocamente.

Seus familiares, mais especificamente uma sobrinha e uma ama, ficam preocupados com o estado psicológico do fidalgo em função dessa decisão de se tornar um cavaleiro e de sair mundo a fora em busca de aventuras. Na tentativa de reverter a situação, chamam um padre para aspergir os livros com água benta, a fim de eliminar algum efeito encantador que estivesse nos livros de modo a contagiar a loucura de Dom Quixote.

Além de aspergir água benta por toda a casa, decidem também queimar alguns livros e fechar a biblioteca para evitar que o mal se espalhasse e contagiasse a todos. Em contrapartida, não conseguiram desvencilhar Dom Quixote da ideia de se tornar cavaleiro. Apesar de sua débil constituição física, de sua idade avançada e da desproporção física de seu escudeiro, gordo e de estatura baixa, a dupla de “heróis” decide enfrentar o mundo em suas andanças. Assim, munidos de suas armaduras, Dom Quixote e Sancho Pança lutam com moinhos de vento, pensando que eram gigantes; hospedam-se em um castelo que, na verdade, não passa de uma simples venda; libertam prisioneiros achando que defendiam pessoas injustiçadas.

Fiel ao propósito de parodiar e de satirizar as novelas de cavalaria, conforme deixa claro no prólogo da primeira parte de 1605, o autor vira às avessas as extraordinárias aventuras profusamente representadas nesses livros. De acordo com Redonett et al (1994), o procedimento paródico mais utilizado por Cervantes consistia em anular o extraordinário, tão característico das novelas de cavalaria, e substituí-lo por acontecimentos cotidianos, oferecendo ao leitor algo real e verossímil, ou seja, mesmo que imbuída de loucuras (moinhos travestidos de gigantes; carneiros vistos como exércitos), por fim, a realidade se impõe.

Desse modo, pode-se considerar a obra *Dom Quixote* como uma paródia da vida real, pois nela entrelaçam-se idealismo e realismo. Se por um lado temos um cavaleiro andante idealista e sonhador, por outro, temos um escudeiro realista e interesseiro. De acordo com Redonett et all (1994), no decorrer da obra, ocorre a “sanchonização de Quixote e a quixotização de Sancho”, ou seja, com os contínuos golpes que recebe ao longo de sua jornada, Quixote se torna mais sensível às realidades cotidianas e Sancho aprende a sonhar, a pensar para além das realidades cotidianas.

Assim, a obra toda está recheada de aventuras e loucuras. A primeira parte, publicada em 1605, é a mais original e famosa. Escrita possivelmente no período em que esteve encarcerado em Argel, é composta por 52 capítulos, nos quais se descrevem a primeira (cap. 2 à 5) e segunda saída (cap.7 à 52), com treze aventuras e sete episódios intercalados. Nessa fase, pode-se destacar, como principais aventuras: a chegada à venda e o batizado do Cavaleiro Andante; o embate com os moinhos de vento; o episódio do exército de rebanhos; o acobertamento de Sancho; a viagem à Serra Morena; a infanta de Micomicona (discurso das armas e das letras); a libertação dos presos, entre outros.

A segunda parte, conhecida como *Quixote de 1615*, dá-se principalmente pela necessidade de combater as continuações apócrifas que surgiram devido ao sucesso da primeira parte. Esta continuação contém 74 capítulos, nos quais se narra a terceira saída (cap. 6 ao 74), com dez aventuras e seis episódios intercalados. Nesta fase, destacam-se, como principais aventuras: o cavaleiro dos espelhos; a cova de Montesinos; o barco encantado; os touros; o Cavaleiro da Branca Lua; o desencantamento de Dulcinéia; o encontro com o falso Dom Quixote, entre outros.

Como se observa, *Dom Quixote* é uma obra literária que, por meio da apropriação paródica dos motivos, temas e técnicas das narrativas de cavalaria, promove uma renovação das formas de criação literária de seu tempo. A natureza ilusória das aventuras vivenciadas pelo fidalgo e seu escudeiro, assim como a

compostura física de ambos, viram do avesso as convenções dessa literatura aventureira e promovem uma desconstrução dos ideais cavaleirescos da Idade Média. Esse uso da técnica da paródia se ajusta às proposições teóricas de Linda Hutcheon, em *Teoria da paródia* (1989, p. 46), que consideram que “ironia e paródia tornam-se os meios mais importantes de criar novos níveis de sentido”.

Talvez os parodistas não façam mais do que apressar um processo natural: a alteração das formas estéticas através do tempo. Da união do romance de cavalaria com um novo interesse literário pelo realismo quotidiano surgiu *Dom Quixote* e o romance, tal como o conhecemos hoje. Obras paródicas como esta – obras que conseguem, efectivamente, libertar-se do texto de fundo o suficiente para criarem uma forma autónoma – sugerem que a paródia, como síntese diabética poderia ser um protótipo do estágio de transição nesse processo gradual de desenvolvimento das formas literárias (HUTCHEON, 1989, p. 51-52).

Das palavras de Linda Hutcheon, pode-se inferir que a criação literária de Cervantes, concretizada no livro *Dom Quixote*, além de denunciar o envelhecimento das formas de expressão da narrativa de cavalaria, contribuiu decisivamente para a renovação da literatura, convertendo-se em uma espécie de precursor do romance moderno. Portanto, além de criar uma obra de renome universal, Cervantes também seria o responsável por fundar um novo gênero literário.

Quase trezentos anos depois, do outro lado do Atlântico, surgiria igualmente um autor decidido a mudar os rumos da literatura de seu país, continuando assim o exemplo dado por Cervantes. Filiando-se à *tradição de la mancha*, Machado de Assis se utilizaria da paródia e da ironia como forma de renovação da literatura de seu tempo e de seu país. O escritor brasileiro demonstra ter assimilado bem a lição de seus mestres, especialmente a do autor de *Dom Quixote*, uma vez que expandiu os limites do próprio gênero *romance*, com a publicação do livro

*Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) – obra que marca uma ruptura na produção literária do próprio autor e também na literatura brasileira, de modo geral.

No entanto, a presença quixotesca apareceria de modo mais explícito e direto em outras obras de Machado de Assis, como o romance *Quincas Borba*, cujo protagonista também é acometido pela loucura, e o conto “O alienista”, em que a personagem Simão Bacamarte se empenha em estabelecer as fronteiras entre a razão e a sandice. Além dos recursos de criação literária, que remetem à narrativa de Cervantes, Bacamarte tem a mesma persistência de Dom Quixote para lutar contra os moinhos de vento da loucura, não se dando nunca por vencido, fiel a seus propósitos, até se internar, ele próprio, na Casa Verde, seu asilo de loucos, considerando-se o único louco da vila de Itaguaí, onde desenvolve suas experiências médicas.

### **Humor e loucura nas obras de Cervantes e Machado de Assis**

Embora tenham sido compostas em períodos e temporalidades significativamente distantes, as obras de Miguel de Cervantes e as de Machado de Assis mantêm um intenso diálogo intertextual que se manifesta em diversos aspectos das narrativas em estudo. A princípio, pode-se destacar o efeito da leitura sobre a conduta das personagens, o que é revelador também da relação que as obras mantêm com os diferentes meios socioculturais em que estão inseridas.

Em *Dom Quixote*, a leitura constitui o elemento determinante da decisão do engenhoso fidalgo de se tornar um cavaleiro andante e sair mundo afora para defender a causa dos injustiçados. Como leitor obstinado das novelas de cavalaria, Dom Quixote se contagia pelo clima de aventuras desses livros e decide vivenciar, por si mesmo, os eventos extraordinários que via descritos nessas obras. No entanto, sua trajetória como cavaleiro não se alinha ao universo aventureesco dos romances de cavalaria, assim como a focalização narrativa da obra de Cervantes não se

ajusta ao estilo e às convenções dessa tradição literária. Ao invés de compactuar com os padrões do gênero, *Dom Quixote* mantém, conforme a expressão de Linda Hutcheon (1989, p. 46) *uma distância crítica e irônica* em relação aos motivos temáticos e técnicas narrativas dessa tradição literária.

Assim, valendo-se da técnica da paródia como forma de criação literária, Cervantes promove uma ruptura com as tendências literárias praticadas em seu tempo e presta uma significativa contribuição para a renovação das formas de expressão literária.

Além disso, de acordo com Kétina Allen da Silva Timboni e Ruben Daniel Méndez Castiglioni, no artigo “A loucura da leitura de *Dom Quixote* no *Alienista*” (2012), a obra de Cervantes opera também uma desconstrução dos ideais medievais, que já se encontravam em declínio no período de elaboração do livro:

*Dom Quixote* foi escrito numa época em que o mundo medieval estava em decadência, porém os ideais medievais assombavam as vidas dos leitores através das leituras de cavalaria. Estas leituras não desafiavam os seus leitores, pois são leituras fáceis as quais contam os feitos de cavaleiros medievais que sempre ganham os desafios a que se destinam. Neste contexto, Cervantes ofereceu a seus “desocupados leitores” um quebra-cabeça que não foi completo até nossos dias (TIMBONI; CASTIGLIONI, 2012, p. 126).

Observa-se, assim, que Cervantes era um bom conhecedor das novelas que se propunha a parodiar, conforme transparece em várias passagens de sua obra, como, por exemplo, na passagem em que *Dom Quixote* se retira, em penitência, para a Serra Morena, como uma forma de recuperar os favores de *Dulcinéia*. Essa passagem constitui uma inequívoca imitação paródica da penitência de *Amadis de Gaula*, na *Penha Pobre*. Uma idêntica apropriação paródica pode ser observada no episódio da aventura do barco encantado, que remete a cenas do romance de cavalaria português *Palmerim de Inglaterra*.



Além de constituir o impulso motivador para as andanças de Dom Quixote e de seu fiel escudeiro, o excesso de leituras também seria o elemento desencadeador de sua loucura. Conforme mencionado anteriormente, Dom Quixote “[...] do pouco dormir e do muito ler, se lhe secou o cérebro de forma que chegou a perder o juízo” (CERVANTES, 2002, p.32).

De maneira semelhante, leitura e loucura estão fortemente entrelaçadas na trama da narrativa machadiana “O alienista”. Assim como Dom Quixote, o protagonista da obra de Machado de Assis é um leitor ingênuo, que busca concretizar ambições sugeridas pelos livros que lê. Embora o enredo da narrativa esteja situado no período colonial, as ações da personagem são determinadas por leituras que remetem ao conjunto de teorias científicas que invadiram o Brasil na segunda metade do século XIX. Dentre essas teorias, destaca-se especialmente o Positivismo, de Augusto Comte, que é comumente compreendido como uma

linha de pensamento que entende que o conhecimento científico sistemático é baseado em observações empíricas, na observação de fenômenos concretos, passíveis de serem apreendidos pelos sentidos do homem. Não apenas isso, o positivismo é a ideia da construção do conhecimento pela apreensão empírica do mundo, buscando descobrir as leis gerais que regem os fenômenos observáveis (RODRIGUES, 2016, p.1).

Como discípulo fiel das teorias positivistas, Simão Bacamarte leva às últimas consequências a sua crença no rigor técnico dessas observações empíricas recomendadas pelas leituras positivistas cultivadas pelo alienista. Assim como Dom Quixote, o protagonista da narrativa machadiana empenha-se incansavelmente na leitura de obras, no seu caso, científicas: “[...] meteu-se em Itaguaí, e entregou-se de corpo e alma ao estudo da ciência, alternando as curas com as leituras, e demonstrando os teoremas com cataplasmas” (ASSIS, 1979, v. 2, p.253).

De acordo com Maria Augusta da Costa Vieira, essa obstinação pela leitura teria motivado também as excentricidades do comportamento dessa figura também quixotesca, criada por Machado de Assis em sua narrativa:

Como em Dom Quixote, a loucura é o motor da ação do personagem central que se constrói sobre uma idéia fixa e sobre um heroísmo desproporcionado ao estilo dos grandes heróis épicos. Sua meta é tão descabida como a de Dom Quixote, que projeta restituir ao mundo a idade dourada. [...] Suas investidas ambiciosas, em prol de um projeto grandioso para o benefício de toda a humanidade [...]. (VIERA, 2004, p. 488).

O comprometimento de Simão Bacamarte com os estudos científicos era tão exagerado que até mesmo a escolha de sua esposa é determinada por critérios amparados na ciência positivista. Embora não fosse *bonita nem simpática*, dona Evarista possuía uma constituição física bastante apropriada para a gestação de filhos fortes e saudáveis. Inclusive, a própria ausência de beleza era considerada um fator positivo, uma vez que, assim, ele não se sentiria tentado a desviar sua atenção dos estudos científicos:

D. Evarista reunia condições fisiológicas e anatômicas de primeira ordem, digerida com facilidade, dormia regularmente, tinha bom pulso, e excelente vista; estava assim apta para dar-lhe filhos robustos, são e inteligentes. Se além dessas prendas, — únicas dignas da preocupação de um sábio, D. Evarista era mal composta de feições, longe de lastimá-lo, agradecia-o a Deus, porquanto não corria o risco de preterir os interesses da ciência na contemplação exclusiva, miúda e vulgar da consorte (ASSIS, 1979, v. 2, p.254).

O fato de Simão Bacamarte ter amparado a escolha de sua esposa nas leituras científicas também mantém um diálogo intertextual com a obra de Cervantes. O engenhoso fidalgo Dom Quixote também escolhe sua amada em função das leituras que realizara, construindo uma imagem idealizada da sua *dulcíssima*

dama Dulcineia de Toboso. É engraçado notar que, para o seu olhar visionário, *o feio bonito lhe parece*. Assim, a amada tremendamente linda que o inspira nas batalhas não passa de uma ilusão. Na verdade, Dulcineia é apenas uma camponesa gorda e feia. A fascinação que demonstra por ela também não recebe nenhuma correspondência, pois ela sequer o conhece.

Chamava-se Aldonça Lourenço; a esta é que a ele pareceu bem dar o título de senhora dos seus pensamentos; e buscando-lhe nome que não desdissesse muito do que ela tinha, e ao mesmo tempo desses seus ares de princesa e grã-senhora, veio a chamá-la Dulcineia del Toboso, por ser Toboso a aldeia da sua naturalidade; nome este (em seu entender) músico, peregrino, e significativo, como todos os mais que a si e às suas coisas já havia posto. (CERVANTES, 2002, p.34).

Diferentemente de Dom Quixote, Sancho Pança é dotado de um forte senso da realidade e se encarrega de apresentar ao leitor a verdadeira caracterização da camponesa. Além da ausência de beleza, a descrição de Sancho Pança relava uma figura de hábitos grotescos e rústicos, comuns às condições da vida rural, e que se aproximam da constituição física masculina:

– Bem a conheço – disse Sancho. – O que sei dizer é que atira tão longe uma barra como o mais alentado pastor daquele povo. Vive Deus, que é um raparigão de truz, direita e desempenada, e de cabelinho na venta, e que pode tirar as barbas de vergonha a qualquer cavaleiro andante ou por andar, que a tiver por sua dama. Filha da mãe! que rija dos nós! Que vozeirão! O que posso dizer é que se pôs um dia no alto da torre da aldeia a bradar por uns moços da casa, que andavam longe numa courela do pai; e, ainda que estavam a mais de meia légua, ouviram-na como se a torre estivesse ali ao pé; e o melhor que tem é que não tem nada de nicas, porque é muito levantada, com todos caçoas, e de tudo faz galhofa (CERVANTES, 2002, p.160).

Todas as aventuras de Dom Quixote implicam lutas, que geralmente terminam com o fracasso do cavaleiro, o qual sempre

é explicado por alguma transmutação de algum encantador inimigo. Assim, de acordo com Redonnet (1994), de tantos choques com a realidade, parece que o “louco” cavaleiro andante começa a duvidar de si mesmo até ao ponto de dissipar o mundo ideal que havia criado, passando a aceitar-se como é. Esse processo de imersão realista ocorre lentamente, de modo que o personagem somente recupera plenamente a sua sanidade ao morrer. Observa-se, portanto, que a obra transfigura a realidade histórica em realidade poética, mesclando ficção e realidade.

Por outro lado, há outro processo de loucura, por vezes negligenciado pelas apreciações críticas da obra, que se trata da “loucura” de Sancho Pança. O doce campesino da primeira parte se converte, no *Dom Quixote de 1615*, em um homem racional, capaz de pôr em prática seu caudal de experiências populares. O interesse inicial de escuderia vai transformando o carinho ao Cavaleiro da Triste Figura em modo de vida “quixotesco” para agradar ao seu senhor. Neste ponto, ocorre, então, a “quixotização” de Sancho. Entre os dois personagens, observa-se, portanto, um processo de “loucura mútua”, porém, nenhum dos dois se engana. Dom Quixote e Sancho conhecem bem a verdadeira realidade, como se nota por meio do tratamento que dispensam a Dulcinéia; ambos a recriam, cada um a sua maneira: Quixote a trata como Senhora da Suprema Formosura, idealizando-a (I, 12); e Sancho a concebe como uma tosca campesina.

Se a relação de Dom Quixote com Dulcineia não passa de uma idealização, também não é diferente o que ocorre com as expectativas científicas de Simão Bacamarte em relação à dona Evarista. Apesar do rigor na escolha da mulher com condições fisiológicas apropriadas e do extremo cuidado com a sua dieta alimentar, sua mulher, ironicamente, não lhe dá filho algum, decretando a “total extinção da dinastia dos Bacamartes” (ASSIS, 1979, v. 2, p.254).

A ingenuidade de ambas as personagens revela-se também na atitude de promover a justiça para pessoas que estariam desamparadas desse direito. Em *Dom Quixote*, essa atitude se

manifesta no capítulo XXII – “Aventura dos Galeotes” – em que o engenhoso fidalgo se dispõe a libertar um grupo de prisioneiros, que cumpriram pena nas galés:

[...] dura coisa me parece o fazerem-se escravos indivíduos, que Deus e a Natureza fizeram livres; quanto mais Senhores Guardas – acrescentou D. Quixote -, que estes pobres nada fizeram contra vós outros; cada qual lá se avenha com o seu pecado. Lá em cima está Deus, que se não descuida de castigar ao mau e premiar ao bom; e não é bem que os homens honrados se façam verdugos dos seus semelhantes, demais sem proveito. Digo isto com tamanha mansidão e sossego, para vos poder agradecer, caso me cumprais o pedido; e, quando à boamente o não façais, esta lança e esta espada com o valor do meu braço farão que por força o executeis (CERVANTES, 2002, p.138-139).

Considerando injustos os motivos pelos quais os prisioneiros deveriam cumprir pena, Dom Quixote, com a ajuda de Sancho Pança, desamarra as correntes dos criminosos e os liberta. No entanto, em vez do reconhecimento e da gratidão esperados, o cavaleiro recebeu alguns golpes do prisioneiro Ginés de Pasamonte, que tinha a maior pena de todos.

Assim como ocorre em *Dom Quixote*, em “O alienista” observa-se igualmente um esforço ingênuo de promover o bem universal. Nesse sentido, Simão Bacamarte se identifica com a causa dos alienados mentais, que, na maioria das vezes, são trancados em suas próprias casas, sem que recebam uma avaliação e um tratamento adequado. Com o propósito de modificar essa prática, o alienista decide fundar uma espécie de clínica psiquiátrica, onde poderia internar e oferecer acompanhamento médico às pessoas que apresentassem algum excesso ou desvio em comportamento social:

[...] cada louco furioso era trancado em uma alcova, na própria casa, e, não curado, mas descurado, até que a morte o vinha defraudar do benefício da vida; os mansos andavam à solta pela rua. Simão

Bacamarte entendeu desde logo reformar tão ruim costume (ASSIS, 1979, v. 2, p.254)

Assim, como forma de proporcionar um *remédio universal* à humanidade, Simão Bacamarte decide fundar a Casa Verde, a fim de dar um amparo decente aos doentes mentais da vila de Itaguaí:

[...] O principal nesta minha obra da Casa Verde é estudar profundamente a loucura, os seus diversos graus, classificar-lhe os casos, descobrir enfim a causa do fenômeno e o remédio universal. Este é o mistério do meu coração. Creio que com isto presto um bom serviço à humanidade. (ASSIS, 1979, v. 2, p.256)

Embora seja louvável a sua iniciativa, o resultado final da criação de um asilo para os dementes da cidade é bastante hilário, tornando-se uma das situações responsáveis por atribuir um efeito humorístico à narrativa machadiana. Decidido a classificar todos os desvios dos habitantes da vila de Itaguaí, Simão Bacamarte começa a recolher os supostos dementes que identifica: “Muitos dementes já estavam recolhidos; e os parentes tiveram ocasião de ver o carinho paternal e a caridade cristã com que eles iam ser tratados” (ASSIS, 1979, v. 2, p.255). Algum tempo depois, foram tantas as internações realizadas pelo alienista que quatro quintos da população de Itaguaí haviam sido recolhidos à Casa Verde e instalou-se na vila um princípio de revolução contra as intervenções do médico.

Tudo era loucura. Os cultores de enigmas, os fabricantes de charadas, de anagramas, os maldizentes, os curiosos da vida alheia, os que põem todo o seu cuidado na tafularia, um ou outro almotacé enfundado, ninguém escapava aos emissários do alienista. Ele respeitava as namoradas e não poupava as namoradeiras, dizendo que as primeiras cediam a um impulso natural, e as segundas a um vício. Se um homem era avaro ou pródigo ia do mesmo modo para a Casa Verde; daí a alegação de que não havia regra para a completa sanidade mental. (ASSIS, 1979, v. 2, p.279).

Essa caça generalizada aos dementes da cidade não poupou sequer a esposa do alienista, que teria apresentado um desequilíbrio em sua conduta em função do apego excessivo aos atrativos da moda. Depois de passar algum tempo entediada com a desatenção do marido, que só tinha olhos para as suas experiências científicas, dona Evarista é aconselhada a fazer uma viagem ao Rio de Janeiro para espairecer um pouco. Ao retornar, trouxe consigo muitos vestidos e acessórios de moda. A partir de então, o marido começou a observá-la e constatou que ela sofria de “mania santuária”:

— Já há algum tempo que eu desconfiava, disse gravemente o marido. A modéstia com que ela vivera em ambos os matrimônios não podia conciliar-se com o furor das sedas, veludos, rendas e pedras preciosas que manifestou, logo que voltou do Rio de Janeiro. Desde então comecei a observá-la. Suas conversas eram todas sobre esses objetos: se eu lhe falava das antigas cortes, inquiria logo da forma dos vestidos das damas; se uma senhora a visitava, na minha ausência, antes de me dizer o objeto da visita, descrevia-me o traje, aprovando umas coisas e censurando outras. Um dia, creio que Vossa Reverendíssima há de lembrar-se, propôs-se a fazer anualmente um vestido para a imagem de Nossa Senhora da Matriz. Tudo isto eram sintomas graves; esta noite, porém, declarou-se a total demência (ASSIS, 1979, v. 2, p.279-280).

De acordo com as teorias médicas do alienista, a sua “total demência” declarou-se numa noite em que hesitava sobre o colar que usaria no baile da câmara municipal: “Alta noite, seria hora e meia, acordo e não a vejo; levanto-me, vou ao quarto de vestir, onde vi luz, acho-a diante dos dois colares, ensaiando-os ao espelho, ora um, ora outro. Era evidente a demência; recolhi-a logo” (ASSIS, 1979, v. 2, p.280).

Por fim, diante da reação popular que começou a se formar contra as intervenções médicas de Simão Bacamarte, este precisou repensar “os fundamentos da sua teoria das moléstias cerebrais, teoria que excluía da razão todos os casos em que o equilíbrio das

faculdades não fosse perfeito e absoluto” (ASSIS, 1979, v. 2, p.280). Dessa forma, para completar o efeito humorístico da narrativa, Simão Bacamarte percebe, a partir desse elevado índice de internações, que a verdadeira doutrina era o avesso do que imaginara e que “devia admitir como normal e exemplar o desequilíbrio das faculdades e como hipóteses patológicas todos os casos em que aquele equilíbrio fosse ininterrupto” (ASSIS, 1979, v. 2, p.280-281).

Essa revolta popular que se insurgiu contra o alienista seria também uma das cenas mais representativas da ironia e do humor machadianos. No ensaio “A Bastilha de Itaguaí: a estruturação do humor em ‘O alienista’, de Machado de Assis”, Jaison Luís Crestani (2011) afirma que o humor é desencadeado, neste ponto da narrativa, por uma comparação paródica e despropositada entre a revolta contra a Casa Verde, liderada pelo barbeiro Porfírio, e o episódio histórico da Queda da Bastilha – evento que contribuiu decisivamente para o desencadeamento da Revolução Francesa. Para o autor, o humor irônico do texto machadiano manifesta-se já na escolha do nome dado a essa rebelião popular, como se observa na seguinte passagem da narrativa:

[...] o movimento ficou célebre com o nome de revolta dos Canjicas. A ação podia ser restrita, — visto que muita gente, ou por medo, ou por hábitos de educação, não descia à rua; mas o sentimento era unânime, ou quase unânime, e os trezentos que caminhavam para a Casa Verde, — dada a diferença de Paris a Itaguaí, — podiam ser comparados aos que tomaram a Bastilha (ASSIS, 1979, v. 2, p.270-271).

Para Crestani, o efeito humorístico do texto resulta da cômica desproporção entre Paris e Itaguaí e entre os dois eventos comparados: a revolta dos Canjicas e a Queda da Bastilha:

A designação atribuída à revolta já previne o leitor da comicidade que circunda a sua caracterização. Para completar o quadro, a comparação entre Paris e Itaguaí atua de maneira deliberadamente



controversa: em vez de autenticar a unanimidade do “célebre” movimento, explicita o seu risível alcance, limitado a trezentas pessoas. A simples lembrança da amplitude da repercussão da Revolução Francesa – acontecimento que propulsou uma redefinição da história política e social de toda a civilização ocidental – evidencia a dimensão irônica do despropósito dessa analogia com a revolta dos Canjicas (CRESTANI, 2011, p. 131).

Essa mesma apreciação irônica, de efeito humorístico, é observada por Crestani em relação à caracterização do líder da revolta, que ostenta uma imponência desproporcional ao alcance real da sua “revolução triunfante”, limitado ao “horizonte estreito” de uma vila interiorana e apagada de um país colonizado e periférico. Assim, vencidos os soldados da força pública, o “ilustre Porfírio” comandou a marcha da revolução triunfante até a câmara, “empunhando tão destramente a espada, como se ela fosse apenas uma navalha um pouco mais comprida. A vitória cingia-lhe a fronte de um nimbo misterioso. A dignidade de governo começava a enrijar-lhe os quadris” (ASSIS, 1979, v. 2, p.273).

Outra situação bastante representativa da ironia e do humor machadianos é a escolha despropositada de Simão Bacamarte pela cidade de Itaguaí como berço das suas tão revolucionárias experimentações científicas. Contrariando as expectativas, Simão Bacamarte – “filho da nobreza da terra e o maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas” – recusou todas as vantajosas propostas oferecidas por el-rei de Portugal e fixou-se na pacata vila brasileira: – “A ciência, disse ele a Sua Majestade, é o meu emprego único; Itaguaí é meu universo” (ASSIS, 1979, v. 2, p.253). De acordo com Crestani, o “intervalo irônico” que se evidenciam entre essas comparações disparatadas seria o “princípio estruturador”, por excelência, do humor machadiano:

[...] o efeito humorístico é formulado por meio de um jogo irônico que se encarrega de escarnecer a desproporção entre os elementos comparados – Itaguaí *versus* universo –, conforme transparece também no episódio em que se representa a dissimulada

dissidência entre a teologia do padre Lopes e a ciência de Bacamarte: “Itaguaí e o universo ficavam à beira de uma revolução”. Essas generalizações reducionistas – Itaguaí sintetiza o universo; as teorias do alienista, a ciência; as concepções do padre Lopes, a teologia – são sempre permeadas por uma conotação irônica que se encarrega de marcar a distância entre as instâncias relacionadas. Portanto, é na eminência desse intervalo que se manifesta o potencial humorístico da narrativa machadiana (CRESTANI, 2011, p. 135).

Como elemento propulsor do efeito humorístico da narrativa, Crestani destaca a própria caracterização conferida ao protagonista da história, que seria “permeada por um jogo sinuoso entre modéstia e presunção”. Desse modo, nas avaliações psiquiátricas de Bacamarte, a modéstia e o comedimento da linguagem constituem parâmetros para a definição da sanidade ou da ausência desta em seus pacientes. No entanto, o próprio alienista deixa transparecer a altivez de suas pretensões, colocando em xeque a sua própria modéstia, conforme demonstra a análise de Crestani:

No decorrer da história, [...] o alienista deixa transparecer a sua ambiciosa pretensão de tornar-se um “novo Hipócrates”,<sup>4</sup> almejando estabelecer “definitivamente os limites da razão e da loucura”, encontrar “o remédio universal”, e realizar uma experiência científica que iria “mudar a face da terra”. Contudo, o humor machadiano manifesta-se uma vez mais no intervalo irônico instituído entre a ambição e a realidade, demonstrando que Simão Bacamarte podia ser um Hipócrates, mas “forrado de Catão”.<sup>5</sup> Sem conseguir provar nada, o alienista internou-se na Casa Verde para estudar o seu próprio caso, onde morreu sem alcançar nem a cura

---

<sup>4</sup> O grego Hipócrates, que viveu nos séculos V e VI a.C, foi o mais famoso médico da Antiguidade.

<sup>5</sup> Conforme a própria narrativa esclarece no capítulo VIII, Catão de Utica (95-46 a.C), estóico defensor da liberdade e do Senado contra César, morreu em defesa de uma “causa vencida, a causa da república”, que se encaminhava para o final, após César ter derrotado Pompeu em Tapso.

de si mesmo nem a tão almejada notoriedade do médico grego (CRESTANI, 2011, p. 136).

Por fim, restou-lhe, então, como última alternativa, o reconhecimento de que não havia cérebros equilibrados em Itaguaí além do dele próprio. Em sua autoavaliação, pareceu-lhe que possuía “a sagacidade, a paciência, a perseverança, a tolerância, a veracidade, o vigor moral, a lealdade” – avaliação que foi confirmada pela opinião de seus amigos. Percebeu, então, que reunia em si mesmo “a teoria e a prática”. Desse modo, para manter seu compromisso imparcial com o progresso da ciência, decide internar-se na Casa Verde, ignorando as lamentações contrárias da esposa:

[...] o ilustre médico, com os olhos acesos da convicção científica, trancou os ouvidos à saudade da mulher, e brandamente a repeliu. Fechada a porta da Casa Verde, entregou-se ao estudo e à cura de si mesmo. Dizem os cronistas que ele morreu dali a dezessete meses no mesmo estado em que entrou, sem ter podido alcançar nada. Alguns chegam ao ponto de conjecturar que nunca houve outro louco além dele em Itaguaí mas esta opinião fundada em um boato que correu desde que o alienista expirou, não tem outra prova senão o boato; e boato duvidoso, pois é atribuído ao Padre Lopes, que com tanto fogo realçara as qualidades do grande homem. Seja como for, efetuou-se o enterro com muita pompa e rara solenidade (ASSIS, 1979, v. 2, p.288).

De acordo com Maria Augusta da Costa Vieira (2004, p. 77), tanto na “loucura livresca” de Dom Quixote, quanto na obstinação científica de Simão Bacamarte, estão em cena “os mais elevados valores humanitários em tensão com um mundo que na maior parte das vezes não os reconhece”. Pode-se considerar, nesse sentido, que a trajetória dessas duas personagens está revestida de uma “crítica social de viés satírico”. O heroísmo e o idealismo quixotescos, com seu reformismo decidido a endireitar os tortos do mundo, são caracterizados como manifestação de

loucura num universo social habituado à prática de trapagens e injustiças. No caso de Simão Bacamarte – tão obstinado quanto Dom Quixote – o conceito de loucura torna-se objeto de estudo científico, embora esteja amparado principalmente em critérios de avaliação ética. Assim, promove-se tanto uma crítica aos excessos do cientificismo da época, quanto às extravagâncias cometidas por quem pertence a certas instâncias de poder, conforme sugere Vieira:

Sua investigação dita psicológica desemboca por um lado na crítica à confiança cega na ciência, nas orientações positivistas e no racionalismo; por outro, no elogio a uma filosofia de caráter pessimista que desacredita a possibilidade de uma sociedade desvencilhada do egoísmo, da vaidade, do oportunismo, das máscaras sociais e também das arbitrariedades do poder. Enfim, se num primeiro momento loucos são aqueles que apresentam algum desvio em relação ao comportamento social e, em alguns casos, os que expressam algum movimento interior que escape da norma da aparência pública, no momento seguinte das pesquisas de Bacamarte, loucos são os que dispõem de alguma virtude rara (VIEIRA, 2004, p. 77).

Para a autora, o texto machadiano promove uma depreciação satírica das instâncias do poder político que “legitimam as ações do alienista, filho da nobreza e reconhecido até pelo rei de Portugal, atribuindo-lhe plenos poderes em relação à vida dos habitantes de Itaguaí”. Desse modo, o projeto da Casa Verde só é concretizado por Simão Bacamarte graças às “regalias concedidas aos que ocupam postos privilegiados na hierarquia social” (Idem, p. 78).

Desse poder já não partilha Dom Quixote, fidalgo decadente e empobrecido, que ambiciona fazer valer a ideia de que “os princípios da cavalaria são de fato essenciais para a vida da humanidade”. No entanto, os protagonistas de ambas as obras analisadas compartilham a mesma obstinação e anacronismo: Bacamarte buscou um futuro científico para a provinciana Itaguaí na proporção equivalente à ação de Dom Quixote que, também obstinado e anacrônico, com olhos no passado, quis salvar a

humanidade dos muitos descaminhos construídos por motivações alheias aos princípios da cavalaria (Cf. VIEIRA, 2004, p. 77).

A esse diálogo entre as duas obras analisadas pode-se aplicar o conceito de *transtextualidade*, criado por Gérard Genette, e compreendido como tudo que coloca um texto “em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”. Nessa perspectiva, entende-se o diálogo intertextual a partir dos conceitos de leitura e absorção: “um texto lê outro”; “um texto absorve o outro”. E por meio desse processo de leitura e absorção, pode-se concluir que, “O alienista”, de Machado de Assis lê e absorve a experiência estética levada a efeito no *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, transfigurando-a e explorando “novos planos de sentido”. Em compensação, ao mesmo tempo em que o absorve, também promove a sua leitura e ilumina a compreensão de seus procedimentos de criação literária. Portanto, pode-se afirmar, em conformidade com as palavras de Carlos Fuentes (2000), que a obra de machadiana, tanto quanto *Dom Quixote de La Mancha*, “é permeada por uma convicção: não existe criação sem tradição que a nutra, assim como não existe tradição sem criação que a renove”.

O efeito humorístico das obras analisadas resulta especialmente da relação entre ficção e realidade e entre a teoria e a prática científica, que ambos os personagens parecem confundir ou embaralhar seus limites no interior da trama narrativa. Observa-se, assim, na análise das obras, que a coexistência entre realidade e fantasia provoca, em *Dom Quixote*, um riso amargo, que também é identificado em “O alienista”, uma vez que nenhum dos protagonistas consegue concretizar os elevados ideais que buscaram com tanto esforço. A mescla constante entre o real e o ideal faz com que os personagens “assumam” várias possíveis identidades. Portanto, em ambas as obras o riso provocado pelos personagens terá sempre um gosto amargo, pois, como seus ideais nunca são possíveis, os heróis acabam sempre estatelando-se contra a dura realidade.

De modo semelhante, Simão Bacamarte, ambicionando revolucionar a ciência médica de seu tempo, estabelecendo fronteiras precisas entre a razão e a loucura, bem como o *remédio universal* para combater o desequilíbrio mental, converte-se, inversamente, em uma figura quixotesca, repleta de pretensões ingênuas e incondizentes com os procedimentos científicos adotados para levar a efeito as suas aspirações.

## Referências

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. 4.ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1979, 3 vols.
- CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Don Quijote de la Mancha*. Edición, notas y anexos de Francisco Rico. Madrid: Punto de Lectura, 2012.
- CRESTANI, Jaison Luís. *Machado de Assis e o processo de criação literária*. São Paulo: Edusp/Nankin Editorial, 2014.
- \_\_\_\_\_. A Bastilha de Itaguaí: a estruturação do humor em “O alienista”, de Machado de Assis. In: CHAVES, Vânia Pinheiro (org.). *Literatura brasileira sem fronteiras*. Lisboa: CLEPUL, 2011.
- FUENTES, Carlos. Machado de La Mancha. Tradução de Sergio Molina. *Folha de S. Paulo. Caderno Mais!* 1º. out. 2000.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Cibele Braga et al. Belo horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Tradução Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.
- REDONETT, Maria Luisa O. de Serrano, et all. *Literatura IV: España en sus Letras*. Buenos Aires: Ángel Estrada y Cia S.A, 1994.
- RODRIGUES, Lucas de Oliveira. Positivismo. *Brasil Escola*. Disponível em <<http://brasilecola.uol.com.br/sociologia/positivismo.htm>>. Acesso em 03 de novembro de 2016.

TIMBONI, Kétina Allen da Silva; CASTIGLIONI, Ruben Daniel Méndez. A “loucura da leitura” de Dom Quixote no Alienista. *Revista Historiador*. Número 05. Ano 05. Dezembro de 2012. Disponível em: <http://www.historialivre.com/revistahistoriador>.

VALVERDE, María de la Concepción Piñero. *Cosas de España em Machado de Assis e outros temas hispano-americanos*. São Paulo: Editora Giordano, 2000.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. El Quijote em la Prosa de Machado de Assis. *Bulletin of Spanish Studies*. Volume LXXXI, Numbers 4-5, 2004.

\_\_\_\_\_. *O alienista* de Machado de Assis: o *Dom Quixote* de Itaguaí. *Letras & Letras*. Vol. 20, n. 1, Uberlândia, jan./jun. 2004, p. 69-80.

\_\_\_\_\_. Las relaciones de poder entre narrador y lector: Cervantes, Almeida Garrett y Machado de Assis. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 570, 1997, p. 59-71.

## **“TUDO O MAIS É ILUSÃO E MENTIRA”: MACHADO DE ASSIS E A PARÓDIA DE “O CORVO”**

*Greicy Pinto Bellin<sup>1</sup>*

As relações entre Machado de Assis e os escritores norte-americanos é muito pouco explorada pela fortuna crítica do escritor, em parte devido ao número reduzido de referências a Edgar Allan Poe e Henry Wadsworth Longfellow, o que talvez tenha conduzido à percepção de que tais relações não são muito importantes para a compreensão da obra do Bruxo. As relações de Machado com o mundo literário inglês, em contrapartida, são constantemente analisadas, pois o escritor era um grande admirador da língua e da literatura inglesas, conforme evidencia uma prática tradutória que abrange desde o solilóquio de Hamlet até *Oliver Twist*, de Charles Dickens. “O corvo” de Poe não foi apenas traduzido por Machado como também parodiado no conto “Ideias de canário” (1893), o que demonstra a importância da literatura norte-americana no âmbito de sua obra, bem como seu papel decisivo na consolidação de uma postura crítica em relação ao colonizador em contextos literários não-hegemônicos. O presente artigo procurará esmiuçar esta postura a partir de uma análise comparativa entre o poema de Poe e o conto de Machado, a fim de verificar as similaridades que nos levaram a considerar a ideia de paródia.

A primeira referência de Machado a Poe aparece no conto “Uma excursão milagrosa”, de 1866:

---

<sup>1</sup> Doutora em Estudos Literários (UFPR); Pós- Doutora em Letras (UFPR); Pesquisadora colaboradora da UNICAMP; Professora do Mestrado em Teoria Literária da UNIANDRADE (Curitiba-PR).



Suponho que os leitores terão lido todas as memórias de viagem, desde as viagens do Capitão Cook às regiões polares até as viagens de Gulliver, e todas as histórias extraordinárias desde as narrativas de Edgar Poe até os contos de *Mil e Uma Noites*. Pois tudo isso é nada à vista das excursões singulares do nosso herói, a quem só falta o estilo de Swift para ser levado à mais remota posteridade. (ASSIS, 2008, p. 838)

Outras referências a Poe aparecem ao longo da obra machadiana, mas talvez a mais relevante seja a utilizada no conto “Só!”, de 1886, em que o narrador cita, já no primeiro parágrafo, o conto “O homem das multidões” a fim de estabelecer uma comparação entre o personagem poeano e o protagonista Bonifácio:

Um grande escritor, Edgard Poe, relata, em um de seus admiráveis contos, a corrida de um desconhecido pelas ruas de Londres, à medida que se despovoam, com o visível intento de nunca ficar só. “Esse homem, conclui ele, é o tipo e o gênio do crime profundo: é o homem das multidões”. Bonifácio não era capaz de crimes, nem ia agora atrás de lugares povoados, tanto que vinha recolher-se a uma casa vazia. (ASSIS, 2016, p. 499).

As referências a Poe são resultantes de um longo, consciente e profundo contato com a obra deste escritor e com a própria língua inglesa, no estudo da qual Machado teria se aprofundado por influência de sua esposa Carolina. A tradução de “O corvo”, publicada no jornal *Gazeta de Notícias* em 1883 permite entrever a extensão e a profundidade deste contato, e também o interesse de Machado pela obra poeana, considerando a inserção problemática do escritor norte-americano no contexto literário de sua época, inserção esta não muito diferente da experimentada por Machado, que, apesar de ter conquistado uma certa notoriedade e de ter se tornado presidente da Academia Brasileira de Letras, não foi uma unanimidade entre os críticos seus contemporâneos, conforme evidencia a famosa análise de Sílvio Romero em 1897.

Poe também foi representado de forma muito negativa pelos seus contemporâneos, entre eles seu biógrafo Rufus Griswold, devido a seu alcoolismo e ao seu temperamento crítico irascível. O escritor chega à América Latina por intermédio das traduções francesas de Charles Baudelaire, entre elas “Le corbeau”, que teria chegado às mãos de Machado. A intermediação francesa, aliás, é de grande relevância para a compreensão da dinâmica literária do Brasil oitocentista, tendo em vista que a maioria das obras inglesas e inglesas chegavam ao Brasil em traduções francesas, que tendiam a distorcer o conteúdo destas mesmas obras. Baudelaire lançou mão do alcoolismo e da fama não muito elogiosa de Poe para construir o estereótipo de escritor alienado de histórias de terror que não possuíam qualquer vínculo com a realidade, percepção esta questionada por pesquisas muito recentes acerca da obra do escritor, entre elas a de Terence Whalen e Gary Richard Thompson (2004), que reforçam o vínculo da obra de Poe com questões relativas ao seu próprio tempo, inclusive com a formação da identidade literária norte-americana. Baudelaire foi também acusado de plagiar a obra poeana, tendo se defendido ao afirmar que sua leitura desta obra se deu muito antes da publicação de *As flores do mal*, conforme expresso em carta enviada à sua amiga Mme. Meurice: “Perdi muito tempo traduzindo Edgar Poe, e o grande benefício que tirei disso foi o de ver alguns maledicentes afirmarem que tomei de empréstimo a Poe o tema da minhas poesias, algumas das quais compostas dez anos antes de eu conhecer as obras deste último” (BAUDELAIRE, 2006, p. 21).

Controvérsias à parte, foi a tradução de Baudelaire que permitiu a Machado a entrada no texto de Poe, a princípio em francês e depois, em inglês. Vale ressaltar que Machado já havia traduzido “Serenade”, poema de Longfellow, no ano de 1867, após frutífera correspondência com Quintino Bocaiúva, que residia nos Estados Unidos e lhe enviava as obras dos escritores norte-americanos e, provavelmente, as obras do próprio Poe. De acordo com Diego Rodrigues Flores (2017), a tradução machadiana do poema teria conferido modernidade e leveza ao

texto de Longfellow, o que, na visão de Elide Valarini Oliver (2012), também teria ocorrido com a tradução de “O corvo”. Assim sendo, não parece exagerado afirmar que o contato com escritores norte-americanos teria auxiliado Machado de Assis a forjar uma linguagem poética moderna, tendo em vista o imaginário de modernidade e liberdade que caracterizava as representações dos Estados Unidos enquanto nação no século XIX.

Em relação a isso, é importante enfatizar que Machado era um admirador do progresso norte-americano, conforme expresso no seguinte trecho de uma crônica escrita em 1878:

Que os Estados Unidos começam a galantear-nos, é coisa fora de dúvida; correspondamos ao galanteio; flor por flor, olhadela por olhadela, apertão por apertão. Conjuguemos os nossos interesses, e um pouco também os nossos sentimentos; para estes é um elo, a liberdade; para aqueles, há outro, que é o trabalho; e o que são o trabalho e a liberdade senão as duas grandes necessidades do homem? Com um e outro se conquistam a ciência, a prosperidade e a ventura pública. Esta nova linha de navegação afigura-se-me que não é uma simples linha de barcos. Já conhecemos melhor os Estados Unidos; já eles começam a conhecer-nos melhor. Conheçamo-nos de todo, e o proveito será comum. (ASSIS, 2008, p. 93)

Soma-se a este interesse o fato de que seu amigo Salvador de Mendonça fora eleito cônsul dos Estados Unidos em Baltimore, cidade onde Poe produziu grande parte de sua obra, o que nos permite deduzir que ele foi, além de Quintino Bocaiúva, um intermediário importante no contato de Machado com a obra poeana. Machado inclusive manifestou interesse em ocupar o cargo conquistado por Mendonça: “Não espero nem tanto nomeação do governo, porque naturalmente os nomes estão escolhidos. Mais tarde é possível, talvez” (ASSIS, 2008, p. 1353). O interesse de Machado por assuntos norte-americanos teria uma de suas mais tácitas comprovações em 1873 com a publicação do ensaio “Instinto de nacionalidade” no periódico *O Novo Mundo*,

dirigido em Nova York por José Carlos Rodrigues, mecenas e cicerone de intelectuais brasileiros que iam tentar a sorte nos Estados Unidos, entre eles Sousândrade, que morou por dez anos no país. A referência aos Estados Unidos e a Longfellow aparece em um dos parágrafos do ensaio, o que comprova que Machado estava realmente interessado em um público leitor norte-americano, bem como em divulgar sua obra nos Estados Unidos:

Mas, pois que isso vai ser impresso em terra americana e inglesa, perguntarei simplesmente se o autor do “*Song of Hiawatha*” não é o mesmo autor da *Golden Legend*, que nada tem com a terra que o viu nascer e cujo cantor admirável é; e perguntarei mais se o *Hamlet*, o *Otelo*, o *Júlio César*, a *Julieta e Romeu* têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês. (ASSIS, 2008, p. 1205).

Percebe-se, assim, a existência de um percurso machadiano em relação às obras de escritores norte-americanos, que seria coroado com a famosa tradução de “O corvo” dez anos depois de “Instinto de nacionalidade”. Em 1893, ou seja, mais dez anos após a tradução do poema, Machado teria a lucidez e o distanciamento necessário para parodiar o poema de Poe em seu conto “Ideias de canário”. Cumpre salientar que a paródia não será percebida em sua dimensão ridicularizadora e sim, como estratégia a partir da qual Machado refletiu sobre os rumos da literatura brasileira após a proclamação da República em 1889. A paródia aparece, portanto, como estratégia a partir da qual o escritor colonizado ressignifica metaforicamente sua relação com o colonizador, representado por Portugal, no conto de Machado, e Inglaterra, no poema de Poe.

Para Linda Hutcheon, em *A theory of parody* (1985), a paródia é recurso usado para estabelecer a oposição ou contraste entre textos, o que implica em distanciamento crítico e incorporação da ironia que estabelece este distanciamento. A paródia envolve mais do que

uma mera comparação textual, uma vez que “todo o contexto enunciativo está envolvido na produção e na recepção do tipo de paródia que usa ironia como sua principal forma de acentuar, até mesmo estabelecer, o contraste paródico”<sup>2</sup> (HUTCHEON, 1985, p. 34, minha tradução). Nesse sentido, Silviano Santiago, em “O entrelugar do discurso latino-americano”, afirma que a paródia é uma característica do discurso literário dos escritores pertencentes a contextos não-hegemônicos, isto é, exerce um papel relevante na busca por identidade e aponta para a necessidade de “assinalar a diferença, marcar uma presença de vanguarda”, de maneira que a língua da metrópole seria aprendida para, em seguida, ser combatida. (SANTIAGO, 2000, p. 20-21). A paródia se torna, desta maneira, uma transgressão, transformando a literatura em um ritual antropófago, em que se recria um universo a partir dos universos de outros escritores.

A noção de paródia encontra amplo respaldo na fortuna crítica machadiana, conforme se observa nas análises de José Guilherme Merquior, Dirce Côrtes Riedel, Enylton de Sá Rego e Sônia Brayner. Recentemente, João Cezar de Castro Rocha, em *Machado de Assis: por uma poética da emulação*, lança mão da ideia de emulação em seu sentido clássico para analisar a obra de Machado de Assis: “partindo da *imitação* de um modelo considerado *autoridade* num determinado gênero, busca-se *emular* esse *modelo*, produzindo uma diferença em relação a ele” (ROCHA, 2013, p. 12). A poética da emulação seria uma forma de responder literariamente a relações desequilibradas de poder cultural, como seriam, por exemplo, as relações entre colonizados e colonizadores, referidas por Antonio Candido como marcadas pela “dialética do local e do cosmopolita” (CANDIDO, 1967). Tal dialética é uma das preocupações dos críticos da obra

---

<sup>2</sup> “(...) parody involves more than just textual comparison; the entire enunciative context is involved in the production and reception of the kind of parody that uses irony as the major means of accentuating, even establishing, parodic contrast”.

machadiana, entre eles Roberto Schwarz, cuja formulação “ideias fora do lugar” pretende dar conta do despropósito entre imitar modelos europeus e buscar uma identidade própria. O próprio Machado de Assis estava consciente desta busca, o que aparece no prólogo da quarta edição das *Memórias póstumas de Brás Cubas*: “Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir dos seus modelos. É taça que pode ter labores de igual escola, mas leva outro vinho” (ASSIS, 2010, p. 17-18). Em trechos como esse, Machado reafirma a identidade própria de sua obra, rebatendo aos comentários que a reputavam filha dos ingleses Sterne e Xavier de Maistre. O diálogo com os escritores norte-americanos é de fundamental importância para a busca desta identidade, uma vez que tais escritores, assim como Machado, estavam inseridos em contextos marcados pela subserviência ao modelo europeu, representado em “O corvo” e “Ideias de canário”, conforme analisaremos a seguir.

### **“O corvo” e “Ideias de canário”: a paródia machadiana em ação**

Uma das mais famosas referências a “O corvo” na obra machadiana aparece no romance *Quincas Borba*, quando Dona Tonica, que está interessada em Rubião, vê desvanecer todas as esperanças de conquistar o novo milionário por conta da paixão obsessiva deste pela bela Sofia:

Agora, porém, à noite, por ocasião do canto ao piano, é que Dona Tonica deu com eles embebidos um no outro. Não teve mais dúvida; não eram olhares aparentemente fortuitos, breves, como até ali, era uma contemplação que eliminava o resto da sala. Dona Tonica sentiu o grasnar do velho corvo da desesperança: *Quoth the Raven: NEVERMORE*. (ASSIS, 2008, p. 789).

Mais adiante na narrativa, o noivo de Dona Tonica morre dias antes do casamento, de forma que a personagem feminina

passa a ocupar o lugar antes reservado ao amante melancólico do poema de Poe. Vale ressaltar que Dona Tonica é uma mulher muito presa a um mundo tradicional, que ainda valorizava a ascensão feminina através do casamento, o que justificaria a referência ao “velho corvo da desesperança”, bem como seu uso para reforçar a desmistificação de aspectos ligados ao Romantismo, um dos motes da obra machadiana como um todo.

O primeiro aspecto a ser levado em consideração para a análise comparativa entre “O corvo” e “Ideias de canário” é a caracterização dos protagonistas. Nesse sentido, vale ressaltar que o conto de Machado apresenta uma narrativa em moldura, em que o narrador da primeira história se manifesta apenas nas primeiras linhas do conto para introduzir o excêntrico Macedo: “Um homem dado a estudos de ornitologia, por nome Macedo, referiu a alguns amigos um caso tão extraordinário que ninguém lhe deu crédito. Alguns chegam a supor que Macedo virou o juízo. Eis aqui o resumo da narração” (ASSIS, 2007, p. 440). O poema de Poe é narrado em primeira pessoa por um homem combatido pela perda da amada, estado de espírito que, de certa forma, o equipara ao narrador machadiano com o “juízo virado”:

Foi uma vez: eu refletia, à meia-noite erma e sombria,  
A ler doutrinas de outro tempo em curiosíssimos manuais,  
E, exausto, quase adormecido, ouvi de súbito um ruído,  
Tal qual se houvesse alguém batido à minha porta, devagar;  
“É alguém – fiquei a murmurar – que bate à porta, devagar;  
Sim, é só isso e nada mais.”  
Ah! Claramente eu o relembro! Era no gélido dezembro  
E o fogo agônico, animava o chão de sombras fantasmais.  
Ansiando ver a noite finda, em vão, a ler, buscava ainda  
Algum remédio à amarga, infinda, atroz saudade de Lenora  
– essa, mais bela do que a aurora, a quem nos céus chamam Lenora  
E nome aqui já não tem mais. (POE, 2006, p. 895).

Percebe-se que a subjetividade, associada à obsessão por determinados assuntos, a amada morta no caso de Poe e a

ornitologia no caso de Macedo, se afigura como a principal característica de ambos os narradores, o que torna o relato de ambos pouco confiável. A baixa credibilidade será acentuada pelo componente fantástico que as narrativas assumirão mais adiante, componente este que já aparece na descrição dos espaços onde se situam os narradores. No conto de Machado, a descrição da velha loja de belchior chama a atenção para um universo já ultrapassado e sem novidade, conforme a descrição a seguir:

A loja era escura, atulhada das cousas velhas, tortas, rotas, enxovalhadas, enferrujadas que de ordinário se acham em tais casas, tudo naquela meia desordem própria do negócio. Essa mistura, posto que banal, era interessante. Panelas sem tampa, tampas sem panela, botões, sapatos, fechaduras, uma saia preta, chapéus de palha e de pelo, caixilhos, binóculos, meias casacas, um florete, um cão empalhado, um par de chinelas, luvas, vasos sem nome, dragonas, uma bolsa de veludo, dois cabides, um bodoque, um termômetro, cadeiras, um retrato litografado pelo finado Sisson, um gamão, duas máscaras de arame para o carnaval que há de vir, tudo isso e o mais que não vi ou não me ficou de memória, enchia a loja nas imediações da porta, encostado, pendurado ou exposto em caixas de vidro, igualmente velhas. Lá para dentro, havia outras cousas mais e muitas, e do mesmo aspecto, dominando os objetos grandes, cômodas, cadeiras, camas, uns por cima dos outros, perdidos na escuridão.

Ia a sair, quando vi uma gaiola pendurada na porta. Tão velha como o resto, para ter o mesmo aspecto da desolação geral, faltava-lhe estar vazia. Não estava vazia. Dentro pulava um canário. (ASSIS, 2007, p. 440)

O canário é encontrado dentro de uma gaiola também velha e perdida em meio à confusão da loja, o que reforça a ideia de que se trata de um espaço representativo de uma tradição (literária, por sinal) ultrapassada e, porque não dizer, muito atrelada ao modelo europeu, tendo em vista a referência a Sébastien Auguste Sisson (1824-1898), artista francês radicado no Brasil que produziu a famosa série litográfica intitulada *Álbum do Rio de Janeiro*



*Moderno*, que continha doze cromolitografias de cenários do Rio de Janeiro oitocentista. Sisson ainda estava vivo quando Machado escreveu “Ideias de canário”, o que permite pensar na permanência da arte europeia no Brasil após a proclamação da República, permanência esta, talvez, percebida de forma crítica por Machado, considerando que a conquista da autonomia política republicana não implicava, necessariamente, em autonomia intelectual.

O quarto do narrador de Poe, por sua vez, apresenta um “busto de Minerva”, o que nos permite associar este ambiente com a tradição, reforçada pela leitura de “doutrinas de outro tempo em curiosíssimos manuais” e pela lembrança persistente da amada já falecida. Não há como negar, portanto, que o passado, representado pelo espaço e pela postura dos narradores, se faz inegavelmente presente em ambas as narrativas. Em “O corvo”, trata-se de um espaço macabro e lúgubre, que associa a obra de Poe ao imaginário da literatura gótica inglesa, mais especificamente da obra de Ann Radcliffe, escritora que é, aliás, citada no conto “O retrato oval”:

O castelo cuja entrada meu criado se aventurara a forçar para não deixar que eu passasse a noite ao relento, gravemente ferido como estava, era um desses monumentos ao mesmo tempo grandiosos e sombrios que por tanto tempo se ergueram carrancudos entre os Apeninos, tanto na realidade como na imaginação da Sra. Radcliffe. (POE, 2006, p. 279-280).

A referência a escritores góticos ingleses na obra de Poe sinaliza a dependência nutrida pela literatura norte-americana em relação à britânica, o que aparece de forma alegórica em “O corvo”, conforme será analisado a seguir. Os espaços associados a uma tradição literária já ultrapassada proporcionarão a introdução das aves que, a princípio, marcam uma ruptura em relação ao estado de espírito dos narradores, funcionando como instâncias questionadoras da inércia experimentada por eles:

A seda rubra da cortina arfava em lúgubre surdina,  
Arrepiando-me e evocando ignotos medos sepulcrais.  
De susto, em pávida arritmia, o coração veloz batia  
E a sossegá-lo eu repetia: “É um visitante e pede abrigo.  
Chegando tarde, algum amigo está a bater e pede abrigo.  
É apenas isso e nada mais.” (POE, 2006, p. 895).

O canário, visto pelo narrador como “um raio de sol” a brilhar em meio aos destroços da loja de belchior, representada como um “cemitério”, parece, de início, muito diferente do corvo, descrito como “hierático e soberbo, egresso de eras ancestrais”. (POE, 2006, p. 896). O narrador de Poe questiona a procedência da ave após ouvir o primeiro “nunca mais”, reforçando a réplica que se tornará motivo de grande tortura psicológica no desenrolar do poema:

É só isso o que ele diz; duas palavras sempre iguais.  
Soube-as de um dono a quem tortura uma implacável desventura  
E a quem, repleto de amargura, apenas resta um ritornelo  
De seu cantar; do morto anelo, um epitáfio: – o ritornelo  
De “Nunca, nunca, nunca mais”. (POE, 2006, p. 897).

Indícios claros de paródia aparecem no texto de Machado quando Macedo também cogita a existência do dono do canário: “Quem seria o dono execrável deste bichinho, que teve ânimo de se desfazer dele por alguns pares de níqueis? Ou que mão indiferente, não querendo guardar esse companheiro de dono defunto, o deu de graça a algum pequeno, que o vendeu para ir jogar uma quiniela?” (ASSIS, 2007, p. 441). A diferença reside na obtenção da resposta, dada pelo canário de forma bem mais elaborada, em um diálogo também bastante elaborado que estabelece o distanciamento crítico de Machado em relação ao texto de Poe:

- Quem quer que sejas tu, certamente não estás em teu juízo. Não tive dono execrável, nem fui dado a nenhum menino que me vendesse. São imaginações de pessoa doente; vai-te curar, amigo...
- Como, interrompi eu, sem ter tempo e ficar espantado.
- Então o teu dono não te vendeu a esta casa? Não foi a miséria ou a ociosidade que te trouxe a este cemitério, como um raio de sol?
- Não sei que seja sol nem cemitério. Se os canários que tens visto usam do primeiro desses nomes, tanto melhor, porque é bonito, mas estou que me confundes.
- Perdão, mas tu não vieste para aqui à toa, sem ninguém, salvo se o teu dono foi aquele homem que está ali sentado.
- Que dono? Esse homem que aí está é meu criado, dá-me água e comida todos os dias, com tal regularidade que eu, se devesse pagar-lhe os serviços, não seria com pouco; mas os canários não pagam criados. Em verdade, se o mundo é propriedade dos canários, seria extravagante que eles pagassem o que está no mundo. (ASSIS, 2007, p. 441-442).

A representação do dono como criado de seu animal de estimação propõe uma inversão nas relações de poder, reforçada pela ideia de que “o mundo é propriedade dos canários”, o que nos leva a pensar no significado metafórico da ave e de sua relação com o contexto que a cerca. O canário é uma ave originária dos Açores, da Ilha da Madeira e das Ilhas Canárias, arquipélago espanhol reivindicado por Portugal, e cuja posse foi atribuída ao reino de Castela em 1345. A Corte Real Portuguesa que desembarca no Brasil em 1808 tinha como seus sustentáculos um português, D. João VI, e uma espanhola, Carlota Joaquina. Logo, o canário seria a representação metafórica do colonizador, o que se faz presente na percepção de que ele é o dono do mundo, e de que seu dono é subserviente à sua vontade.

Relação similar se estabelece entre o narrador de Poe e o corvo, em uma metáfora das relações entre Estados Unidos, representado pelo narrador combalido pela morte da amada, e Inglaterra, representada pelo corvo, que possui um significativo simbolismo na cultura britânica devido à antiga lenda que dizia: “Se os corvos

deixarem a Torre de Londres, o reino ruirá”. Baseado nesta crença, o rei Charles II, filho do decapitado Charles I, decretou proteção real aos corvos, o que existe até os dias de hoje. Assim sendo, torna-se possível realizar uma leitura que perceba o corvo como a representação de uma tradição inglesa que oprime o narrador, representante do sujeito periférico ainda dependente da Inglaterra. Machado talvez tenha compreendido o significado metafórico do poema, compreensão esta já sinalizada no trecho de *Quincas Borba* apresentado no início desta seção, em que ele qualifica o corvo como “velho”. Daí sua opção por parodiar Poe com o objetivo de refletir a respeito das remanescentes relações entre colonizados e colonizadores em literaturas não-hegemônicas, ainda muito presas a padrões literários estrangeiros, fossem eles portugueses, franceses ou ingleses.

Ao passo que a linguagem do corvo sai na forma de um grasnado, a linguagem do canário “saía do bicho em trilos engraçados”, o que confirmaria a hipótese da paródia machadiana, cujo distanciamento crítico em relação ao texto de Poe é marcado pelo sarcasmo e pela ironia daquele que considera o outro, no caso Macedo, como subalterno. O corvo também se caracteriza pelo ar de superioridade com o qual contempla o narrador, com a diferença de que tal superioridade se reveste de um tom muito mais trágico, que pode ser relacionado à posição subalterna da literatura norte-americana oitocentista em relação à literatura inglesa, subalternidade esta que aparece metaforizada, no poema, na insistência do narrador em manter o diálogo com a ave do mau agouro:

Sentindo da ave, incandescente, o olhar queimar-me fixamente,  
Eu me abismava, absorto e mudo, em deduções conjecturais.  
Cismava, a fronte reclinada, a descansar, sobre a almofada  
Dessa poltrona aveludada em que a luz cai suavemente,  
Dessa poltrona em que ELA, ausente, à luz que cai suavemente,  
Já não repousa, ah! Nunca mais... (POE, 2006, p. 898).

No conto de Machado, Macedo é também dominado pelo canário, dado seu apego pela ornitologia, que o transforma, em uma dimensão metafórica, em presa fácil do seu colonizador:

Era meu intuito fazer um longo estudo do fenômeno, sem dizer nada a ninguém, até poder assombrar o século com a minha extraordinária descoberta. Comecei por alfabetar a língua do canário, por estudar-lhe a estrutura, as relações com a música, os sentimentos estéticos do bicho, as suas ideias e reminiscências. Feita essa análise filológica e psicológica, entrei propriamente na história dos canários, na origem deles, primeiros séculos, geologia e flora das Ilhas Canárias, se ele tinha conhecimento da navegação, etc. Conversávamos longas horas, eu escrevendo as notas, ele esperando, saltitando, trilando. (ASSIS, 2007, p. 442).

A menção às Ilhas Canárias e aos conhecimentos de navegação que o canário porventura pudesse ter é bastante significativa, corroborando a leitura segundo a qual o pássaro seria a personificação do colonizador português, que subjuga o sujeito a ponto de ele esquecer-se de sua própria existência para viver em função da ave: “Não é mister dizer que dormia pouco, acordava duas e três vezes por noite, passeava à toa, sentia-me com febre. Afinal tornava ao trabalho, para reler, acrescentar, emendar” (ASSIS, 2006, p. 443). O fato de formular uma definição do mundo reveste o canário com os ares do colonizador, reforçando a semelhança com o corvo de Poe, mais especificamente no que diz respeito à repetição de um refrão: “O mundo [...] é um jardim assaz largo com repuxo no meio, flores e arbustos, alguma grama, ar claro e um pouco de azul por cima; o canário, dono do mundo, habita uma gaiola vasta, branca e circular, donde mira o resto. *Tudo o mais é ilusão e mentira.*” (ASSIS, 2007, p. 443, grifo meu). O refrão usado pelo canário encontra no “nevermore” do corvo um inegável paralelo, evidenciando mais uma vez o distanciamento crítico machadiano baseado no escárnio e na ironia, esta última uma das principais características da paródia. Vale ressaltar, sobre este aspecto, que tanto a

definição do mundo quanto o refrão já haviam sido utilizados quando o narrador encontrou o canário na loja de belchior, o que nos remete a uma repetitividade também observada no corvo e que caracterizaria as relações entre colonizadores e colonizados, considerando que a informação é repetida indefinidamente em uma espécie de lavagem cerebral que objetiva convencer o subalterno a obedecer ou, ao menos, acreditar em quem o domina. Esta relação é bem clara no poema de Poe, sendo admitida, em clave metafórica, na última estrofe do poema:

E lá ficou! Hirto, sombrio, ainda hoje o vejo, horas a fio,  
Sobre o alvo busto de Minerva, inerte, sempre em meus umbrais.  
No seu olhar medonho e enorme o anjo do mal, em sonhos, dorme,  
E a luz da lâmpada, disforme, atira no chão a sua sombra.  
Nela, que ondula sobre a alfombra, está minha alma; e, presa à  
sombra,  
Não há de erguer-se, ai! Nunc a mais! (POE, 2006, p. 899).

O domínio total de uma simples ave também se configura em relação a Macedo, que se torna cada vez mais subalterno, a ponto de admitir que “todo eu era canário” (ASSIS, 2007, p. 443). Sua obsessão chega a tal ponto que lhe provoca o adoecimento e, por consequência, a fuga do canário, que some por alguns dias e é encontrado pelo dono na chácara de um amigo:

Era o canário; estava no galho de uma árvore. Imaginem como fiquei, e o que lhe disse. O meu amigo cuidou que eu estivesse doído; mas que me importavam cuidados de amigos? Falei ao canário com ternura, pedi-lhe que viesse continuar a conversação, naquele nosso mundo composto de um jardim e repuxo, varanda e gaiola branca e circular...

– Que jardim? Que repuxo?

– O mundo, meu querido.

– Que mundo? Tu não perdes os maus costumes de professor. O mundo, concluiu solenemente, é um espaço infinito e azul, com o sol por cima.

Indignado, retorqui-lhe que, se eu lhe desse crédito, o mundo era tudo; até já fora uma loja de belchior...

– De belchior? trilou ele às bandeiras despregadas. Mas há mesmo lojas de belchior? (ASSIS, 2007, p. 444).

Ratifica-se o relativismo do canário, bem como seu cinismo e sua percepção de que a visão de mundo depende diretamente da experiência do sujeito e de sua inserção em um determinado contexto. Pode-se afirmar, assim, que Machado critica a ideia de construção social preexistente ao indivíduo, como se nada existisse além do aqui e agora, sendo que o restante não passa de ilusão e mentira. Ao mesmo tempo, a repetição do refrão, expressa na dúvida em relação à existência das lojas de belchior, desconstrói a ideia de relativismo e aponta novamente para a subalternidade do sujeito periférico em relação ao colonizador, que lhe fornece não apenas a definição do mundo, mas o traçado de seu destino amoroso, como no caso de “O corvo”. A alma do narrador poeano preso à sombra de um corvo que grasna “nunca mais”, assim como o espírito científico do ornitólogo dependente de um canário, são representações de sujeitos que nunca irão se libertar do jugo da colonização enquanto continuarem perseguindo os modelos perpetuados pelo colonizador. A libertação intelectual, neste contexto, torna-se, para usar as sábias palavras do canário, uma ilusão e uma mentira, uma vez que tudo se baseava na cópia, na imitação, e no apego a ambientes ultrapassados que nada tinham mais a acrescentar para o processo formativo de literaturas que já deveriam estar plenamente formadas tanto no momento da proclamação da República, no caso da literatura brasileira, quanto no momento que caracterizou o entreguerras norte-americano em que Poe produziu sua obra.

Com base em tudo o que foi exposto, pode-se afirmar que a paródia funciona como estratégia a partir da qual Machado de Assis, com sua costumeira ironia e sarcasmo, ressignifica a literatura norte-americana no contexto brasileiro a fim de refletir a respeito da situação do escritor e do intelectual em contextos não-

hegemônicos, sugerindo que as sombras do canário português e do corvo inglês continuariam assombrando o fazer literário nestes contextos devido à manutenção das relações de subserviência literária. A paródia assume, assim, uma dimensão política, sendo usada para o estabelecimento de diálogo entre escritores que, guardadas as devidas diferenças, apresentavam preocupações muito semelhantes em relação ao fazer literário de suas épocas, preocupações estas que serão exploradas em outros artigos.

## Referências

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Vols 1, 2, 3 e 4. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

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

\_\_\_\_\_. *Miss Dollar: Stories by Machado de Assis*. Hanover: New London Librarium, 2016.

\_\_\_\_\_. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Abril Cultural, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. *Obra completa*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

FLORES, Diego do Nascimento Rodrigues. Machado de Assis, tradutor de Longfellow. *Machado de Assis em linha*, v. 10, n.20, São Paulo, 2017.

HUTCHEON, Linda. *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. New York: Routledge, 1985.

OLIVER, Elide Valarini. *Variações sobre a mesma luz: Machado de Assis repensado*. São Paulo: Nankin, 2012.

POE, Edgar Allan. *Obra completa*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.



SANTIAGO, Silvano. O entrelugar do discurso latino-americano. In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

THOMPSON, Gary Richard. *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*. New York: Norton Critical Editions, 2004.

(DES)ENCONTROS ESPECULARES EM O *ESPELHO*, DE  
MACHADO DE ASSIS, E *MEMÓRIAS DO SUBTERRÂNEO*,  
DE FIÓDOR DOSTOIÉVSKI

Filipe Marchioro Pfützenreuter<sup>1</sup>

**Um lá, outro cá**

Joaquim Maria Machado de Assis e Fiódor Mikhailovich Dostoiévski viveram e produziram literatura no século XIX. O primeiro nasceu no Rio de Janeiro em 1839 e morreu no início do século seguinte, em 1908, também na capital fluminense; o segundo nasceu em Moscou no ano de 1821 e veio a óbito em 1881 na cidade de São Petersburgo, onde passou boa parte de sua vida. Entretanto, não é unicamente a coincidência cronológica aquilo que os aproxima. Ambos ficaram marcados pelo fato de o universo ficcional de muitas de suas obras servir como uma provocação ao leitor, induzindo-o a refletir sobre o homem e suas relações sociais, como ocorre em *O Espelho* e *Memórias do Subterrâneo* (*Memórias do Subsolo*).

Machado e Dostoiévski vivenciaram épocas de instabilidade sociopolítica em seus países de origem, o que pode explicar as inevitáveis analogias promovidas pela crítica literária entre o universo ficcional de suas obras e a história. O brasileiro viveu no período imperial da mão de obra escrava e das grandes lavouras de café, tendo a oportunidade de acompanhar o surgimento de um modelo social anunciado como republicano, o qual ia, aos poucos, modificando a realidade do país através da industrialização, da instauração do trabalho livre assalariado e do surgimento de novas tecnologias, sobretudo, na área do

---

<sup>1</sup> Mestre e Doutor em Literatura (UFSC); Professor do IFPR – Campus Palmas. Escritor e membro da Academia Orleanense de Letras – ACOL.

transporte e da comunicação. O russo, por sua vez, viveu em meio à sociedade czarista, que sustentava um governo absolutista e uma economia praticamente feudal. Conforme informa Ligia Maria Osório Silva (2012, p. 112), professora do Instituto de Economia da Unicamp, a reforma promovida pelo Czar Alexandre II em 1861 previa, inicialmente, a venda das terras dos senhores aos camponeses que já as ocupavam. Entretanto, “durante o processo de emancipação, o campesinato foi expropriado de uma parte de suas terras”, as quais foram, então, repassadas aos antigos proprietários. Como resultado, os trabalhadores ficaram com lotes insuficientes para o plantio, sendo obrigados “a trabalhar nas terras dos senhores para garantir sua subsistência”. No fim do século XIX, com a chegada dos investimentos industriais estrangeiros, a Rússia passou a abrigar três classes bem definidas – o campesinato, a burguesia industrial e o proletariado – e encaminhou-se para uma realidade calamitosa: o empobrecimento da agricultura e a conseqüente falta de alimento, que, aliados aos baixos salários, contribuíram para a péssima condição de vida dos operários e camponeses.

O conto *O Espelho* e o pequeno romance *Memórias do Subterrâneo* ratificam as supracitadas afinidades histórica e temática entre os escritores brasileiro e russo. John Gledson (2006) afirma que *O Espelho*, como parte integrante da coletânea *Papéis Avulsos*, anunciava para os contos um novo Machado: alguém que se desatava dos moldes românticos para adentrar em uma literatura mais psicológica, irônica, satírica, uma literatura que se propunha a gerar discussões mais profundas e críticas sobre a vida em sociedade.

Esse novo Machado pode ser encontrado em Dostoiévski. Além da ironia e da sátira como recursos narrativos, observa-se que o enredo de *Memórias do Subterrâneo* também possibilita reflexões sobre a psique humana e, como conseqüência, sobre o modo como os homens tendem a (des)organizarem-se em sociedade – no caso do romance, o tradutor Boris Shneidermann (2000, p.8) informa que o autor apresenta um juízo negativo

quanto ao “racionalismo e à mentalidade positivista”, como também quanto ao “princípio econômico” que propugnava “um desenvolvimento burguês para a Rússia”.

A título de esclarecimento terminológico, vale ressaltar que a psique não será aqui explorada em uma dimensão mais aprofundada, até mesmo porque o foco deste artigo não é a Psicologia em si, mas sim a Literatura e as mais diversas discussões que dela podem emergir, inclusive aquelas que são igualmente contempladas pela Psicologia. Com tal propósito em mente, o termo psique será utilizado para designar genericamente “todos os pensamentos, sentimentos e comportamentos” humanos, “tanto conscientes como inconscientes” (NASSER, 2010, p. 326). Por conta dessa acepção, os termos consciência e inconsciente também serão aqui utilizados ou aludidos, sendo compreendidos à luz de Carl Gustav Jung. Assim, a consciência é compreendida como “um processo momentâneo de adaptação, ao passo que o inconsciente contém não só todo o material esquecido do passado individual, mas todos os traços funcionais herdados que constituem a estrutura do espírito humano”. É este que “contém todas as combinações da fantasia que ainda não ultrapassaram a intensidade liminar e, com o correr do tempo e em circunstâncias favoráveis, entrarão no campo luminoso da consciência” (JUNG, 2000, p. 132).

Outro ponto convergente entre *O Espelho* e *Memórias do Subterrâneo* é o fato de ambos trazerem a dualidade (o duplo) como mote para seus respectivos enredos, o que despertou o interesse por tomá-los como amostra para a pesquisa que deu origem a este artigo. No conto, o duplo é metaforicamente representado pelo encontro do personagem Jacobina com seu reflexo; no romance, pelo encontro entre o narrador-personagem e a prostituta Liza.

Levando em consideração que Machado de Assis e Fiódor Dostoiévski são contemporâneos um ao outro, que ambos possuem afinidade temática e que *O Espelho* e *Memórias do Subterrâneo* possuem um mote em comum, este artigo se propõe a

analisar como o duplo é utilizado como recurso literário para promover discussões análogas nessas duas obras. Para tanto, a pesquisa realizada inseriu-se na linha da Literatura Comparada e, como tal, teve suas análises orientadas pelo método comparativo, amparado por uma prévia pesquisa bibliográfica.

### **Descortinando o duplo**

As obras *O Espelho* e *Memórias do Subterrâneo*, além do mote, apresentam várias outras características que justificam o paralelismo entre ambas: a organização da narrativa, os conflitos psicológicos vivenciados por seus personagens, o compromisso com o contexto histórico local e o forte questionamento aos padrões sociais vigentes que despertam no leitor.

Quanto ao aspecto narrativo, ambas predominantemente em primeira pessoa, observa-se que, no romance de Dostoiévski, o narrador parece dialogar de forma mais direta com o leitor, pois ele imagina as perguntas ou críticas que este possa fazer ao longo da leitura e, então, interage com elas. Nas duas obras, os narradores-personagens expõem suas respectivas teses e, posteriormente, narram episódios que lhes aconteceram no passado como uma forma de comprová-las.

O conto machadiano possui uma complexidade narrativa maior, a qual precisa ser observada para ser possível a identificação da grande sátira que permeia todo o enredo da obra e as discussões que, a partir dele, são geradas. Antes de o protagonista assumir a voz da narrativa, contando a história por ele vivenciada que se desenrolará por quase toda a extensão do conto, há um narrador heterodiegético responsável por apresentar a situação que motivou aquele a tanto: “Quatro ou cinco cavalheiros debatiam, uma noite, várias questões de alta transcendência, sem que a disparidade dos votos trouxesse a menor alteração aos espíritos” (ASSIS, 1882, p. 96).

Na sequência, o narrador heterodiegético informa que o mais introspectivo e calado do grupo – Jacobina – foi provocado a

emitir uma opinião sobre o tema *a alma humana*. Então, este apresenta uma teoria segundo a qual o ser humano possui duas almas – uma interior e uma exterior – e, para comprová-la, narra uma experiência pela qual passou em meio aos seus vinte e cinco anos de idade, quando estava hospedado no sítio de uma tia. Eis que Jacobina assume a voz da narrativa e passa a protagonizar o conto.

Conforme alerta Crestani (2012, p. 74), “a atuação do narrador-autor consiste em avaliar sutilmente a performance do narrador-personagem, influenciando determinadamente sobre a maneira como será recebida a teoria metafísica anunciada”. Ainda segundo Crestani (2012, p. 75), “o juízo que se atribui à teoria enunciada por Jacobina depende essencialmente da caracterização inicial da sua *persona* e da maneira como se estabelece a sua relação com os demais cavalheiros”. Nesse sentido, o narrador-personagem é descrito como alguém que “não discutia nunca” e que “defendia-se da abstenção com um paradoxo, dizendo que a discussão é a forma polida do instinto batalhador, que jaz no homem, como uma herança bestial” (ASSIS, 1882, p. 96). Associando essa sua postura inflexível ao que Crestani (2012, p.75) pertinentemente reconhece como os “ambiciosos” propósitos da reunião – debater sobre “questões de alta transcendência” e solucionar “os mais árduos problemas do universo” (ASSIS, 1882, p. 96) –, é possível concluir que a teoria de Jacobina não deve ser levada tão a sério; pelo menos, não deve ser tomada como uma resposta definitiva e inquestionável para a questão tão complexa que ela se propunha a responder: em que consiste a alma humana?

Essa perspectiva lançada pelo narrador heterodiegético sobre a teoria do narrador-personagem não representa, na verdade, uma desqualificação da teoria em si, mas sim uma crítica que emerge do conto ao discurso cientificista da época de sua produção; um discurso que tentava “abarcara e entender a complexa alma humana por meio de aspectos tão redutores” (PEREIRA, 2007, p. 36-37).

Reconhecer a sátira engendrada em *O Espelho* a partir da teoria metafísica apresentada por seu protagonista não significa ignorar a importância que tal teoria adquire na obra como forma de provocar reflexões sobre a psique humana e as consequentes relações sociais. Afinal, conforme afirma Crestani (2012, p. 78), “embora a atuação desse porta-voz autoral concentre-se na desconstrução da legitimidade do discurso de Jacobina, não se pode afirmar que a reflexão filosófica sobre a condição humana seja totalmente desprovida de pertinência”.

Conforme observado acima, na sequência do conto, Jacobina toma a palavra para si e se encarrega de explicar melhor sua teoria com base em uma experiência por ele mesmo vivenciada. Conta ele que, ao ser nomeado alferes, conquista que lhe trouxe a admiração de uns e a inveja de outros, foi convidado pela tia – Dona Marcolina – a passar alguns dias em uma fazenda no interior. No local, ele foi tratado com todos os mimos por ela e pelos escravos. Ninguém o chamava pelo nome, mas sim pelo posto que ocupava: “*O alferes eliminou o homem*” (ASSIS, 1959, p. 263). Tamanho era o entusiasmo da tia que ela providenciara para o quarto onde hospedaria o sobrinho um grande espelho, o qual, apesar de desgastado pelo tempo, destoava-se dos demais objetos da casa em função do seu peculiar requinte.

Jacobina prossegue sua história contanto que, quando Dona Marcolina teve de ausentar-se do sítio para visitar a filha doente, ele ficou encarregado de tomar conta da propriedade e, então, foi surpreendido pela fuga dos escravos; ficando, por conseguinte, completamente desacompanhado. Essa condição de isolamento causou-lhe tamanho mal-estar que, quando decidiu olhar-se no espelho depositado em seu quarto, enxergou seu reflexo ofuscado e incompleto.

Foi então que Jacobina revelou ter tomado a decisão de abandonar o sítio. Ele vestiu sua farda de alferes e, quando tornou a olhar-se no espelho, percebeu que seu reflexo havia se recomposto. Por fim, ele encerra seu relato afirmando que, com a

recomposição do alferes diante do espelho, conseguiu sustentar-se por mais seis dias no local.

Conforme apontado acima, a mesma evolução narrativa, apresentação de teoria seguida de experiência comprobatória, é observada em *Memórias do Subterrâneo*, cuja história vale aqui se recuperar para que, analogamente, seja possível compreender melhor ambas as obras. No romance de Dostoiévski, o narrador inominado, o qual aqui será chamado de homem do subterrâneo, apresenta-se como um filósofo a teorizar sobre questões existenciais. Da perspectiva de alguém que se considera extremamente lúcido, ele caracteriza o homem social como um ser hipócrita, cujo relacionamento com o outro ocorre meramente por interesse, e que se demonstra falsamente humanitário por meio de suas manifestações românticas. Sob essa égide, o homem do subsolo trata todos os que estão ao seu redor com o mais profundo desprezo:

Se a civilização não tornou o homem mais sanguinário, este, debaixo de sua influência, tornou-se mais ignominiosamente cruel do que antes. Antigamente julgava justo derramar o sangue, e exterminava com a consciência tranquila todos quanto julgava necessário suprimir. Hoje consideramos o fato de derramar o sangue como uma infâmia; mas cometemo-lo de bom grado e até com mais frequência do que noutra tempo. (DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 678)

Na sequência do romance, a título de comprovação da sua visão de mundo, o narrador-protagonista narra três episódios bem definidos, os quais ocorreram a partir de seus vinte e quatro anos de idade (idade próxima à de Jacobina). Na intenção do narrador, o comportamento humano – seja o das pessoas com as quais conviveu, seja o dele próprio – levaria o leitor a refletir sobre a perspectiva de sociedade que ele previamente apresentara em teoria.



O primeiro episódio ocorre quando o homem do subterrâneo presencia uma briga na taberna. Ele entra no local com o intuito de envolver-se na situação. Para tanto, tenta despertar a ira de um oficial que jogava bilhar ao lhe obstruir a passagem. Contudo, sua tentativa é infrutífera, pois o militar simplesmente o desloca para o lado e segue o seu curso. Dada essa reação, o homem do subterrâneo revela preferir ter sido jogado pela janela a ter sido tratado com tamanha indiferença, o que o motiva a perseguir o oficial após aquela noite, objetivando vingar-se do que ele considerou uma grave ofensa. Depois de alguns anos, ele consegue dar um encontrão no rival; consumando, assim, sua vingança.

No segundo episódio, o narrador-protagonista sente-se solitário e vai ao encontro de um ex-companheiro de escola. Na casa desse condiscípulo, ele depara-se com outros dois membros da antiga classe. Estes três planejavam uma festa de despedida para um quarto conhecido em comum. Ainda que considerasse todos os ex-companheiros criaturas medíocres, o homem do subterrâneo convida-se para participar da confraternização, a contragosto dos demais. Posteriormente, no café-restaurantes onde a festa é realizada, ele é vítima das chacotas dos companheiros, os quais ridicularizam a sua profissão e o seu salário.

O terceiro caso é o encontro do homem do subterrâneo com a prostituta Liza. Ao conhecê-la em um prostíbulo, ele surpreendentemente apresenta um discurso humanitário, dialogando com a mulher na perspectiva de levá-la a refletir sobre sua condição de vida: a ausência da família, as doenças a que está exposta, sua relação trabalhista com a dona do bordel, a qual enriquecera com base na exploração do trabalho dela. Em seguida, o narrador-protagonista deixa seu endereço com a prostituta, incentivando-a a procurá-lo. Contudo, quando ela vai ao seu encontro, ele retoma sua personalidade vil: Liza é ridicularizada pelo homem do subterrâneo devido ao fato de ter acreditado em seu discurso romântico. Por fim, desiludida, ela abandona a residência.

Embora as evoluções narrativas de *O Espelho* e *Memórias do Subterrâneo* sejam semelhantes, o ponto de convergência de maior impacto literário entre essas obras é a presença do duplo, a partir do qual as demais aproximações citadas no início desta seção podem ser observadas: os conflitos psicológicos vivenciados por seus personagens, o comportamento humano em sociedade, o compromisso com o contexto histórico local, por fim, o forte questionamento aos padrões sociais vigentes.

Inicialmente, tanto em *O Espelho* quanto em *Memórias do Subterrâneo*, o duplo está relacionado ao que Gledson (2006) chama de intenção filosófica. No conto, a primeira dualidade é observada no corpo de Jacobina e em seu reflexo no espelho, os quais metaforicamente representam as almas do protagonista. Segundo sua própria teoria, o homem é composto por duas almas: a interior, que olha de dentro para fora; e a exterior, que olha de fora para dentro. Enquanto a primeira representa o homem em sua essência, a segunda representa a identidade humana na sua relação com o meio externo. Esta identidade pode ser construída através de um bem material – “Shylock, por exemplo. A alma exterior daquele judeu eram os seus ducados; perdê-los equivalia a morrer” (ASSIS, 1959, p. 259) –, do poder, da profissão, da arte, enfim, da identidade humana vista de fora para dentro.

Como outra propriedade dessa segunda alma, Jacobina menciona a sua capacidade de mutação, citando o exemplo de uma senhora chamada de Legião. Vale lembrar que, nos evangelhos canônicos (Mc 5, 1-14), *Legião* serve para designar um grupo de demônios que Jesus expulsou do corpo de um homem e que, depois, foi transferido a porcos que se precipitaram ao mar. Essa intertextualidade indica um juízo negativo feito no conto quanto à sobrevalorização da alma exterior. Além dessa referência aos conflitos psicológicos e ao comportamento humanos, o exemplo da senhora Legião também gera uma discussão de outra ordem, a qual será abordada mais adiante:

Pela minha parte, conheço uma senhora – na verdade gentilíssima – que muda de alma exterior cinco, seis vezes por ano. Durante a estação lírica é a ópera; cessando a estação, a alma exterior substitui-se por outra: um concerto, um baile do Cassino, a rua do Ouvidor, Petrópolis... (ASSIS, 1959, p. 260)

Como complemento à sua teoria das almas, Jacobina apresenta o conceito de *homem laranja*. As duas metades da fruta representam a alma interior e exterior, de modo que elas se completam e são necessárias uma à existência da outra. Essas duas almas são explícita e simultaneamente vistas no clímax do conto, no mencionado momento em que Jacobina decide olhar-se no espelho.

A partir da ocasião em que o narrador-protagonista é nomeado alferes, sua alma interior passa a ser suprimida pela exterior. Em outras palavras, sua essência enquanto ser humano vai cedendo lugar à sua identidade social, a qual é assumida pelo protagonista em função das fortes intervenções do meio; tanto que a mãe – assim como, posteriormente, fariam a tia e os escravos da fazenda – passa a chamá-lo de alferes, em substituição ao uso do nome “Jacobina” ou de outro termo que remetesse à condição familiar, como “filho” ou “sobrinho”, no caso da tia.

Nota-se que, mais uma vez, o conto promove uma crítica à sobrevalorização do eu-exterior em detrimento do eu-interior, tanto do ponto de vista da sociedade para com o indivíduo, quanto deste para consigo mesmo; pois a supressão das individualidades que o constituem enquanto sujeito é observada por Jacobina, mas não é por ele reprimida tampouco considerada uma doença ou anormalidade. Essa supressão do eu-interior e a inércia do protagonista nessa primeira fase são opostas ao que ocorre quando ele, posteriormente, fica em isolamento no sítio de Dona Marcolina.

Isolado no sítio, Jacobina deixa de ser reconhecido e de se reconhecer como alferes. Ele está em meio a galos, galinhas e mulas. É apenas o homem em seu estado mais primitivo devido à

ausência de um contexto social que permitisse a existência da sua condição profissional. Desse modo, essa espécie de clausura passa a causar-lhe mal-estar, conforme ele mesmo reconhece: “Comia mal, frutas, farinha, conservas, algumas raízes tostadas ao forno, mas suportaria tudo alegremente, se não fora a terrível situação moral em que me achava” (ASSIS, 1959, p. 269).

Sendo assim, fundamentando-se na teoria do homem laranja apresentada pelo próprio protagonista, é possível afirmar que as duas almas permaneciam nele. Contudo, os benefícios que o posto de alferes lhe trazia eram mais do que convenientes, de modo que ele não visse a supressão da alma interior como parte de sua deterioração enquanto ser integral.

Frente ao espelho, percebe-se que o sentimento é o inverso, pois Jacobina vê-se deteriorado, incompleto mediante a supressão da sua alma exterior: “Estava a olhar para o vidro, com uma persistência de desespero, contemplando as próprias feições derramadas e inacabadas, uma nuvem de ilhas soltas, informes” (ASSIS, 1959, p. 270). Somente quando ele decide vestir a farda de alferes é que recupera o bem-estar psicológico: “o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contôrno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior” (ASSIS, 1959, p. 271).

O espelho no quarto de Jacobina é o elemento usado para introduzir a dualidade de maior destaque na obra, representada pelo corpo de Jacobina e seu reflexo no espelho. A partir dessa dualidade, o leitor é levado a refletir sobre os conflitos psicológicos e o comportamento social humanos, sendo colocado diante de um aparente juízo negativo em relação à tendência do ser humano de sobrevalorizar a forma como a sociedade o vê em prejuízo de sua própria individualidade. Entretanto, essa não é a única reflexão promovida por intermédio do espelho. Gledson (2006) chama atenção para uma discussão de ordem histórica também intermediada pelo objeto, na verdade, promovida a partir da sua própria descrição:

Era um espelho que lhe dera a madrinha, e que esta herdara da mãe, que o comprara a uma das fidalgas vindas em 1808 com a corte de D. João VI. Não sei o que havia nisso de verdade; era a traição. O espelho estava naturalmente muito velho; mas via-se-lhe ainda o ouro, comido em parte pelo tempo, uns delfins esculpidos nos ângulos superiores da moldura, uns enfeites de madrepérola e outros caprichos do artista. Tudo velho, mas bom... (ASSIS, 1959, p. 262-3)

O crítico afirma que, se as intenções de Machado ao utilizar o espelho no desenvolvimento do enredo fossem somente filosóficas, não haveria a necessidade de apresentar-se uma referência à história do Brasil na descrição do objeto. O crítico ainda observa que foi justamente a partir de 1808 – ano da chegada de D. João VI ao Rio de Janeiro – que surgiram as primeiras manifestações direcionadas à criação de uma identidade nacional. Portanto, pode-se afirmar que a descrição do espelho é uma descrição da própria corte portuguesa e de sua cultura: desgastada e ornamental, pelo menos do ponto de vista dos brasileiros, que estavam deixando de corresponder aos costumes, à arte, enfim, aos padrões portugueses.

No que tange as manifestações nacionais na tentativa de se criar uma literatura própria, observa-se uma crítica aludida em *O Espelho* que vem ao encontro da feita por Machado de Assis (1994) em seu ensaio *Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de Nacionalidade*, de 1873. Nesse sentido, o reflexo de Jacobina, uma imagem “vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra” (ASSIS, 1959, p. 269) remete a uma literatura imatura, que ainda não encontrara sua originalidade; o espelho ornamentado, por sua vez, aparenta criticar a perspectiva de que a criação de uma literatura genuinamente brasileira se resumiria à inclusão da cor local nas obras por aqui produzidas, a exemplo do que ocorre com o índio romantizado de *O Guarani*:

Se seguirmos o paralelismo entre o eu e a nação que aqui parece implícito, chegamos à conclusão de que, pelo menos nesse

momento da história, a identidade nacional é tão imperceptível como o rosto de Jacobina no espelho... Contudo, o espelho com a sua moldura é a perfeita imagem da cultura portuguesa no século XVIII (pelo menos segundo um ponto de vista bastante comum) – apodrecida, oca e puramente ornamental. Era essa cultura que os brasileiros herdaram, o mundo a que viam a si próprios. Nas palavras de Drummond, em “O mito”, é um mundo feito de “ausência e ruivos ornatos”. (GLEDSON, 2006, p. 74)

Essa preocupação em discutir a literatura nacional fora previamente anunciada no conto na descrição da alma mutável de Legião. Ao apresentar ao leitor alguém que se orientava pelo modismo anunciado pelo senso comum – “Durante a estação lírica é a ópera; cessando a estação, a alma exterior substitui-se por outra: um concerto, um baile do Cassino, a rua do Ouvidor, Petrópolis...” (ASSIS, 1959, p. 260) –, o conto faz uma primeira referência à tendência dos escritores brasileiros de pensar na criação de uma identidade cultural brasileira a partir de uma reducionista adaptação do modelo europeu, enriquecido com a cor local.

Outra referência que nos remete à crítica presente no conto à elite intelectual do país ocorre a partir da citação dos espaços ocupados por seus integrantes, como a Rua do Ouvidor e Petrópolis. Observa-se também a citação de Camões como representante de uma alma de natureza imutável, ou seja, de um *corpus* literário mais consolidado do que o brasileiro, neste caso, representado, na época, pelo romantismo nacional.

Para ser possível compreender a presença do duplo em *Memórias do Subterrâneo* e a analogia que aqui se estabelece com o duplo em *O Espelho*, é necessário atentar para os diferentes contextos sociais em que seus respectivos protagonistas estão inseridos. Enquanto, no conto, o narrador-protagonista é membro de uma classe social hierarquicamente favorecida; o romance é narrado a partir das memórias de um servidor público de baixo escalão. Essas posições sociais distintas permitem ao leitor refletir

sobre temas comuns às duas obras – os conflitos psicológicos, o comportamento social, o contexto histórico local, o questionamento aos padrões sociais – sob perspectivas completamente opostas.

O narrador-personagem do romance russo apresenta-se como um grande filósofo a discutir questões existenciais. Ele acredita possuir uma consciência muito lúcida da realidade, o que se configura em uma doença para ele, pois não consegue conviver com uma sociedade regida por valores – sintetizados pela sobrevalorização da alma exterior – tão adversos aos seus. É essa suposta consciência diferenciada que o impede de se relacionar harmoniosamente com o mundo a sua volta, tornando-o uma pessoa vil, que odeia tudo e todos; ódio esse motivado pela sua visão de mundo, a qual incondicionalmente o faz enxergar o homem como um ser hipócrita, supérfluo e calculista.

O protagonista de Dostoiévski apresenta-nos uma sociedade onde o homem existe em proporção ao valor que essa mesma sociedade confere à sua alma exterior, na perspectiva de que quanto maior for sua condição financeira, seu posto militar, seu poder político, enfim, seu *status* social, maior é a sua existência. Nesse sentido, é notável a bajulação com a qual os ex-companheiros de escola, com exceção do narrador, tratam Zvierkov ao lhe organizarem uma festa de despedida. Este personagem, a propósito, representa alguém privilegiado pelo sistema social descrito pelo protagonista:

Esse tal Zvierkov... Estudava muito pouco, e cada vez menos, à medida que se ia tornando mais velho; mas, apesar disso, saiu da escola com muito boa nota, devido aos padrinhos. No último ano que ali passou, recebeu uma herança de duzentas almas, e como todos, éramos pobres, começou a tomar ares de importância perante nós. (DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 702-3)

Apesar do ódio que nutre pela sociedade, as atitudes do homem do subterrâneo revelam a inerente necessidade humana

de convívio social, à qual ele não está imune. Entretanto, ele não interage na busca por afetividade, mas sim para alimentar sua ira e indignação junto daqueles por ele considerados desprezíveis e supérfluos. Essa constatação é confirmada no episódio da briga na taberna, quando, em vez de afastar-se do local, ele aproxima-se da desordem ainda que fosse para ser jogado pela janela. Outra confirmação ocorre quando ele insiste em participar da festa promovida pelos ex-companheiros de escola, mesmo sabendo que não teria dinheiro suficiente para pagar a conta e que seria ridicularizado. Tais situações permitem afirmar que ele encontra prazer na autoflagelação, na dor e no acúmulo de ressentimentos:

Explico-me: a minha delícia provinha de que conservava uma consciência demasiado lúcida da minha degradação, de que compreendia ter atingido o fundo da infâmia, que aquilo não era nobre, mas não podia ser de outra maneira; que nenhuma porta me restava para sair desse estado e tornar-me outro homem; que, embora tivesse ainda fé e tempo para regenerar-me, com certeza não o teria querido, e, admitindo que o tivesse querido, de nada teria servido, porque, na realidade, não saberia em que sentido operar a minha transformação. (DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 668)

Enquanto, no conto machadiano, o espelho é o elemento utilizado para introduzir a dualidade colocada em evidência na obra; em *Memória do Subterrâneo*, é o prostíbulo que desempenha essa função. Através desse espaço, o romance chama ainda mais a atenção do leitor para refletir sobre os conflitos psicológicos e comportamento social humanos ao apresentar uma dualidade configurada por seu narrador-personagem diante da prostituta Liza. Assim como o corpo de Jacobina representa a sua essência e o seu reflexo, o ser social; no romance, a essência humana e a sua identidade social são respectivamente representados pelo homem do subterrâneo e pela prostituta.

Ao conhecer Liza e analisar a realidade subumana vivida por ela em decorrência de sua atividade profissional – o enriquecimento da cafetina que lhe explorava, sua exposição às doenças, o repúdio



da sociedade para com alguém que se submetia a vender o corpo –, o homem do subterrâneo descobre seu próprio reflexo: a imagem de alguém marginalizado pelos outros e por si mesmo. O esforço dele para fazer Liza enxergar a vida deplorável que ela levava e buscar a fuga de tal realidade, mais do que caridade para com sua interlocutora, representava ele cogitando para si a possibilidade da construção de outra imagem social, de modo a inserir-se harmonicamente no mundo à sua volta.

Ao considerar seu discurso um blefe e ao ridicularizar a mulher quando ela posteriormente vai ao seu encontro, o homem do subterrâneo, paradoxalmente, nega a hipótese anteriormente cogitada. Enxergando a prostituta como o seu próprio reflexo, na verdade, ele nega a si mesmo a possibilidade de construção de uma nova identidade social, uma forma de rebelar-se e de não se submeter aos padrões de uma sociedade que tanto repudiava:

Para que vieste? Responde!... Pois vou dizer-te, minha amiga, vou dizer-te porque vieste. Vieste porque eu te disse palavras enternecedoras. Deixas-te enternecer e agora querer mais frasezinhas dessas. Pois fica sabendo, de uma vez para sempre, que não fiz outra coisa senão troçar de ti. (DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 742)

Desse modo, é possível afirmar que Jacobina e o narrador-personagem de Dostoiévski vivenciam um conflito psicológico equivalente, o gerenciamento das duas almas, mas que se desenvolve num sentido contrário em cada caso. Jacobina, cuja alma exterior – representada pela condição de alferes – era bem quista pela sociedade, não consegue conviver com a supressão dela quando em situação de isolamento no sítio. Já o homem do subterrâneo, cuja identidade social era desprestigiada, não consegue lidar bem com a supressão da sua alma interior, o que ocorre sempre que ele deixa o subterrâneo para conviver em espaços de interação social. Essa condição é ainda mais evidenciada quando ele, no desfecho da história, inibe a tentativa de Liza de abandonar a vida no prostíbulo.

As diferentes identidades sociais de Jacobina e do homem do subterrâneo proporcionam-lhes, conseqüentemente, diferentes atitudes comportamentais. Enquanto o primeiro busca o convívio com as pessoas – não é à toa que aceita o convite para hospedar-se no sítio da tia – e, com elas, convive harmonicamente; o segundo interage com a sociedade por força de sua natureza humana e da necessidade de subsistência (trabalho remunerado), porém ele odeia tudo e todos, assim como é odiado em iguais proporções:

Alguém se aproximava da minha secretária à procura de informes? Mostrava-lhe imediatamente os dentes e experimentava um prazer infável quando conseguia cansar o visitante, o que era freqüente. De maneira geral eram pessoa tímidas; é escusado dizer, mas: precisavam de mim. Mas entre esses janotas havia um oficialeco que eu não podia gramar. Teimava em arrastar a espada com um ruído insuportável. Combati-o durante dezoito meses, ao fim dos quais acabei por vencê-lo: desistiu de fazer barulho. (DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 665-6)

Tal qual é abordada a questão da identidade nacional em *O Espelho, Memórias do Subterrâneo* também traz marcas do contexto histórico de sua produção. O envolvimento de Dostoiévski no Círculo Petrashévski, grupo com suposta aspiração socialista, e em uma organização tachada de “radical secreta” (RUSSO JÚNIOR, 2014, s.p.) em São Petersburgo fez com que ele fosse acusado de conspirar contra o regime czarista russo e, assim, fosse condenado à morte. A pena, posteriormente, foi convertida em prisão e realização de trabalhos punitivos na Sibéria, mas a figura do homem desagradável, destoante do mundo à sua volta, representada pelo homem do subterrâneo, leva o leitor a vê-lo como um reflexo do próprio autor – na perspectiva do poder russo, obviamente. Não é por acaso que a cidade onde reside o narrador-protagonista é justamente São Petersburgo:

Dizem-me que o clima de Petersburgo não me faz bem e que a vida aqui é muito cara para a exigüidade dos meus rendimentos. Eu o sei

melhor do que todos esses prudentes conselheiros tão cheios de experiência, melhor do que todos esses sabichões que abanam a cabeça com ares de importância, mas continuo vivendo em Petersburgo e nunca o abandonarei. Não o deixarei porque...oh! É completamente indiferente que o deixe ou não. (DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 667)

Assim como ocorre no conto machadiano, ainda é possível observar em *Memórias do Subterrâneo* uma referência aos ideais românticos. Conforme previamente discutido, no diálogo do protagonista com Liza no prostíbulo, ele faz com que ela acredite na possibilidade de abandonar a marginalidade. Entretanto, quando a mulher posteriormente o procura em sua residência, ele revela que suas palavras eram simplesmente uma forma de enternecimento. Desse modo, a primeira fala representa o discurso romântico, idealista e esperançoso; enquanto a segunda, o discurso realista, frio e impessoal.

### **As salas de espelhos**

Uma primeira leitura de *O Espelho* e *Memórias do Subterrâneo* chamou a atenção para a presença de um elemento comum a essas obras – o duplo –, o qual despertou o interesse para a realização do estudo comparativo aqui apresentado. Inicialmente, o duplo foi reconhecido em Jacobina e em seu reflexo, no caso do conto, e no narrador-protagonista e na prostituta Lisa, no caso do romance. Reconhecidas essas dualidades, foi possível constatar que, tanto no primeiro quanto no segundo caso, elas provocam de imediato uma discussão sobre a psique humana, colocando em evidência os conflitos psicológicos e o comportamento humano em sociedade.

Do conflito psicológico vivenciado pelos personagens Jacobina e homem do subterrâneo e das suas respectivas reações, emerge de ambas as obras uma crítica à sobrevalorização da identidade social em detrimento do ser em sua essência; essência

essa representada pelas necessidades individuais mais básicas, pelos anseios e desejos mais íntimos de cada indivíduo, os quais, mesmo invariavelmente concebidos sob a influência do meio, não são imperiosamente assimilados por uma questão de aceitação social. Em outras palavras, o leitor é colocado diante de um universo ficcional que apresenta um juízo negativo sobre uma sociedade regida pelo dinheiro, *status* social, troca de interesses, busca por poder e egocentrismo desenfreado.

Entretanto, há de se esperar mais de Machado de Assis e Dostoiévski. As primeiras dualidades – Jacobina/reflexo; homem do subterrâneo/prostituta – e discussões adjacentes, como se tivessem sido colocadas em uma sala repleta de espelhos, possibilitam a visão de outras duplicidades e reflexões. Em *O Espelho*, o leitor também pode enxergar no objeto que intitula a obra uma representação da corte portuguesa e, no reflexo do protagonista, uma metáfora para a literatura brasileira, a qual ainda insistia em reproduzir os já desgastados padrões literários e culturais europeus. Em *Memórias do Subterrâneo*, por sua vez, a figura do homem do subterrâneo, colocada em evidência no prostíbulo, permite ao leitor enxergar também um cidadão oprimido pelo regime czarista, ao passo que o discurso dirigido pelo narrador-protagonista à prostituta Liza remete a uma crítica ao discurso romântico, considerado improdutivo, demagogo e falsamente humanitário.

Por fim, pode-se concluir que as dualidades existentes em *O Espelho* e *Memórias do Subterrâneo* ganham significação ainda maior quando essas obras são analisadas paralelamente, pois as realidades geopolítica e socialmente distintas em que seus respectivos protagonistas e autores estão inseridos fornecem rico substrato para que o leitor analise criticamente a psique humana e a forma como ela (des)configura e, simultaneamente, é (des)configurada pelo mundo à sua volta.

## Referências

- ASSIS, Machado de. *Contos: uma antologia*. Seleção, introdução e notas por John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Obra completa de Machado de Assis*. 3v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Papéis Avulsos*. Rio de Janeiro: Lombaerts e Cia., 1882.
- \_\_\_\_\_. *Papéis avulsos*. São Paulo: Mérito, 1959.
- BÍBLIA. *Bíblia de Estudo Almeida*. Barueri-SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2006.
- BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.
- CRESTANI, Jaison Luís. A projeção especular de uma nova teoria da alma humana. *Machado de Assis em Linha*, Rio de Janeiro, n. 9, p.66-81, jun. 2012. Disponível em: <<http://machadodeassis.net/download/numero09/num09artigo04.pdf>>. Acesso em: 10 nov. 2017.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obra Completa*. Memórias de Transição. Memórias do Subterrâneo. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. 2 v.
- \_\_\_\_\_. *Memórias do Subsolo*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000.
- GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- JUNG, Carl Gustav. *A natureza da psique*. 5. ed. Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 2000.
- NASSER, Yone Buonaparte D' Archanchy Nobrega. A identidade corpo-psique na psicologia analítica. *Revista Estudos e Pesquisas em Psicologia*, Rio de Janeiro, n. 2, p.325-338, maio-ago. 2010. Quadrimestral. Disponível em: <<http://www.revispsi.uerj.br/v10n2/artigos/pdf/v10n2a03.pdf>>. Acesso em: 10 nov. 2017.
- PEREIRA, Cilene Margarete. *A assunção do papel social em Machado de Assis: uma leitura do Memorial de Aires*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007. p. 36-37.
- RUSSO JÚNIOR, Carlos. Tortura e genocídio em Dostoiévski. *Jornal Opção*. Tocantins, p. 1-1. 03 maio 2014. Disponível em:

<<https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/tortura-e-genocidio-em-dostoievski-3156/>>. Acesso em: 13 nov. 2014.

SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do Subsolo*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000.

SILVA, Ligia Maria Osorio. Lenin: a questão agrária da Rússia. *Crítica Marxista*, Campinas, v. 1, n. 35, p.111-129, jul.- dez. 2012. Semestral. Disponível em: <[https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos\\_biblioteca/artigo283merged\\_document\\_268.pdf](https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo283merged_document_268.pdf)>. Acesso em: 10 nov. 2017.



## A PRESENÇA DE VICTOR HUGO NAS CRÔNICAS DE MACHADO DE ASSIS: VIAGEM AO PASSADO ROMÂNTICO

*Daniela Mantarro Callipo*<sup>1</sup>

Machado de Assis escreveu mais de seiscentas crônicas entre 1859 e 1897, como colaborador de vários jornais e acabou tornando-se um especialista no gênero. Felizmente, seus textos jornalísticos têm merecido a atenção dos pesquisadores que preferiam estudar seus romances e contos. Essas contribuições para os periódicos comprovam ser o talento do escritor brasileiro ainda mais amplo do que se supunha e, de modo algum, podem ser desprezadas, por pertencerem a um “gênero menor”. A crônica machadiana tem um valor de documento histórico indiscutível e uma fascinante profundidade literária sob uma forma simples, familiar, corriqueira: “por baixo delas há sempre muita riqueza para o leitor explorar” (CANDIDO, 1992, p. 19).

Essa riqueza pode revelar, inclusive, o patrimônio cultural de Machado de Assis: em suas colaborações para os jornais, o escritor fluminense não hesitava em recorrer a grandes nomes da literatura a fim de explicar um pensamento, concluir uma ideia ou demonstrar suas habilidades para construir divertidas paródias e provocar reflexões em seus leitores. Dentre esses grandes nomes, destacam-se os mestres da literatura francesa. Sua biblioteca pessoal confirma a preferência pela leitura de obras da pátria de Voltaire: “55,53% dos livros deste acervo são escritos em francês, enquanto somente 23,95% o são em português” (JOBIM, 2001, p. 16), o que indica a importância desse idioma para sua formação. A marcante presença francesa pode ser facilmente verificada por

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras (USP); Pós-Doutora em Teoria Literária (UNICAMP); Professora do Departamento de Letras Modernas (UNESP – Campus de Assis).



meio do uso lexical, de alusões a costumes, personalidades culturais e figuras políticas, como Balzac, Júlio Verne, La Palisse, Napoleão e Robespierre, e, principalmente, por causa das duas centenas de citações dos mais variados autores franceses, desde Villon até Baudelaire, passando por Courier, Jacotot e Auguste Comte, o que representa a média significativa de uma citação francesa em cada três crônicas.

Grande parte dessas citações já circulava no meio intelectual brasileiro do oitocentos. As crônicas alencarianas, por exemplo, reunidas sob o título *Ao correr da pena*, revelam o uso de máximas francesas caras ao autor de *Iracema*, as quais ressurgiriam, dez ou vinte anos depois, nos textos jornalísticos de Machado de Assis. Também é importante observar serem algumas citações igualmente utilizadas por seus colegas da *Gazeta de Notícias*; por essa razão, é preciso ter certa cautela ao aceitar a opinião de John Gledson (1989, p. 15), que afirma ter o escritor se referido muitas vezes a fontes literárias e históricas que a maioria de seus leitores não conhecia: “Cita escritores tendo a certeza de que não serão familiares a muitos leitores, que não entenderão sequer o que é dito”. Essas citações e expressões podem causar estranheza ao leitor atual; todavia, para os contemporâneos do autor de *Helena*, cuja bagagem literária incluía autores como Gonçalves Dias ou Álvares de Azevedo, as citações retiradas das obras de Musset, Lamartine, Dumas, George Sand, para mencionar apenas escritores franceses, eram muito conhecidas. É verdade que nem todos os brasileiros liam os romances no original, mas as traduções abundavam e permitiam que a difusão de escritores famosos não ficasse restrita ao círculo dos intelectuais. Para Alfredo Bosi (2004, p. 9), “Machado não era um jornalista provinciano e míope, nem a cultura letrada brasileira do seu tempo era marginal e incapaz de dialogar com as pontas de lança da inteligência do Ocidente”.

Dados da Biblioteca Municipal do Rio de Janeiro, publicados na *Gazeta de Notícias* de 2 de setembro de 1875, confirmam o interesse da população pela literatura francesa. Na página 2, lê-se:

A Biblioteca Municipal foi frequentada no decurso do mês findo por 1.065 leitores que consultaram 1.269 obras assim distribuídas: Teologia, 10; Ciências e Artes, 176; Jurisprudência, 27; Jornais, Revistas, 325; História, Geografia, Viagens, 92; Belas Letras, 639. Escritas nas seguintes línguas: Portuguesa, 924; Inglesa, 18; Alemã, 1; Francesa, 313; Espanhola, 13.

Esse levantamento mostra como o conhecimento da língua de Molière era maior no século XIX do que se supõe atualmente: 25% das obras consultadas eram escritas em francês. As citações feitas por Machado podem revelar suas leituras: por meio delas, pode-se perceber que ele lia os clássicos, como Racine e Corneille, as comédias de Beaumarchais e Marivaux e seus contemporâneos, como Dumas Fils, Barrière, Feuillet e Scribe, autores que fizeram enorme sucesso nos meados do século XIX. Algumas citações francesas foram retiradas de romances variados, como os de Alexandre Dumas, Voltaire, Georges Sand, Stendhal e Zola; outras foram emprestadas de textos filosóficos, como os de Rousseau, Pascal e Montaigne. Finalmente, há a presença importante das fábulas de La Fontaine e Perrault, de canções populares ou de operetas e uma longa lista de provérbios, máximas e frases que se tornaram célebres e remetem a Mme. de Sévigné, La Rochefoucault, Cambronne, Viennet e La Bruyère.

Em meio a tantos autores, uma presença se destaca: a de Victor Hugo. Reconhecido como chefe do movimento romântico, ele também teve um papel político importante e foi considerado uma espécie de gigante literário francês, ao longo de mais de sessenta anos do século XIX. Foi teatrólogo, romancista, tribuno e, sobretudo, poeta. O manancial de frases cunhadas por ele, seja em seus prefácios, seja em suas obras líricas ou de ficção, justifica o estudo de sua presença na nossa literatura, pela inegável recepção que teve.

De que modo, porém, teria ele sido apreendido pelo autor de *Dom Casmurro*? Desde muito cedo, Machado de Assis revela não somente conhecer bem o escritor francês, como também ter

memorizado vários trechos de suas obras, trechos estes utilizados para ilustrar um pensamento em relação a algum fato comentado nas crônicas. Massa (1971) é categórico ao afirmar ser possível reconhecer a leitura da obra de Victor Hugo, em 1858, especialmente de *Notre Dame de Paris*. Na verdade, já um ano antes, ele havia publicado na *Marmota* um poema com uma epígrafe retirada do livro *Odes e Ballades*. A partir de então, o jovem poeta teria, ainda segundo Massa, bebido várias vezes em fontes hugoanas. Estariam presentes nos poemas escritos nessa fase o “entusiasmo” despertado pelo autor de *Lucrece Borgia* e seus ideais missionários, que concebem o poeta como um mago que deve guiar um povo, mesmo sem o seu talento criador. Também para Eugênio Gomes (1949), a influência hugoana seria marcante e facilmente perceptível: as *Ocidentais* seriam uma réplica às *Orientais*, o poema “Abîme” teria inspirado “Círculo Vicioso”, “Le Satyre” seria a fonte de “Viver”. Já Gilberto Pinheiro Passos (2006, p. 79-83) analisa o intertexto resultante do aproveitamento de “Vieille chanson du jeune temps”, de *Les Contemplations*, em “Missa do Galo”. Os textos de crítica teatral escritos no decênio de 1860 estão repletos de citações da obra hugoana. Para Massa (1971, p. 213) no artigo “O jornal e o livro”, por exemplo, o colaborador do *Correio Mercantil* teria elaborado “uma síntese apaixonada, em que se misturavam o pensamento de Pelletan e a eloquência de Hugo”.

A crítica literária feita por Machado de Assis nessa época também faz alusões a Victor Hugo e a seus livros: em “O ideal do crítico” escrito em 1865, o colaborador do *Diário do Rio de Janeiro* afirma que sua admiração pelo *Cid* não o havia impedido de ver as belezas de *Ruy Blas* (ASSIS, 1953a, p. 16). Em 1866, critica o poema épico “Colombo”, de Porto Alegre, condena os “macaqueadores” do autor de *Les Burgraves* e cita uma passagem de *Littérature et Philosophie Mêlées*, publicado em 1834, na qual Victor Hugo homenageia o descobridor da América. Em “Instinto de nacionalidade”, publicado em 1873, trata das tendências morais do então atual romance brasileiro, considerando-as

“geralmente boas”. Afirma que a sua geração fora seduzida pelos nomes do período romântico e com eles se educara seu espírito: “os Vítor Hugos, os Gautiers, os Mussets, os Gozlans, os Nervals” (ASSIS, 1953a, p. 139). No mesmo artigo, condena a utilização abusiva da antítese nos poemas nacionais, a qual considera uma cópia do autor de *Contemplations*, pois, se a figura “nas mãos do grande poeta produz grandes efeitos, não pode constituir objeto de imitação, nem, sobretudo elemento de escola.” (ASSIS, 1953a, p. 144). Seis anos depois, escreve “A nova geração”, artigo em que comenta as novas tendências da poesia, formada por um espírito “cheio de fervor e convicção”. Traça um panorama da literatura nacional e condena o realismo (“a negação mesma do princípio da arte”), citando uma frase do prefácio de *Cromwell*: “Um poeta, Victor Hugo, dirá que há um limite intranscendível entre a realidade, segundo a arte, e a realidade, segundo a natureza” (ASSIS, 1953a, p. 188). Em seguida, trata da escola hugoísta, fundada por discípulos do escritor francês, à qual pertenceram Múcio Teixeira, Sílvio Romero, Tobias Barreto e Castro Alves, tendo este último encerrado o movimento. Admite ser a imitação do poeta das *Orientales* feita muita vez “não sem felicidade”, o que não ocorreria com os imitadores de Baudelaire, que utilizavam um tom “demasiado cru”.

Como se vê, são várias as alusões ao criador de Jean Valjean, representante de uma geração que influenciaria várias outras por muitos anos. Nas poucas cartas que Machado de Assis deixou, é possível identificar alguns comentários a seu respeito: em 20 de fevereiro de 1868, na célebre resposta a José de Alencar acerca de Castro Alves, o autor de *A mão e a luva* retrata desse modo o aspirante a vate: “Achei um poeta original [...] Se se adivinha que a sua escola é a de Vítor Hugo, não é porque o copie servilmente, mas porque uma índole irmã levou-o a preferir o poeta das *Orientais* ao poeta das *Meditações*” (ASSIS, 1953b, p. 24). Em 28 de janeiro de 1901, José Veríssimo escreve de Nova Friburgo ao amigo fluminense e conta ter-se tornado um assíduo frequentador da biblioteca da cidade, cujos livros fariam a Machado de Assis

“vir água à boca”: uma coleção dos clássicos portugueses e dos *Grands écrivains de la France* e a “edição em papel do Japão da edição nacional de Vítor Hugo, com ilustrações dos grandes pintores franceses” (ASSIS, 1953b, p. 52). Em 21 de abril de 1902, no centenário do nascimento do autor de *Hans d’Islande*, o escritor carioca cumprimenta Veríssimo pelo artigo “Apoteose de Vítor Hugo”.

Nos romances, a presença do autor de *L’Année Terrible* é bastante discreta: quase não se encontram citações de sua obra, a não ser em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, no qual, segundo Eugênio Gomes (1949), em seu estudo “Uma influência francesa: Victor Hugo”, seria possível “surpreender os efeitos mais significativos da influência hugoana sobre o grande escritor”. Para o crítico, o capítulo do delírio conteria vários elementos caros ao autor de *L’Art d’être grand-père*: a terminologia, a expressão antitética e a concepção filosófica da natureza. Em *Esaú e Jacó*, segundo Gilberto Pinheiro Passos (1996b, p. 54), haveria referências ao tema napoleônico e a um poema de *Feuilles d’Automne*. Como se pode observar, é muito pouco em comparação às crônicas escritas no mesmo período. Nos romances, a predominância de citações estava relacionada a autores como Voltaire, Pascal, Villon, entre outros.

Nas peças escritas por Machado de Assis há citações de La Fontaine, Musset, Buffon e alusões a Alphonse Karr e Bernardin de Saint-Pierre. Não se encontram, todavia, versos de Victor Hugo, nem tampouco seu estilo ou influência. A presença hugoana se destaca, realmente, nas crônicas escritas ao longo dos quarenta anos de produção jornalística. Embora os dramaturgos em voga no século XIX fossem Dumas Fils, Feuillet, Barrière e Scribe, e os romancistas Zola e Flaubert estivessem causando grande sensação na França na segunda metade do oitocentos e Baudelaire fosse tão discutido, Victor Hugo sobressai nos textos escritos para o jornal pelo escritor fluminense. São inúmeras as citações, as alusões a personagens, os comentários a respeito de

poemas, romances, peças que indicam seu interesse pela obra hugoana.

Primeiramente, pode-se afirmar ser essa presença marcante: dentre as duzentas citações francesas feitas por Machado de Assis nas mais de seiscentas crônicas que escreveu, 27 são de autoria do criador de *Fantine*. Para se ter uma ideia do que isso representa, há 14 citações de autoria de Molière, dentre as quais algumas se repetem por diversas vezes, 12 de La Fontaine, 7 de Musset, 5 de Corneille, 5 de Boileau, 4 de Voltaire, 4 de Racine, algumas de Rabelais, Pascal e Montaigne e de outros escritores, políticos, autores de operetas e vaudevilles. Os números indicam ter a leitura da obra do autor de Claude Gueux marcado o cronista, posto que esse cálculo não inclui as dezenas de alusões feitas ao escritor francês ou a suas personagens, nem as citações hugoanas presentes nos volumes *Crítica teatral* e *Crítica literária*. Como se pode verificar, o conjunto de tal presença é indicativo da necessidade de estabelecer um diálogo com esse poderoso influxo representado pela vasta produção hugoana.

Como explicar tantas citações? Não seria arriscado julgar, como Carneiro Leão (1960), que Machado de Assis sofreu “[...] uma influência profunda de Victor Hugo”, que exerceu uma “força sugestiva” sobre o autor de *Dom Casmurro*? A leitura das crônicas em que aparecem citações tiradas dos textos de Victor Hugo indica que a obra do escritor francês foi lida de forma constante e interessada. Merece destaque a poesia, principalmente as *Orientales*, cujos versos são lembrados durante toda a longa carreira jornalística de Machado de Assis. Os famosos prefácios hugoanos, que serviram a toda uma geração como leis a serem seguidas, também não escaparam ao olhar atento do escritor fluminense, principalmente aqueles de *Lucrece Borgia* e *Cromwell*. Algumas alusões demonstram a leitura de outras peças, como *Ruy Blas*, *Angelo* e *Hernani*. Os romances hugoanos também são mencionados: em crônica de 15 de julho de 1877, refere-se a Javert, personagem dos *Misérables*; em 23 de junho de 1878, o colaborador de *O Cruzeiro* refere-se a Quasímodo. Não foram encontradas

referências, entretanto, aos romances posteriores, como *Quatrevingt-Treize* ou *L'Homme qui rit*.

É preciso analisar de que maneira a presença hugoana se manifestou nas crônicas de Machado de Assis. Alfredo Bosi (1999, p. 28-29) afirma ter o romancista escolhido como leitura de cabeceira os moralistas franceses e ingleses, tornando-se um admirador do classicismo do setecentos. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, teria aprofundado “o desprezo às idealizações românticas” e revelado a perda de suas ilusões em relação à existência. Eugênio Gomes (1949, p. 11) segue a mesma análise – fazendo exceção apenas a Victor Hugo –, quando explica a influência de humoristas anglo-saxões no escritor fluminense ao chegar à casa dos quarenta anos. O pesquisador afirma ter sido o romantismo uma experiência “cansativa” para o homem de natureza introvertida, mórbida, que tivera de recalcar reações e sentimentos, os quais o levaram a uma crise “algo trágica”. Jean-Michel Massa (1971, p. 355) confirma que o liberal romântico sofreu uma decepção amarga com o fracasso de seu engajamento político, razão pela qual atribuiu a culpa ao ideal de Pelletan e Victor Hugo, sendo consumido, a partir de então, por uma “náusea pessimista”. A crítica tem comentado insistentemente esses aspectos da obra machadiana: o pessimismo, a ironia, o pensamento filosófico herdado dos moralistas do século XVIII e a presença constante e evidente de autores como Montaigne, Pascal, Shakespeare, Sterne, entre outros. A leitura de seus textos jornalísticos revela, porém, que o autor de *Châtiments* teve grande importância na construção do seu patrimônio cultural e deixou em parte de sua obra marcas profundas, nem sempre perceptíveis para todos os leitores. E isso se deve, principalmente, ao fato de Victor Hugo ser um autor bastante comentado e pouco lido. Parece muito mais fácil ler todas as peças de Molière e de Shakespeare do que atirar-se à aventura de ler as centenas e centenas de páginas de *Les Misérables* e suportar com paciência as digressões do “Homem oceano”. Imagine-se, então, tentar conhecer toda a vasta produção do escritor, elaborada ao longo de

setenta anos, e buscar na obra machadiana as referências, alusões, citações. A leitura dessa vasta produção pode revelar não só a genialidade de um gigante das letras, presente em quase todo o século XIX, que sobreviveu a todos os modismos, escolas, revoluções, mas também sua importância para escritores de outros países, de outras idades, de outras ideologias. Como essa figura polêmica, vaidosa, contraditória, risível e trágica, dona de um talento incomparável, marcou um jovem carioca ambicioso, que se transformaria em uma sumidade retraída e discreta? É o que será mostrado a seguir.

Quando Machado de Assis nasceu, Victor Hugo contava trinta e sete anos. Nessa idade, o escritor francês já havia criado o prefácio de *Cromwell*, escrito as belas *Odes et Ballades* e *Les Orientales*, publicado os romances *Han d'Islande* e *Bug Jargal*, vivido a intensa batalha do *Hernani*, alcançado respeito e notoriedade graças a *Notre Dame de Paris*, *Les Feuilles d'Automne*, *Les Chants du Crépuscule* e *Les Voix Intérieures*. Já havia, também, provocado grandes polêmicas com *Marion Delorme* e *Le Roi s'Amuse*, criticado a pena de morte em *Le Dernier Jour d'un Condamné* e *Claude Gueux*, condensado suas ideias em *Littérature et Philosophie Mêlées*, colhido elogios por causa de *Ruy Blas*. Em 1841, enquanto o autor de *Les Rayons et les Ombres* discursava na Academia Francesa, em agradecimento por ter sido eleito membro da casa em 3 de junho daquele ano, Francisco e Maria Leopoldina preparavam-se para festejar, dali a dezoito dias, o segundo aniversário de seu primogênito. Em 1843, o escritor francês amargava o fracasso de *Les Burgraves* e pranteava a perda de sua filha Léopoldine. Para Joaquim Maria, esses tristes acontecimentos eram, então, incompreensíveis. Em 1855, quando o inimigo número um de Luís Napoleão chegou a Guernesey, um adolescente magrinho, “mas modesta e limpamente vestido”, fazia todos os dias o percurso de barca, entre São Cristóvão e o cais Pharoux, “mergulhado na leitura”, provavelmente para trabalhar na cidade como guarda-livros ou caixeiro. Nesse mesmo ano, o rapaz de dezesseis anos publicou seu primeiro poema na



Marmota e talvez tenha começado a frequentar o teatro. Não para assistir às representações de *Lucrecia Borgia* ou *Angelo*, mas para aplaudir as comédias realistas de Dumas Filho, Émile Augier e Théodore Barrière, entre outros. Em 1856, ao escrever “Ideias vagas”, o colaborador da *Marmota Fluminense* serve-se de uma epígrafe de Lamartine para tratar da poesia, arte inspirada pela natureza, “êxtase da alma e dos sentidos”. Já no fim do artigo, o rapaz de dezessete anos assim define o poeta:

Ele tem uma missão a cumprir neste mundo – uma missão santa e nobre, porque é dada por Deus! – É um pregador incansável – um tradutor fiel das ideias do Onipotente. O mundo porém não compreende aquela alma tão grande como o universo – tão divina como a mais bela porção do espírito de Deus. (ASSIS, 1959, v. 3, p. 992)

Embora Victor Hugo não tenha sido mencionado, definição semelhante está em *Les Rayons et les Ombres*. Em “Fonction du poète”, ele afirma: “Le poète est l’archet divin” e Deus o espera na solitude. Sua missão é como aquela dos profetas que conduzem o povo em direção à verdade. Nem todos, porém, compreendem-no, e ele deve ignorar os insultos, perseverando em mostrar a todos o caminho para os “dias melhores”. Como a publicação de *Les Rayons et les Ombres* data de 1840, é possível que o escritor brasileiro já tivesse lido essa coletânea em 1856.

Em 1857, surge a primeira manifestação da obra hugoana em um texto do jovem fluminense. O poema “A...”, publicado na *Marmota* de 22 de dezembro daquele ano, tem como epígrafe versos do vate francês:

A\*\*\*

Viens, je suis dans la nuit, mais je puis voir le jour!

Victor Hugo

Oh! se eu pudesse respirar um beijo

O teu hálito ardente e vaporoso,

E na febre do amor e do delírio

Sobre o teu seio estremecer de gozo!  
[...] (*A Marmota*, 22 dez. 1857, p. 2)

A epígrafe foi retirada da décima estrofe de “A toi”, poema das *Odes et Ballades*, escrito em 1821: “Oh! de ton doux sourire embellis-moi la vie! Le plus grand des bonheurs est encor dans l’amour. La lumière à jamais ne me fut point ravie, Viens, je suis dans la nuit, mais je puis voir le jour!” (HUGO, 1968, p. 194-196).

A presença de Victor Hugo não revela, entretanto, a influência do autor em sua produção poética. Para Massa (1971), a inspiração vinha de Álvares de Azevedo, Lamartine, Garret. Ela indica, contudo, estar o jovem poeta lendo a obra do autor de *Notre Dame de Paris*. Nessa fase, seu interesse já teria sido despertado pelos versos românticos que “sabia de cor”, pelos prefácios dos dramas, repletos de reflexões a respeito da função do escritor na sociedade, pelo idealismo de um exilado político que, aos cinquenta e sete anos, passara a defender os pobres, lutando pela abolição da pena de morte e do trabalho infantil, pelos direitos das mulheres e pela liberdade política. Ao rapaz de vinte anos, cabia ler no original todos os livros escritos pelo “Homem oceano” até então, e tentar acompanhar sua produção ininterrupta: de 1853 a 1859, ele publicara *Châtiments*, *Les Contemplations* e *La Légende des Siècles*, tendo composto, além disso, os polêmicos *Dieu* e *La Fin de Satan*. Provavelmente, “Machadinho” já teria começado a estudar o prefácio de *Cromwell* e toda a dramaturgia do escritor francês, refletindo acerca da função do teatro. Não deixa, porém, de seguir as tendências de sua época: em 1859, ao iniciar a carreira de crítico teatral, publicando seus artigos no jornal *O Espelho*, reafirma sua preferência pela escola realista “por mais sensata, mais natural, e de mais iniciativa moralizadora e civilizadora” (ASSIS, 1938, p. 30).

No decênio de 1860, o estudo dos folhetins revela o conhecimento cada vez mais profundo da obra hugoana. O colaborador do *Diário do Rio de Janeiro* faz referências a *Marion Delorme*, *Hernani*, *Angelo*, *Lucrecia Borgia*, ao prefácio de *Cromwell*, a *Les Misérables*, comenta a “prosa lírica” do poeta francês e cita

versos das *Orientales* e *Les Rayons et les Ombres*. Publica *Crisálidas* em 1864, e, nesse livro de versos, Massa (1971, p. 377-418) percebe a presença de Hugo em poemas como “Stella” e “Caridade”. As epígrafes, entretanto, são tomadas a autores como Musset, Camões, Mme. de Staël, Sá de Miranda, Mickiewicz, Laprade. Nessa mesma época, escreve cinco peças, não seguindo a escola realista de Dumas Fils e Augier, mas filiando-se à tradição dos provérbios e comédias de salão “que conhecera certamente como leitor de Alfred de Musset e Octave Feuillet” (FARIA, 2001, p. 118). Esses textos não trazem nenhuma referência a Victor Hugo, nenhuma alusão à sua obra. Curiosamente, portanto, Machado de Assis lembrava os prefácios hugoanos em suas crônicas para ilustrar sua definição da missão civilizadora do teatro; afirmava ser partidário da escola de Dumas Fils e escrevia como Musset, citando La Fontaine e Alphonse Karr!

Do outro lado do Atlântico, o escritor francês continuava produtivo, mesmo no exílio: em 1862, lança seu romance mais famoso, *Les Misérables*. Dois anos depois, publica *William Shakespeare*. Em 1865, *Les Chansons des Rues et des Bois* e, no ano seguinte, *Les Travailleurs de la Mer*, concluindo o decênio com a publicação de *L’Homme qui Rit*. É difícil afirmar terem sido todas essas obras lidas pelo escritor fluminense, mas não restam dúvidas quanto à história de Jean Valjean, nem ao drama de Gilliat, traduzido por Machado, aos vinte e sete anos, com competência e seriedade. O trabalho rendeu-lhe, logicamente, benefícios pecuniários, mas deve ter servido, do mesmo modo, como treino poético. No decênio de 1870, o cronista faz referências a *Les Contemplations* na *Semana Ilustrada* e, na *Ilustração Brasileira*, alude à personagem Javert dos *Misérables*. Menciona, ainda uma vez, *Les Orientales* e chama Victor Hugo de “um dos maiores poetas do século”. Publica mais uma coletânea de poesias, seus primeiros contos e quatro romances. Nessas obras, nenhuma epígrafe ou citação do escritor francês. Em *Ressurreição*, de 1872, há referências a Shakespeare, Voltaire, Henri Murger, Villon e ao livro *Robinson Crusoe*; em *A mão e a luva*, de 1874, Estevão lê

algumas páginas de Werther, escreve versos à maneira de Byron, reflete a respeito de um axioma de Lord Macaulay e assiste a uma representação de *Otelo*, enquanto Mrs. Oswald entretém-se com a leitura de Milton. Há alusões a Barrière, Plutarco, Torquato Tasso e algumas frases da Bíblia. Em *Helena*, publicado em 1876, D. Úrsula lê Saint-Clair das Ilhas, há uma citação de Piron e outra de Goethe; Helena tenta ler *Manon Lescaut*, Estácio fala em *Paul et Virginie* e Salvador cita *Otelo*. O texto é permeado de referências a Lutero, Aristóфанes e às “Máximas” do Marquês de Maricá. Em *Iaiá Garcia*, de 1878, novamente Torquato Tasso, mais uma vez Shakespeare, algumas frases da Bíblia, de novo Pangloss, bem como referências a Virgílio, Plutarco, Homero e Lúculo. O leitor entusiasmado das *Contemplations* e das *Feuilles d’Automne* não cita o autor dessas obras, autor este ainda produtivo, com a publicação de *L’Année Terrible* em 1872, de *Quatrevingt-treize* em 1874, e da série de *Actes et Paroles* nos dois anos seguintes. Em 1877, a nova série da *Légende des Siècles*, *Histoire d’un Crime* e *L’Art d’Être Grand-Père*. O septuagenário francês continua a ser comentado e discutido, mesmo que seja para contradizê-lo ou negá-lo. Machado de Assis reconhece-lhe a genialidade; sente a falta, no entanto, de uma ideologia que se adapte à nova fase de sua vida. Às vésperas de completar quarenta anos, o escritor brasileiro busca outras fontes para sua sede de conhecimento, distanciando-se, de forma crítica, dos modelos do passado. Em 1878, a crônica de 1º. de setembro, a respeito de um *calembour* feito por Victor Hugo durante o cerco prussiano, parece indicar uma ruptura com o autor de sua juventude. A “triste forma de espírito”, ou “la fiente de l’esprit qui vole”, “cultivada pelo grande poeta”, provoca assombro no escritor fluminense. A pena “cai-lhe” das mãos diante do *quatrain* metrificado. É a primeira crítica feita abertamente ao autor das *Odes et Ballades*. De maneira discreta, porém, a ruptura já havia sido anunciada uma semana antes. Ao tratar da função do cronista, o colaborador de *O Cruzeiro* desmente a célebre frase do prefácio de *Cromwell*: “Le poète aussi a charge d’âmes”, ironizando-a: “O cronista não tem

cargo d'almas, não evangeliza, não adverte, não endireita os tortos do mundo" (ASSIS, 1962, p.152, v. 4) Ele contradiz a si próprio, pois escrevera em 1864: "Também o folhetim tem cargo de almas. É apóstolo e converte".

Se há ruptura, não cessa, entretanto, sua admiração pelo poeta genial. Em 1º. de junho de 1873, o colaborador das "Badaladas" analisa o livro de versos de Pedreira Braga e conclui: ele "não é certamente o nosso Vítor Hugo, mas sente-se que aspira a alar-se às alturas do poeta das *Contemplations*" (ASSIS, 1962, v. 3, p. 64). No decênio de 1880, a colaboração jornalística divide-se em três fases: na primeira, entre 1883 e 1886, Machado de Assis assina suas "Balas de estalo" com o pseudônimo de Lélío. Nesses textos, percebe-se o princípio de um distanciamento crítico em relação à França, embora as citações continuem abundantes e o autor de *Les Voix Intérieures* seja citado em três textos. A admiração pelo Velho Mundo é que arrefece. Em 22 de julho de 1883, por exemplo, ele comenta o "vezo de tudo copiarmos ao estrangeiro" e afirma que a França "é um país sórdido" (ASSIS, 1959, p. 416). Em 29 de outubro de 1884, classifica Molière como "um pobre diabo que, posto viva há dois séculos na memória dos homens, era, todavia, um saltimbanco ou pouco mais". Na segunda fase, após as "Balas de estalo", Machado de Assis passa a colaborar para a coluna "Gazeta de Holanda" e, durante dois anos, trata da política do país, exercitando sua habilidade de compor versos. Não há referências explícitas a Victor Hugo. Finalmente, na terceira fase, entre 1888 e 1889, assina a coluna "Bons dias" com o pseudônimo de "Boas noites" e ignora o criador de Quasímodo. Prefere citar Musset, Molière, Pascal, Mme. de Sévigné, Montaigne. É preciso lembrar que 1881 é o ano da publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Nesse romance repleto de citações, destaca-se a presença francesa, analisada por Gilberto P. Passos em seu *A poética do legado* (1996a). Ouvem-se as vozes de Molière, Corneille, Chateaubriand, Villon, Beaumarchais, Stendhal, Xavier de Maistre e Voltaire no diálogo intertextual estabelecido entre o escritor fluminense e seus autores prediletos. Não há referências ao autor

de *L'Homme qui Rit*, excetuando-se o capítulo do “Delírio”, no qual Eugênio Gomes teria percebido sua presença.

O decênio de 1880 termina deixando marcas profundas em Machado de Assis: foi o “início de sua glorificação em vida” (FACIOLI, 1982, p. 42) e da solidificação de sua carreira. Oficial da Ordem da Rosa, vogal do Conservatório Dramático, responsável pela Diretoria de Comércio, era aclamado o “mestre das letras brasileiras”. Nesse mesmo período, morre Victor Hugo. Machado indigna-se com o comportamento de aspirantes a poetas que se aproveitam da morte do mestre francês para tornarem-se célebres e escreve duas crônicas mordazes e ferinas a respeito do assunto, além de compor o belíssimo poema “1802-1885”, em homenagem ao criador de JeanValjean. Esse poema é de extrema importância, pois revela a visão machadiana do escritor francês: ele o coloca no mesmo nível de Dante, Voltaire, Homero e Shakespeare, ou seja, consagra-o como um gigante da literatura, um gênio das letras, um poeta imortal. No decênio de 1890, a presença hugoana torna-se mais significativa nos textos jornalísticos escritos por Machado de Assis. Das vinte e sete citações encontradas de 1861 a 1897, doze foram utilizadas em crônicas escritas entre 1892 e 1897. É a época da publicação de *Quincas Borba*, da coletânea de contos *Várias histórias*, bem como de *Páginas recolhidas*. Naquele romance, há uma forte presença francesa (PASSOS, 2000), marcada por autores como Voltaire, Comte, Des Grieux, Dumas, La Fontaine, Rabelais, Molière, Feuillet, Balzac, dentre muitos outros. Nenhuma alusão ao exilado de Guernesey.

Na virada do século, ocorre a publicação de *Dom Casmurro*. Shakespeare, Goethe, W. Scott, Ariosto, Des Grieux, Montaigne, Dante, Camões estão ao lado dos nossos Álvares de Azevedo, Junqueira Freire e José de Alencar. Victor Hugo continua ausente. Nesse romance, assim como nas crônicas, o autor permite a uma personagem fazer uma crítica mordaz à mania de copiar tudo o que é moda na França: no capítulo “O tratado”, uma senhora cai na rua e levanta-se rapidamente, envergonhada. Bentinho e José Dias assistem à queda e o agregado comenta o episódio: “– Este

gosto de imitar as francesas da Rua do Ouvidor, dizia-me José Dias andando e comentando a queda, é evidentemente um erro” (ASSIS, 1995, p. 126). Em 1904, o escritor brasileiro publica *Esau e Jacó*. A lista de autores citados é imensa. Dentre eles, Dante, Ésquilo, Mme. de Staël, Cervantes, Voltaire, Goethe, Musset, Shakespeare, Racine, Camões, Homero e Casimiro de Abreu. Nesse romance, surge, discretamente, o Victor Hugo das *Feuilles d’Automne*, quando o narrador lembra o “pão inteiro e dividido do poeta”, citação analisada por Gilberto Pinheiro Passos em seu *As sugestões do Conselheiro: a França em Machado de Assis – Esau e Jacó e Memorial de Aires* (1996b, p. 55).

Quatro anos depois, seu último romance, o *Memorial de Aires*. Há alusões a Goethe, Shelley, Thackeray, Heine, Renan, Dante, Mme de Sévigné, Teócrito e João de Barros. Em nenhuma dessas obras, destaca-se a presença hugoana.

Se um estudioso fosse analisar a presença de Victor Hugo nas obras de Machado de Assis e excluísse as crônicas, chegaria à conclusão de que o poeta francês não foi importante para a formação intelectual de nosso escritor, nem sequer se incluiu entre seus autores preferidos. Se consultasse a biblioteca do patrono da Academia Brasileira de Letras, notaria que os livros do criador de Marius e Cosette também não constavam da lista dos volumes mais manuseados! Excluir, portanto, sua produção jornalística, para verificar as relações dialógicas que ele estabeleceu com outros escritores, resulta no empobrecimento drástico de seu patrimônio cultural e na interpretação equivocada da importância do “mago da poesia” para o Bruxo do Cosme Velho. A quantidade de citações retiradas da obra de Victor Hugo e inseridas nas crônicas machadianas impressiona e não é gratuita. Não por acaso, o escritor francês é o autor mais citado pelo cronista fluminense – idealista e liberal na juventude, cauteloso na maturidade e, mais tarde, um “moralista cético” – nos seus quarenta anos de contribuição para os principais periódicos do Rio de Janeiro e de São Paulo. No início de sua carreira jornalística, Machado de Assis citava o autor de *Angelo* por

compartilhar de suas opiniões acerca do teatro; com o tempo, passou a estabelecer um diálogo com o gigante das Letras e utilizar as citações a serviço de seu próprio texto, modificando-as de acordo com seus interesses, ora compactuando com as ideias de seu autor, ora negando-as e, até mesmo, ridicularizando-as. O modelo seguido pelo Machado do decênio de 1860 passou a ser evitado pelo celebrado autor das *Memórias póstumas de Brás Cubas* entre 1870 e 1880. Mas, alguns anos após a morte de Victor Hugo, por que o maduro Machado volta a chamá-lo para ilustrar suas ideias?

O levantamento das citações mostra que Machado de Assis, no decênio de 1860, citou os prefácios de *Lucrecia Borgia* e *Cromwell*, para ilustrar sua visão do teatro, bem como dois poemas famosos e conhecidos de todos os leitores, “Les Djins” e “Guitare”, talvez com a intenção de demonstrar sua cultura, versatilidade e talento paródico. No decênio de 1870, enquanto se preparava para o grande salto em sua carreira literária, não citou o autor de *Les Travailleurs de la Mer* e ironizou-o por ter feito um calembour de péssimo gosto. Na “História de quinze dias”, preferiu citar Balzac, George Sand, Molière, Chateaubriand e até trechos do “Barbe Bleue”. Nas “Notas semanais”, citou Mme. de Sévigné, Molière, Corneille e fez alusões a Zola, Balzac e Musset. Nos anos 1880, cita o romance *Les Misérables* duas vezes e, quando falece o criador de Jean Valjean, demonstra ter lido e memorizado seus livros de poesia publicados entre 1829 e 1840. Finalmente, no decênio de 1890, a presença hugoana se intensifica: são treze citações retiradas das *Contemplations*, *Feuilles d’Automne*, *Les Rayons et les Ombres*, *Chants du Crépuscule*, *Les Misérables* e, principalmente, das *Orientales*.

Os dados apontam qual foi o Victor Hugo que marcou Machado de Assis. Sem dúvida, aquele da batalha do *Hernani*, e também o romancista dos anos 1860, o vate dos versos escritos entre 1829 e 1850, mas, de modo inigualável, o criador de Sara la Baigneuse. O escritor brasileiro parece ignorar as obras hugoanas escritas a partir de 1870, a não ser por algumas alusões feitas a



*L'Année Terrible*. Isso quer dizer que, dentre todas as facetas do mestre francês, a mais marcante para o autor de *Crisálidas* foi aquela do genial poeta que celebrou o exotismo, a sensualidade e a beleza do Oriente por meio de versos fortes, inovadores, simples, originais. Em 1º. de maio de 1877, o colaborador da *Semana Ilustrada* não esconde sua predileção por assuntos ligados a odaliscas e sultões. Ao comentar a guerra entre turcos e russos que acabara de “romper”, alegra-se com a notícia e roga a Jeová e a Alá que prolonguem “a nova contenda que vai reunir no campo de honra os exércitos muçulmano e cismático”, pois as “guerras ordinárias e civilizadas são enfadonhas como uma quadrilha francesa”. Aquela, ao contrário, era bastante poética: “Bósforo! Ilíria! Até os nomes têm um sabor de mel, que contrasta com o drama, e produz uma sensação estranha, romântica, 1830”. O narrador conclui: Agora, se me perguntarem para que lado pendem as minhas simpatias, dir-lhes-ei que fazem uma pergunta inútil. Onde está a odalisca? Aí estou eu. De que parte fica o harém, o chibuk, o narguilé? É esse o meu lugar, o meu voto, a minha consideração. (ASSIS, 1962, p. 218, v. 3)

O resultado do levantamento explica, também, por que as coletâneas poéticas de Victor Hugo não estão na lista feita por Glória Vianna (JOBIM, 2001, p. 128-9) dos volumes mais manuseados por Machado de Assis. Constam da biblioteca do escritor uma edição de 1875 que contém: *Les Orientales*, *Les Feuilles d'Automne* e *Les Chants du Crépuscule*, uma edição de 1873 de *Odes et Ballades*, uma edição de 1872 de *Les Contemplations* e as edições de 1875 e 1877 de *La Légende des Siècles*. Ora, se a primeira citação dessas obras data de 1857, parece claro não terem sido esses os exemplares estudados na sua juventude. Provavelmente, adquiriu-os mais tarde, apenas para tê-los por perto: seu conteúdo já estava memorizado havia muitos anos.

O aumento de citações nas crônicas corresponde a seu quase desaparecimento nos contos e romances, donde se conclui que o cronista tem um perfil próprio, muito diferente daquele do respeitável patrono da ABL – muito parecido com o de

Machadinho. Esse Machadinho da “pena azeitada”, criado com “leite romântico”, teria sobrevivido no cronista. Em 24 de novembro de 1883, “Lélio” confessa ter ainda “um resto de costela romântica”. Em 10 de janeiro de 1884, revela sentir uma “certa sensação profunda e saudosa”, ao tratar das memórias do diplomata Vasconcelos de Drummond:

Sempre lhes direi, aqui que ninguém nos ouve: o conselho de ministros no paço, as palavras de José Bonifácio ao Bregaro; a volta de D. Pedro depois de declarar a independência; a gente que correu à São Cristóvão; a imperatriz que, não tendo mais fitas verdes para fazer laços, fê-los com as do próprio travesseiro; D. Pedro, um rapaz de 24 anos, impetuoso e ardente; José Bonifácio, grave e forte, e, quando preciso, alegre; a gente que encheu à noite o teatro; as senhoras de laço verde ao peito; toda essa nossa aurora dá-me uma certa sensação profunda e saudosa, que não encontro... onde? no nariz do leitor, por exemplo. (ASSIS, s.d., p. 42)

Em 1892, o narrador explica essa sensação com base no argumento de ter sido criado em meio ao romantismo e, assim sendo, dificilmente, poderia adaptar-se aos novos parâmetros:

Gente que mamou leite romântico, pode meter o dente no rosbife naturalista; mas em lhe cheirando a teta gótica e oriental, deixa o melhor pedaço de carne para correr à bebida da infância. Oh! meu doce leite romântico! [...] Cinco odaliscas... Parei; lidas essas primeiras palavras, senti-me necessitado de tomar fôlego. [...] Todas as Orientais de Hugo vieram chover sobre mim as suas rimas de ouro e sândalo. (ASSIS, 1962, p. 194, v. 1)

Tais comentários parecem demonstrar que a juventude de Machado de Assis estava intrinsecamente ligada ao romantismo e, por consequência, a Victor Hugo. Quando algum fato político ou histórico o fazia recordar o passado, evocava um dos autores preferidos de sua mocidade para ajudá-lo a recompor suas lembranças; talvez, para libertar o Machadinho esquecido (ou

contido) em meio à papelada referente à “última quinzena do trimestre adicional” da Secretaria da Agricultura. O funcionário público, autor discreto e ponderado, dava lugar ao idealista romântico, impetuoso, galante, divertido, nem que fosse por um breve instante: Por um momento, ele considera o ideal e o contexto de seu próprio país: por um breve momento, o idealismo e o otimismo, que ele abandonara muitos anos atrás, mostram de novo sua face, para apenas confessar sua duvidosa pretensão a uma existência sólida (GLEDSON, 2003, p. 183).

Esta crônica, escrita em 27 de maio de 1894, acentua a ligação estabelecida entre juventude–poesia–oriente–romantismo:

Morreu um árabe, morador na rua do Senhor dos Passos. Não há que dizer a isto; os árabes morrem e a rua do Senhor dos Passos existe. Mas o que vos parece nada, por não conhecerdes sequer esse árabe falecido, foi mais um golpe nas minhas reminiscências românticas. Nunca desliguei o árabe destas três cousas: deserto, cavalo e tenda. Que importa houvesse uma civilização árabe, com alcaides e bibliotecas? Não falo da civilização, falo do romantismo, que alguma vez tratou do árabe civilizado, mas com tal aspecto que a imaginação não chegava a desmembrar dele a tenda e o cavalo. Quando eu cheguei à vida, já o romantismo se despedia dela. [...] Já então Gonçalves Dias havia publicado todos os seus livros. Não confundam este Gonçalves Dias com a rua do mesmo nome; era um homem do Maranhão, que fazia versos. (ASSIS, 1962, v. 2, p. 101).

O narrador “matreiro” ironiza a ignorância literária de seus leitores em relação a Gonçalves Dias; em seguida, comenta os nomes de dois deputados: Lamartine e Chateaubriand e conclui ser um “vestígio de romantismo”. Os “portadores daqueles dois nomes”, entretanto, eram apenas políticos: os nomes escolhidos por seus pais “não bastaram para dar aos filhos idealidades poéticas”. Volta a tratar do árabe falecido, que morrera de febre amarela, “uma epidemia exausta à força de civilização ocidental” e conclui: Miserável romantismo, assim te vais aos pedaços. A anemia tirou-te a pouca vida que te restava, a corrupção não

consente sequer que fiquem os teus ossos para memória. Adeus, árabes! adeus, tendas! adeus, deserto! Cimitarras, adeus! adeus! (ASSIS, 1962, v. 2, p. 107) No final do século, Machado de Assis vê a chegada de uma nova era à qual parece não se adaptar. Victor Hugo transporta-o para uma época de “ousadia”, representada pela “intenção de reproduzir a verdade”, quando ele acreditava poder reclamar dos atos do governo, educar pelo teatro, cobrar promessas da Câmara Municipal. O cronista não resiste às memórias de um outro tempo: “Mas é que há certas memórias que são como pedaços da gente, em que não podemos tocar sem algum gozo e dor, mistura de que se fazem saudades” (ASSIS, 1962, v. 3, p. 281). Nas lembranças de seu passado, misturam-se o Alcazar e Mlle. Aimée, Gonçalves Dias e Álvares de Azevedo, D. Pedro I e D. Pedro II, Lamartine, Musset e Victor Hugo. Dessas lembranças, faz parte um grupo de jovens intelectuais ávidos em construir uma literatura nacional, educar o povo pela arte, civilizar a sociedade.

Machado de Assis leu a obra de Victor Hugo, admirou-a, memorizou-a e, quando jovem, tentou seguir as ideias do autor do prefácio de *Cromwell*. Essa admiração, entretanto, nunca foi cega. Ele condenou os excessos da escola hugoísta liderada por Sílvio Romero, escola esta “que buscava os efeitos em certos meios puramente mecânicos” e aconselhou a evitar aquele condor que, “à força de voar em tantas estrofes, há doze anos, acabou por cair no chão, onde foi apanhado e empalhado” (ASSIS, 1953a, p. 239). Igualmente, soube olhar para o autor de *Les Contemplations* com olhos críticos, retirando de sua obra somente os aspectos que poderiam beneficiar o seu amadurecimento como escritor. Nunca procurou imitá-lo e chegou a condenar “os macaqueadores de Victor Hugo”, que julgavam ter entrado na “família do poeta, só com lhe reproduzir a antítese e a pompa da versificação. O discípulo é outra coisa: embebe-se na lição do mestre, assimila ao seu espírito o espírito do modelo” (ASSIS, 1953a, p. 119). Evidentemente, “os macaqueadores de Victor Hugo” nada mais faziam, além de seguir as tendências de uma época em que se

buscava criar uma identidade nacional e em que a França era vista como um polo irradiador de cultura. O colaborador da *Gazeta de Notícias* possuía uma visão bastante criteriosa da França e de seus escritores e soube, como poucos, colocá-los à mercê de seu discurso. Recriando as citações, dispondo-as conforme sua vontade, apropriou-se delas, ilustrou a história de seu país por meio de textos estrangeiros e propôs uma literatura nacional que aceitasse o elemento externo de maneira consciente, estabelecendo com ele trocas e empréstimos, deturpando-o numerosas vezes, com a intenção clara de aproveitar somente o que lhe interessava (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 96). Houve, portanto, uma seleção baseada em um conhecimento amplo da cultura francesa, de acordo com as tendências da época, mas também com escolhas pessoais, denotadoras de independência em suas leituras. A presença de Victor Hugo nas crônicas de Machado de Assis parece revelar, portanto, não a influência do poeta francês na obra do escritor brasileiro, mas o estabelecimento de uma prática intertextual sempre renovadora. Nessa prática, o caráter grandiloquente do autor de *L'Année Terrible* cede lugar ao tom predominantemente humorístico dos textos jornalísticos, ocorrendo, assim, uma dessacralização da obra hugoana. Além disso, a passagem de um veículo a outro, ou seja, do livro ao jornal, permite ao texto citado ou parodiado ganhar em amplitude de atuação, porque guarda elementos de sua origem e a eles se acresce. Victor Hugo surge, então, como um imenso repositório de frases, personagens e situações que, além de serem tributárias do sucesso, pertenciam à maior figura literária do século XIX, na França. Matizar tal repertório, inserindo-o em outro texto/contexto, é a marca registrada do cronista, que sabe dar ao seu espaço, no jornal, o verniz da citação e, ao mesmo tempo, consegue impor a Victor Hugo e sua obra uma dimensão "brasileira". O poeta das *Orientales* está vinculado à juventude de Machado de Assis, aos poetas românticos de 1830, razão pela qual, verifica-se sua quase ausência nos romances e contos. Nas obras de sua maturidade, o autor brasileiro buscou afastar-se das

escolas já ultrapassadas e citar, preferentemente, escritores clássicos. Construiu de forma meticulosa a imagem que gostaria de perenizar: aquela do literato de fina ironia, erudição incontestada, humor elegante e estudo profundo dos caracteres. Por isso, a presença hugoana nas crônicas. Feitas para serem esquecidas no dia seguinte ao da publicação, elaboradas “ao correr da pena”, assinadas com pseudônimos, podem ser o campo do experimento, da ousadia, do pensamento livre e sem amarras. Lélío dos Anzóis Carapuça pode atacar o governo, ridicularizar escritores renomados, despedir-se do leitor com insultos, mandando-o para “o diabo que o carregue”. Em “A Semana”, o cronista tem o anonimato total. Nessa série, ressurgiu com força a presença do ícone do romantismo na França e, com ele, o impetuoso colaborador da Gazeta, tão diferente do “escritor oficial do Estado”, estabelece um diálogo permeado de versos, zombarias e lembranças. Victor Hugo representava para o Bruxo do Cosme Velho uma viagem em direção ao passado romântico, à sua juventude liberal, aos seus ideais sufocados pela burocracia e pelo *struggle for life*. Protegido pelo pseudônimo de Sileno, Gil, Lélío, Boas Noites, bastava-lhe apenas uma boa razão para fazer calar o comedido, discreto, aristocrático, recatado Machado de Assis, mesmo que por um breve instante. Essa boa razão – que podia ser um presente de sultão ao papa, uma guerra civil, a imundície das ruas do Rio de Janeiro, o desligamento de um tenor de sua *troupe* – fazia-o ressurgir e, algumas vezes, indignar-se; outras, emocionar-se. Escondido sob as barbas brancas e o *pince-nez* do respeitado autor de *Dom Casmurro*, estava Machadinho, o rapaz que sonhou com um teatro nacional, que disse impérios aos políticos, que se encantou com os livros trazidos pelo pacote, que se envolveu em polêmicas, que memorizou as *Orientales*, que estudou as *Orientales*, aprendendo, com elas, a fazer versos.

## Referências

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Crítica teatral*. Rio de Janeiro: Jackson, 1938.
- \_\_\_\_\_. *Crítica literária*. Rio de Janeiro: Jackson, 1953a.
- \_\_\_\_\_. *Correspondência*. Rio de Janeiro: Jackson, 1953b.
- \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1959, v. III.
- \_\_\_\_\_. *Crônicas*. Rio de Janeiro: Jackson, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Bons dias!* Organizado por John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro, Ediouro, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Crônicas de Lélío*. Organizado por Raimundo Magalhães Jr. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].
- BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis: antologia e estudos*. São Paulo: Ática, 1982.
- \_\_\_\_\_. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.
- \_\_\_\_\_. *O teatro político nas crônicas de Machado de Assis*. São Paulo, IEA, 2004. (Série Literatura, 1).
- CANDIDO, Antonio. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
- CARNEIRO LEÃO. *Victor Hugo no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.
- FACIOLI, Valetim. Várias histórias para um homem célebre: biografia intelectual. In: BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis: antologia e estudos*. São Paulo: Ática, 1982.
- CALLIPO, Daniela Mantarro. *Rimas de sândalo e ouro: a presença de Victor Hugo nas crônicas de Machado de Assis*. São Paulo: Ed.Unesp, 2010.
- FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

- \_\_\_\_\_. Introdução. In: ASSIS, Machado de. *Bons dias!* Organizado por John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1989.
- GOMES, Eugênio. *Espelho contra espelho*. São Paulo: IPE, 1949.
- HUGO, Victor. *Les chants du crépuscule, Les voix intérieures, Les rayons et les ombres*. Paris: Gallimard, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Odes et Ballades, Les Orientales*. Paris: GF Flammarion, 1968.
- JOBIM, José Luís. *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.
- MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: Conselho Nacional de Cultura, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Dispersos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/MEC, 1965.
- PASSOS, Gilberto Pinheiro. *A poética do legado*. São Paulo: Annablume, 1996a.
- \_\_\_\_\_. *As sugestões do conselheiro: a França em Machado de Assis – Esaú e Jacó e Memorial de Aires*. São Paulo: Ática, 1996b.
- \_\_\_\_\_. *Napoleão de Botafogo*. São Paulo: Annablume, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Cintilações francesas: Revista da Sociedade Filomática, Machado de Assis e José de Alencar*. São Paulo: Nankim, 2006.
- PERRONE-MOISÉS, Leila. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: \_\_\_\_\_. *Flores da escrivãzinha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 91-99.





## A PRESENÇA FRANCESA EM *QUINCAS BORBA*, DE MACHADO DE ASSIS

Lourdes Aparecida da Fonseca<sup>1</sup>

Muito se fala sobre as presenças estrangeiras em Machado de Assis, tanto aquelas que apontam para sua singular criticidade acerca da formação da identidade nacional, quanto as incontáveis fontes das quais bebeu o autor para forjar um espólio de indiscutível qualidade. Há, no entanto, um entendimento sobre esse cosmopolitismo machadiano que beira o senso-comum, ora deslocando sua obra para um universalismo destoante da realidade nacional de seu tempo, ora simplificando-a com a constatação de que Machado aproveitava suas leituras eruditas e inacessíveis ao leitor comum para delas retirar toda a matéria fictícia.

Esse artigo intenta desmistificar ambas as ideias sobre autor e obra, mostrando que Machado esteve, inexoravelmente, atento às questões de seu tempo e lugar, sem que isso significasse aderir a um panfletário e literal projeto nacionalista. Da mesma forma, o autor de *Dom Casmurro*, autêntico mediador cultural oitocentista, remodelou incontáveis leituras para que delas fosse possível insurgir algo completamente novo e original. Em *Quincas Borba*, especificamente, o estrangeiro parece colaborar na construção de uma identidade brasileira que, embora parodiada, é bastante representativa das condições a que esteve atrelado nosso passado histórico.

### **O secular complexo de vira-lata: pressupostos históricos e teóricos acerca do sentimento brasileiro de inferioridade**

Dentre todos os povos europeus que vieram para o Brasil, foram os portugueses os que melhor se adaptaram à colonização

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras (IFPR – Campus Palmas).

do chamado “Novo Mundo”. Foi por meio da economia escravista colonial que a Europa conseguiu abastecer sua economia, com exceção dos ingleses, que não conseguiram se adaptar à prática da escravidão. O Brasil colonial tornou escravo, primeiro o indígena, depois o africano, indispensável para o sistema econômico. Apesar dos entroncamentos firmados entre diversas culturas, a herança portuguesa se destaca de modo singular no “modus vivendi” brasileiro até a contemporaneidade. Do uso do idioma português, passando pelo sistema político, jurídico, administrativo e econômico, até o conhecimento científico e artístico, muitas foram as colaborações europeias para a formação da identidade nacional.

Nesse viés, o crítico literário Roberto Schwarz (1987) menciona, em seu artigo “Nacional por subtração”, que faz parte da natureza da grande maioria do povo brasileiro crer que são europeus. Com isso, cultivam-se certos costumes que são tradicionais nos países do velho continente. Essas práticas se observam desde a época em que o Brasil foi descoberto e se mantêm até os dias de hoje, indo das manifestações cotidianas inofensivas até as mais absurdas, como a tradição natalina do Papai Noel, que enfrenta o calor intenso dos trópicos em roupas de esquimós em pleno verão brasileiro, época em que o calor alcança picos acima dos quarenta graus positivos. Sobre a ótica nacionalista, a guitarra elétrica em um país conhecido como o país do samba também pode ser encarado como algo contraditório: “A mesma ilusão funcionou no século XIX, quando, entretanto, a nova cultura nacional desenvolveu muito mais a diversificação dos modelos europeus que a exclusão do modelo português”. (SCHWARZ, 1987, p. 33).

Schwarz analisa os problemas culturais brasileiros e o seu caráter não autêntico e postiço, que há tempos preocupa os teóricos estudiosos da formação identitária brasileira. Esses estudiosos procuram corrigir posições ou construir uma forma de superação do sentimento de inferioridade que os brasileiros trazem radicado desde tempos imemoriais. Uma das mais bem

sucedidas formas só obteve êxito no século XX, quando a antropofagia de Oswald de Andrade ditou a renovação do olhar sobre o nacional ao menos no âmbito artístico, com o respeito às limitações intrínsecas, a conquista da alteridade e o aprendizado da valorização artística de um país subdesenvolvido.

Partindo desse pressuposto, observa-se a busca incansável por uma identidade genuinamente brasileira, para que se possa deixar de vez essa marca de pertencimento a um país colonizador. Devido a essa obsessão ferrenha de libertação das asas dos outros, criou-se uma sociedade brasileira com um certo descompasso, segundo Roberto Schwarz (1987), e ansiosa em alcançar o tão almejado prestígio europeu. Desse modo, mesmo depois de tantas tentativas de emancipação, o eurocentrismo parece ainda escravizar, dessa vez culturalmente, os povos que um dia sucumbiram ao seu poderio econômico e social, fazendo-os sempre desejosos de refletir a imagem do outro. Assim, nunca se chega a uma conclusão, se o brasileiro é uma representação verdadeira e autêntica ou uma simples caricatura europeia.

No século XIX, os estudos culturais muito têm contribuído para que seja abandonado, definitivamente, o sentimento de inferioridade americana em relação ao mundo europeu. Porém, esse olhar que entende as conexões culturais por uma ótica bilateral é bastante recente, de modo que não há ainda uma expansão significativa desse pensamento fora do ambiente acadêmico. Na esteira do sentimento inferiorizado comumente propagado, Schwarz (1987) chama o desejo de ser outro de reflexo de espelho.

Este ideário que coloca a Europa como arquétipo civilizatório, pode ser visto nas mais variadas obras literárias brasileiras, sobretudo as do século XIX, momento em que a imprensa estreitou os quatro cantos do globo. O romance *Quincas Borba*, publicado em livro pelo escritor Machado de Assis em 1892, por exemplo, mostra personagens representativas do feminino burguês vestidas à francesa não porque o autor desejasse inserir a moda europeia na trama, mas porque as mulheres do Brasil

oitocentista vestiam-se desse modo – mesmo com um calor de 40 graus do Rio de Janeiro. Logo, isso explica a natureza cultural destoante representada na literatura, que mantém uma correspondência direta com as práticas culturais ainda reinantes. No entanto, vale observar que esse descompasso é a característica formadora da identidade do país. Esse caráter não autêntico torna-se a marca ubíqua de uma inautenticidade, a garantia de nossa concepção. O nosso subdesenvolvimento, de acordo com Schwarz, é a consequência de um equívoco que se constitui a partir de uma posição insustentável conferida à cultura nacional.

O professor e pesquisador Gilberto Pinheiro Passos (2000), em seu livro *O Napoleão de Botafogo: presença francesa em Quincas Borba de Machado de Assis*, aponta que a personagem Rubião, ao elevar-se à condição de imperador dos franceses, coloca em cena a paródia da necessidade nacional de integração ao mundo ocidental “civilizado”, – situação que o Brasil almejava sobretudo após a independência. Nesse sentido, a própria alucinação de Rubião vai além de uma simples encarnação progressiva da figura histórica de Napoleão III ao convocar um barbeiro francês a fim de aparar-lhe a barba “para lhe deixar somente o bigode de Napoleão III”. Ao imaginar-se como o soberano francês, Rubião torna viva uma aspiração de poder, configurado no monarca e acrescido do prestígio e *status* da cultura francesa no Brasil.

Os dados franceses de *Quincas Borba*, como tantos de mesmas procedências, presentes em inúmeras obras do século XIX, seja de forma explícita ou sob a camada epidérmica do texto, tem sua origem na irradiação cultural, que convém ressaltar e explicitar desde já, para que se possa ter uma visão mais pormenorizada do ambiente onde se movem as personagens e se desenrola a trama do romance. (PASSOS, 2000, p.17).

Todos os estudiosos da cultura brasileira são unânimes em afirmar a importância da cultura francesa para a formação das ideias nacionais, para a compreensão do país, transformando tudo

em uma mistura de tradição e modernidade, sobretudo ao longo século XIX.

Essas contribuições francesas estão no campo da literatura, filosofia, moda, e até mesmo na tecnologia. Para as tais informações, distingue-se com nitidez o papel exercido pela produção francesa, no Brasil – instrumento de cultura poderoso não só no campo literário, mas em muitas atividades, desde a política até as ciências físicas. (PASSOS, 2000, p.24).

Na época em que foi escrito o romance *Quincas Borba*, a sociedade tinha mais condições de notar as tais relações envolvendo França e Brasil. A elite daquela época lançava mão de qualquer subterfúgio para igualar-se aos costumes franceses. A exportação da cultura francófila iniciou-se no século XVII, quando a França alcançou o apogeu de sua história e iniciou, de maneira implacável, a expansão de sua cultura.

Com a Revolução Francesa, a influência aumentou ainda mais, pois, além do continente europeu ser dominado pelos franceses, outros continentes também passaram a importar os aspectos culturais do país de Victor Hugo, como a África e a Ásia, por exemplo. Na esteira desse movimento cultural, os países dos continentes americanos também começaram a tomar para si os princípios modernos da França. Entre essas nações da América Latina encontrava-se o Brasil.

Conforme escreveu Sérgio Buarque de Holanda (1936), por ter sido colonizado por Portugal, o Brasil era um país atrasado em relação aos países da Europa. Sobrepujado por tendências arcaizantes e privilégios a religiosos e nobres, além de dependente de outros povos como a Holanda, Inglaterra e a própria França, restou ao Brasil a opção por procurar uma nova concepção de mundo e assim passou a espelhar a cultura da França, tida como avançada. Desse modo, neste país tropical, as raízes francesas encontraram lugar propício para frutificar. Tais frutos, em verdade, começaram a ser cultivados em Portugal e acabaram

chegando ao Brasil, não apenas através dos filhos dos ricos brasileiros que atravessavam o oceano para estudar, mas também por intermédio da massa imigrante que vinha para o Brasil, na qual estavam alguns membros da elite lusitana, que ocuparam importantes cargos na colônia ou que vieram simplesmente acompanhando a família real portuguesa, quando estes tiveram que se transferir às pressas para a sua colônia na América em razão do ataque das tropas napoleônicas.

Mesmo depois da chegada da família real e da inversão da colônia, a censura e as limitações impostas para a circulação de livros continuaram, mas não foram capazes de coibir a entrada e o avanço das chamadas ideias novas, provenientes do país das luzes.

Os homens cultos da colônia só conseguiriam assim ler o que o governo português lhes permitisse, não fora o recurso do contrabando. O rigor da fiscalização jamais impedira as obras de Voltaire, Rousseau e os enciclopedistas franceses de circular clandestinamente na colônia. (BROCA, 1979, p.42).

Nesse período, também muitos franceses começaram a desembarcar no Brasil, sobretudo depois da queda de Napoleão Bonaparte, em 1814, mas também pelos esforços empreendidos a partir de 1808, quando a nobreza portuguesa, desejando “civilizar” a colônia onde agora residia, propiciou a vinda da Missão Artística Francesa, fomentando a vida cultural do Rio de Janeiro ao mesmo tempo em que conectava o Brasil àquela que era, então, a grande disseminadora de valores modernos nas mais variadas esferas da sociedade. Esses primeiros anos de imbricações culturais franco-brasileiros foram cruciais para que o Brasil oitocentista desenvolvesse uma exaltada francofilia.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Segundo a pesquisadora Lúcia Maria Bastos Pereira das Neves, em 6 de abril de 1816, a *Gazeta do Rio de Janeiro*, periódico considerado como porta-voz do governo, noticiou a chegada à cidade, no dia 26 do mês anterior, do navio Calphe, vindo do porto do Havre de Grâce, trazendo a bordo vários franceses,

Entre os que chegavam ao país, destaca-se a presença de livreiros, comerciantes, escritores e modistas. Os livreiros, mais tarde, acabaram impulsionando a criação de bibliotecas e livrarias brasileiras, o que constitui uma marca incontestável na formação da elite brasileira. Com isso, pode-se observar que a França não esteve presente somente no aspecto político ou literário, mas também pela bibliografia técnica relacionada à língua francesa, conforme explica Maria Beatriz Nizza da Silva (1973) em sua pesquisa sobre a linguagem, a cultura e a sociedade do Rio de Janeiro entre 1808 e 1821. Em seu levantamento referente às obras francesas existentes nas bibliotecas brasileiras, ela descobriu que a biblioteca da Academia dos Guardas da Marinha possui um acervo esplêndido de obras francesas, todas do século XVIII, todos os livros com características específicas, mas nenhum livro de poesia, tragédia ou comédia, conto ou novela. Constam somente livros de história, geografia e viagens.

Outro autor que pesquisou sobre as obras francesas no Brasil foi Rubens Borba de Moraes. Ele informa que, em 1835, na biblioteca pública da Bahia, dos 7.821 livros existentes, 4.373 eram obras francesas. Segundo Rubens Borba de Moraes, essa invasão da literatura francesa no Brasil deu-se com a imigração, estimulada depois da queda de Napoleão e com a abertura dos portos. Muitos desses franceses se estabeleceram na famosa rua do Ouvidor, com lojas elegantes onde eram vendidos artigos de

---

artistas de profissão, para residir naquela que era então a sede da monarquia portuguesa. Desconhecidos, inicialmente, da maioria da população, esses indivíduos constituíam o que, mais tarde, a historiografia denominou de Missão Artística Francesa. [...] a missão tinha por finalidade implementar as artes úteis ao país, por meio da criação de uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. Essa proposta vinha no bojo das transformações ocorridas no Brasil, em especial, no Rio de Janeiro, com a transferência da Família Real portuguesa, quando surgiu a necessidade básica de formar uma sociedade culta e ilustrada ao redor da nova Corte, além de aperfeiçoar o aparelho central da Coroa portuguesa em terras americanas, despertando a antiga colônia para uma modernização segundo padrões europeus. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/redememoria/missaofrancesa.html>



moda e objetos de luxo. Depois de findada a censura, em 1821, os jornais e livros estavam entre os bens de consumo mais desejados.

Através desses comerciantes, tornou-se fácil a aquisição de qualquer obra proveniente da França. Bastava o cliente fazer uma encomenda que os proprietários passavam a agir como mediadores das culturas em trânsito e, no intervalo da chegada dos pacotes, o livro ou periódico estava à disposição do leitor, já que a maioria desses livreiros eram sócios ou mantinham fortes relações comerciais com seus compatriotas.

Segundo Gilberto Pinheiro Passos (2000), essas informações apontam com clareza o papel exercido pela cultura francesa no Brasil. Essa presença poderosa não se deu somente no campo literário, mas também no campo da moda, no comportamento, na política e nas ciências. Apesar do fácil acesso a esse tipo de produto, era necessário também ter um conhecimento mínimo do idioma francês. Em decorrência disso, aprender a língua francesa tornou-se primordial na vida da sociedade fluminense. “Há certa solidariedade explicativa entre a língua a ser conhecida e a sociedade de então, pois não falar o idioma de Voltaire é ser estrangeiro na Corte Tropical”. (PASSOS, 2000, p. 39). Diante disso, coube aos franceses a tarefa de disseminar livros didáticos sobre os princípios gerais do método para se aprender a ler e a pronunciar com propriedade a língua francesa, e esse foi o primeiro gênero a ser publicado no Brasil. Portanto, se a língua inglesa já despertava interesse das grandes potências econômicas na Europa, no Brasil era o francês que dominava a preferência da elite brasileira.

Se havia tamanha devoção pelo modo de vida francês no Brasil do século XIX, a literatura, como reflexo da sociedade, não se eximiu de retratá-la nas obras que circularam na época, tampouco de aproximar as estéticas vigentes na França daquelas produzidas no Brasil. Observar essa presença francesa na literatura não significa, decididamente, diminuir o caráter artístico nela presente, mas analisar de que modo as culturas franco-

brasileiras se imbricam, explicando, talvez, princípios e valores, sociais e estéticos, de um tempo distante.

Segundo Tania Franco Carvalhal (2006), a literatura comparada, como desmembramento dos estudos literários, não é apenas a comparação de duas ou mais obras naquilo que elas exprimem como semelhanças, mas a expansão para um campo de análise extenso e que envolve assuntos variáveis:

Comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura. Por isso, valer-se da comparação é hábito generalizado em diferentes áreas do saber humano e mesmo na linguagem corrente, onde o exemplo dos provérbios ilustra a frequência de emprego do recurso. (CARVALHAL, 2006, p.7).

Assim, ao invés de comparar a obra machadiana com uma produção francesa, o comparativismo, aqui, se dará naquilo que a obra expressa de aproximações com o influxo francês presente no Brasil oitocentista, que pode ser representado pela existência de uma corte afrancesada no Rio de Janeiro, conforme se observa na literatura brasileira, especialmente nas obras de Machado de Assis, como é o caso do romance *Quincas Borba*:

Para Rubião, desde o início, a configuração da Corte se faz um misto de encanto, cultura e sensualidade: mas logo depois, vinha a imagem do Rio de Janeiro, que ele conhecia, com os seus feitiços, movimentos, teatros em toda a parte, moças bonitas, vestidas a francesa. (ASSIS, 1993 p. 123).

O romance *Quincas Borba* apresenta a trajetória geográfica, econômica e social de Rubião, o provinciano professor de Barbacena, em Minas Gerais, que em um piscar de olhos transformou-se de um modesto professor interiorano em um grande capitalista na Corte do Rio de Janeiro.

## **“Quincas Borba”:** uma representação paródica do afrancesamento brasileiro no oitocentos

A obra machadiana inicia-se com uma reflexão de Rubião ao olhar o mar na praia de Botafogo de sua luxuosa mansão. Nesta cena inicial, a personagem lembra que, se sua irmã tivesse casado com Quincas Borba, ele, Rubião, seria somente um herdeiro parcial, mas como os dois estavam mortos, tudo agora lhe pertencia. Na mesma hora, o provinciano acaba arrependendo-se desse pensamento mórbido, e acrescenta que os dois agora estão juntos no céu.

O personagem Rubião deixa Barbacena com destino às luzes da capital da Corte, o Rio de Janeiro, logo após a morte de seu amigo filósofo Quincas Borba. Já durante a viagem, sua vida começa a mudar, em função de ter conhecido e se aproximado do casal Palha na estação de Vassouras. Enquanto não chegava à estação do Rio de Janeiro, conversaram sobre gado, política e escravatura. Em sua ingenuidade interiorana, Rubião acabou confessando que estava indo à Corte para resolver um problema relacionado ao inventário de um espólio que havia recebido e que mais tarde pretendia ir à Europa. Com isso, acabou despertando o interesse do casal oportunista. Ao chegarem ao Rio de Janeiro, o casal se empenhou em não perder o provinciano de vista, oferecendo-lhe a casa em Santa Tereza e um advogado para ajudá-lo com o inventário. Rubião rejeitou a casa, mas acabou aceitando o advogado.

Com o passar dos dias, a amizade entre Cristiano Palha e Rubião se fortificou, e o professor contou com ajuda do casal, desde a mudança para o palacete de Botafogo até a compra da mobília e a contratação dos criados. Mesmo não gostando de pessoas que falassem língua estrangeira em sua casa, aceitou tudo o que Cristiano Palha e Sofia lhe falavam que era o adequado a fazer para ser aceito na sociedade europeizada da Corte. Desse modo, suas bandejas de servir eram todas de ouro e prata; suas estátuas de decoração eram de bronze, embora ele próprio não

gostasse desse metal, mas seu “amigo” o convenceu que bronze valia muito dinheiro. Assim, explicam-se as estátuas de *Mefistófeles* e um *Fausto*<sup>3</sup> em sua sala e também os seus quadros, que eram gravuras de ingleses, escolhidos estes por Sofia. “Foi ela que me recomendou aqueles dois quadrinhos, quando andávamos os três, a ver coisas para comprar” (ASSIS, 1993, p.14).

A sua casa tornou-se uma pequena porção da Europa: seu criado pessoal deixou de ser o negro que queria trazer de Barbacena e foi substituído por um criado espanhol; na cozinha, reinava um cozinheiro francês. Mesmo contra a sua vontade, Rubião aceitou todas essas mudanças, sugeridas por Palha com a justificativa de que era necessário adotar tais escolhas para ser aceito na sociedade carioca. Assim, o provinciano foi aderindo aos costumes vindos do velho continente, principalmente da França.

Apesar de estar vivendo na Corte, Rubião, em seu interior, não se sentia inteiramente feliz; em certos momentos, sentia inclusive certo desconforto com tanto luxo, mas acabava aceitando que um dia seria feliz por completo. Sempre se lembrava de seu amigo filósofo que falava de uma teoria chamada *humanitas*,<sup>4</sup> cujas ideias Rubião escutava com os “olhos da alma”. Aos poucos, Rubião começava a entender essa filosofia, que seria o princípio de tudo que afirmava que somente sobreviveriam os mais fortes. Para ilustrar essa ideia, o filósofo citava a máxima “ao vencedor, as batatas”, a qual Rubião naquele momento não entendia, mas que mais tarde viria a entender.

Bem, irás entender aos poucos a minha filosofia, no dia em que a houveres penetrado inteiramente, há! Nesse dia terás o maior prazer da vida, porque não haverá vinho que embriague como a verdade. Crê-me, o humanitismo é o remate das coisas; e eu, que o formulei, sou o maior homem do mundo. (ASSIS, 1993, p. 19).

---

<sup>3</sup> *Mefistófeles* e *Fausto* são personagens da famosa obra *Fausto*, de Goethe. *Mefistófeles* representa o demônio, a quem fausto vendeu sua alma, a fim de obter o que desejava.

<sup>4</sup> *Humanitas*: termo latino que significa humanidade.

Apesar de Rubião ser uma pessoa interiorana, não era tão ingênuo quanto parecia, pois, antes de saber que tinha herdado todo o espólio, ele havia doado o cachorro, o qual somente resgatou depois que descobriu que para usufruir da herança teria que cuidar dele. Na verdade, ele não gostava do animal, somente o aturava para poder desfrutar das mordomias que a herança lhe proporcionava. Nesse momento, Rubião voltou a pensar na máxima “ao vencedor as batatas”, achando que agora ele a tinha entendido, agora ele era um vencedor, uma vez que se tornara uma pessoa rica. No entanto, Rubião, na verdade, não havia ainda compreendido, pois ele não fez nenhum esforço para merecer a fortuna.

Vivendo como um grande capitalista no Rio de Janeiro, deixava-se levar pelas luzes da Ribalta de uma sociedade hipócrita, marcada pela falta de escrúpulos, que fazia qualquer coisa para alcançar seus objetivos. Com a ajuda de seu “amigo” Palha, acreditava que estava vivendo em Paris ou na Londres dos trópicos. Palha, com sua ganância desenfreada, desde que descobriu que o modesto professor era dono de uma grande fortuna, viu nele a oportunidade de conseguir alcançar a sua tão sonhada ascensão social e junto com sua esposa Sofia, e seus amigos inescrupulosos, fizeram de tudo para que o provinciano não voltasse para a pequena Barbacena.

Rubião acabou se apaixonando por Sofia, e se declarou a ela várias vezes. Esta, embora nunca tenha correspondido ao sentimento, também não expressava oposição e alimentava a esperança do provinciano para melhor o explorar. Rubião, mesmo sabendo que esse amor era impossível, continuava acreditando que seria correspondido por Sofia, que se vestia elegantemente, como uma francesa. Sofia se permitia apreciar a lua com Rubião, deixando-o acreditar que estava sendo correspondido pela bela dama:

– Olá! Então apreciando a lua? Realmente, está deliciosa; está uma noite para namorados... sim, deliciosa.... Há muito que não vejo uma noite assim... olhem só para baixo, os bicos de gás... Deliciosa para

namorados... os namorados gostam sempre da lua. No meu tempo no Icaraí... (ASSIS, 1993, p. 96).

Rubião sentia-se culpado pelo “adultério” e chegava até a pensar em voltar para a cidade de Barbacena, mas, como sempre, Palha, junto com seu amigo Camacho, acabava fazendo-o desistir da ideia. Este último usava seu jornal para elogiá-lo e assim faziam o provinciano desistir da ideia de retornar a Barbacena. Iludido por palavras bonitas, era manipulado por todos, sempre acreditando em conseguir certo verniz, o qual era necessário para viver na corte abastada da cidade tropical. E assim acabou abrindo mão das preferências e hábitos que ele trazia arraigado em sua essência provinciana. Confiando em seu “amigo” Cristiano Palha, deixou toda a sua fortuna sob seus cuidados. Com o passar do tempo, sua fortuna ia diminuindo na mesma proporção que a de Palha aumentava.

A personagem, que sempre sonhou em viajar para Europa, mas que abandonou a ideia depois da mudança para a Corte, acabou deixando suas próprias vontades em favor da vida social. Porém, quando foi acompanhar Palha no embarque de Carlos Maria e Maria Benedita, o sonho voltou em sua alma, depois de ver vários estrangeiros embarcando e desembarcando no porto carioca. Rubião acordou:

Era a primeira vez que ia ao um paquete, voltava com a alma cheia de rumores de bordo, a lufa-lufa das gentes que entravam e saíam, nacionais e estrangeiros, estes de vária casta, franceses, ingleses, alemães, argentinos, italianos, uma confusão de línguas, um cafarnaum de chapéus, de malas, cordoalha, sofás, binóculos a tiracolo, homens que desciam e subiam por escada para dentro do navio, mulheres chorosas, outras curiosas, outras cheias de risos, outras traziam flores da terra ou frutas – tudo aspecto novo. (ASSIS, 1993, p. 149).

Nesse mesmo dia, Palha deu a notícia de que iria liquidar os negócios, pois tinha sido convidado para ser gerente do Banco do

Brasil, o que, na verdade, era apenas uma desculpa para se livrar do amigo, depois de já ter roubado toda a sua fortuna.

Com o passar do tempo, a paixão de Rubião por Sofia tornou-se incontrolável, e isso acabou levando-o à loucura. Ele não conseguia mais pensar em nada, mesmo sabendo que não era correspondido. Essa alucinação transformou-o num lunático, que passou a imaginar que era o imperador francês Napoleão III. Certo dia, contratou um barbeiro francês, para fazer a barba igual ao do imperador, bem como mandou vir da França um busto do Imperador, o qual deixava em sua sala. A partir daí, começaram os seus delírios napoleônicos e neles ele revive os feitos do imperador. Assim, Rubião ora continuava a ser ele mesmo, ora transfigurava-se em Napoleão III, e essa dupla personalidade equilibrava-se, mas nunca se confundia.

Com o passar dos meses, Rubião começou a ser tomado por delírios de grandeza e, mesmo assim, insistia em seu amor por Sofia. Um dia, invadiu o *coupé* em que ela estava, imaginando a possibilidade de vivenciar uma cena romântica com a dama dos seus olhos. Sofia, temendo que seu cocheiro escutasse, chamou a atenção de Rubião e, quando ele ouviu o próprio nome, retrucou dizendo que ele era Luiz Napoleão. A partir desse momento, expande-se a sua mania de imperador.

Nesse período, ele já tinha sido abandonado por todos os seus supostos amigos, pois já não era mais útil para uma roda de parasitas que sugou tudo o que era seu e, ao final, quando já não possuía mais nada, foi descartado. Antes, todos o bajulavam por interesse, agora somente Dona Fernanda e seu marido Teófilo demonstravam preocupação com o seu estado e chamaram a atenção de Palha para a situação de seu amigo. Então, preocupados com aparência social, Palha e Sofia decidem interná-lo em um asilo. Sozinho e abandonado por todos, Rubião e seu cão fogem e retornam para Barbacena, onde vagam pelas ruas sob um forte temporal, ambos doentes e famintos, até serem acolhidos por sua comadre Angélica.

Rubião, subindo a Rua Tiradentes, gritou: “ao vencedor as batatas”. Somente agora ele compreendia a máxima que seu amigo Quincas Borba havia falado, a de que apenas os mais fortes sobrevivem. Um pouco mais tarde, morreu coroadado como o imperador Napoleão III, e três dias depois também morreu o seu cão, de saudade de seu dono. Rubião, que sempre confiara em seus “amigos” da corte, percebeu, ao final da vida, que seu único amigo de verdade era o cão, para o qual ele nunca deu o devido valor.

Naquela época, as pessoas que chegavam ao Rio de Janeiro se confrontavam com uma cidade com todas as características de Paris. O personagem Rubião, quando chegou à capital, deixou-se magnetizar pelo clima da cidade que, para ele, parecia uma miragem com todos os seus prazeres e mistérios. Para Rubião, o movimento vertiginoso das pessoas sempre apressadas revelava uma grande diferença em relação a sua pequena Barbacena, onde tudo era extremamente minúsculo e marcado por uma inércia geral, ao contrário da cidade fluminense, em que tudo era agitado e em constante transformação.

É nesse clima que Rubião se deixa levar, pela vida agitada e pelo novo arranjo social que a cidade poderia lhe proporcionar, já que em Barbacena a sua vida se reduzia ao ofício de um simples professor de escola primária. Na sua cidade natal, diferentemente da corte, tudo permanecia sempre igual e todos conheciam um ao outro, sempre com as mesmas exterioridades, sem haver necessidade de esconder-se atrás de máscaras de aparências.

Para Gilberto Pinheiro Passos (2000), pelo fato de a convivência na cidade pequena ser bastante estreita – além de amplamente sedimentada e conhecida – Rubião não se preocupava com a multiplicidade de comportamentos e a impessoalidade das convenções da capital. Por outro lado, no Rio de Janeiro, Rubião toma conhecimento de que as mulheres, além de serem belas, distintas e coloridas, traziam enraizada uma cultura que sobrepunha ao caráter brasileiro, um empréstimo no seu modo de vestir, advindo da França. A elegância das vestimentas e a fineza dos modos sociais eram acompanhadas da



sedução na essência dos olhares. Esse exemplo de mulher era muito bem representado por Sofia: “ela, em verdade, estava nos seus melhores dias, o vestido sublimava admiravelmente a gentileza do busto, o estreito da cintura e o relevo delicado das cadeiras, era *foulard*, ‘*cor de palha*’” (ASSIS, 1993 p. 178).

Evidentemente, manter um padrão social regado ao gosto francês era bastante dispendioso e convertia-se, inclusive, em fator de distinção social. Para manter essa posição, o marido de Sofia, Cristiano Palha, usa o poder de sedução da própria esposa para atrair a atenção de Rubião e fazer com que ficasse em definitivo no Rio de Janeiro. O interesse de Cristiano por Rubião não causava nenhuma estranheza, uma vez que já havia notado que o interiorano era uma pessoa de posses. A partir dos conselhos de Palha, todos os seus funcionários passaram a ser europeus, assim como tudo em sua casa. Rubião torna-se europeizado, ou melhor, afrancesado.

Antes disso, Rubião sempre se mostrou contrário a ter objetos estrangeiros em sua casa, quanto mais a adotar outra língua. Mas, a cada dia que passava, todos podiam ver uma contínua transformação dos modos sociais de Rubião. Com essas mudanças, surge também o seu amor obsessivo por Sofia. Ele acabava vendo-a em tudo, até mesmo quando olhava para uma gravura, e com isso seus pensamentos voavam até ela: “Rubião pensou na bela Sofia, mulher de Palha, deu alguns passos, e foi sentar-se no *pouf*, ao centro da sala, olhando para longe.” (ASSIS, 1993, p. 14).

Assim como sua irmã não conseguiu casar com Quincas Borba, Rubião também não conseguiu alcançar seu intuito, que era tornar-se amante de Sofia. Segundo Gilberto Pinheiro passos (2000), Rubião guarda um caráter de desmoralização e pateticismo, algo de perspectiva superficial, em que as aparências e o mal-entendido serão nota tênue no espaço da convivência entre Rubião e seus supostos “amigos”.

Assim, Rubião vai-se deixando enganar não só por Palha, mas também por todos os supostos amigos que o rodeiam, a

exemplo de Camacho, um jornalista sem o mínimo talento, que vive somente de frases feitas e usufrui do dinheiro do provinciano em seus parcos empreendimentos jornalísticos. Camacho, juntamente com Cristiano Palha se empenham duramente para não permitir que o interiorano volte a Barbacena nem a passeio, de modo a preservar a fonte de suas especulações financeiras.

O ludibriador Camacho usava como chamariz para a permanência de Rubião as notícias elogiosas publicadas em seu periódico, que chegavam a compará-lo a São Vicente de Paula – protetor dos desvalidos – santo de origem francesa. Mas essas comparações são contraditórias e notadamente fruto de uma desmedida bajulação, pois Rubião não ajudava aos pobres, de modo que em seus almoços e jantares só tinham presença garantida os parasitas sociais, que eram capazes de tudo para alcançar ascensão social.

Na realidade, Rubião é meramente um receptor “oco” e vai-se abarrotando aos poucos com as tradições estrangeiras presentes na corte, como muitas pessoas residentes na capital que se adaptaram à cidade, com o único intuito de pertencer à elite social, não se importando com as consequências. E assim, Palha e Camacho conseguem seu intuito, que é fantasiar o provinciano com a cultura francesa e, para isso, também usam o poder de sedução das mulheres fluminenses, igualmente afrancesadas, principalmente a esposa de Cristiano Palha, a sedutora Sofia, que ajuda a iludir Rubião em uma miragem de pertencimento europeu.

Em razão disso, Rubião, em sua ânsia de transformar-se em um nobre para poder fazer parte daquela tão cobiçada sociedade, não percebe que está sendo ludibriado. Sendo o professor uma pessoa muito crédula, confiava demais nos indivíduos que pertenciam ao seu suposto círculo de “amizades” e isso foi uma das causas de sua decadência. O fato é que sua derrocada começou quando ele recebeu a herança do seu amigo filósofo Quincas Borba, de modo que é nesse momento que ele submerge ao mundo capitalista e transforma radicalmente a sua pacata vida. A sua resolução de deixar a pequena cidade de Barbacena, no

interior de Minas Gerais, com destino ao Rio de Janeiro, somente acelerou sua ruína. De origem interiorana, acostumado acreditar em todo mundo, logo no trem Rubião já começa a confiar em pessoas de má fé, como Cristiano Palha e sua esposa. O casal, ao avistar o provinciano, de imediato já vê que ele era uma pessoa de posses e, principalmente, apto a cair na lábria dos oportunistas:

Quem o visse, com os polegares metidos no cordão de chambre, a janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta; mas, em verdade, vos digo que pensava em outra coisa, cortejava o passado com o presente. Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista. Olha para si, para as chinelas (umas chinelas de Túnis, que lhe deu o recente amigo, Cristiano Palha), para a casa, para o jardim, para a enseada, para os morros e para o céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade (ASSIS, 1993, p. 13).

O provinciano, tão logo chegou ao Rio de Janeiro, foi morar em um palacete em Botafogo, e começou a participar das festas e recepções na casa do seu “amigo” Palha, sendo aceito nessa seleta sociedade, não devido a sua pessoa, mas sim pelo seu *status* de endinheirado. Porém, a sua incapacidade de compreensão dos mecanismos que regiam a fútil sociedade da corte faz com que se torne uma presa fácil na complexa rede de interesses e subterfúgios. Em razão disso, a sua inevitável decadência é somente uma questão de tempo, que se desencadeia por uma sucessão de crises que o leva a uma completa destruição, na condição de pobre, louco e abandonado por todos, como um simples mendigo.

Quanto mais o casal Palha se aproximava de Rubião, mais os olhos dos mesmos brilhavam pela ganância e inveja da fortuna do interiorano. Rubião foi conquistado de tal forma, que aceitou logo ficar morando na Corte, sendo que de início ele havia planejado somente ir tratar do inventário. O casal oportunista, vendo no provinciano a possibilidade de um grande “negócio”, fez o

possível e o impossível para que Rubião se sentisse parte da família Palha.

Rubião, muito vaidoso, gostava de receber elogios, e estava tão deslumbrado com aquela vida que não tomava conhecimento das falsas amizades e que tudo ali não passava de aparências. Se, por um lado, os “parasitas” da sociedade alimentavam a sua vaidade, por outro, frequentavam a sua casa e se alimentavam de sua fortuna, sem que Rubião percebesse tal artimanha. Muitas vezes, visitavam-no sem ao menos serem convidados e não era nem necessário a presença do dono casa. Muitas festas eram feitas sem que Rubião estivesse presente, e seus “amigos” usufruíam de seus objetos, entravam e saíam de seu escritório quando bem entendessem e chegavam até a fumar seus charutos importados. Em suma, portavam-se como os verdadeiros donos da casa e Rubião, em sua extrema complacência, cedia espaço para que tomassem posse de tudo, enquanto ele próprio tornava-se um simples intruso.

Em decorrência dessa ganância desmedida, a sua riqueza somente diminuía; em contrapartida, o capital do casal Palha aumentava a olhos vistos. E em pouco tempo uma grave crise se abateu na casa do professor e não tardou para que ele tivesse que deixar seu palacete em Botafogo, e ir morar em uma casinha na Rua do Príncipe. Curiosamente, Rubião não estranhou em nada essa mudança radical, pois nessa altura ele já começara a dar os primeiros sinais de loucura, acreditando que era o imperador Napoleão III. Aqueles que mais sentiram essa mudança foram os “parasitas sociais”, que estavam acostumados a usufruir do bom e do melhor sem ao menos pedir licença. Foi nesse ambiente repleto de alpinismo social, em que os interesses sociais se sobrepõem aos valores e princípios éticos, que Rubião viu sua fortuna se exaurindo em um estado irreversível e assim o professor desabou em uma crise e foi consumido pelo abandono, pobreza e loucura.

Com o passar dos dias, os delírios de Rubião tornaram-se cada vez mais frequentes e prolongados, a ponto de este mandar trazer da França dois bustos de mármore do imperador Napoleão.

Sua loucura chegou ao auge quando ele acreditava ser o próprio imperador Napoleão III. Ele colocava na cabeça uma coroa, que, na verdade, era uma coroa imaginária, um delírio de poder e *status*, que pode ser entendida como uma forma de fugir da realidade e assim evitar as dores do mundo.

Dona Fernanda, esposa do deputado Teófilo e prima de Carlos Maria, mulher jovial e expansiva, era a única que se preocupava com o estado de Rubião e cobra dos seus “amigos” alguma providência. Assim, o casal Palha, preocupado com que os outros podiam falar a respeito, resolve interná-lo em uma clínica psiquiátrica, mas apenas como forma de preservar as aparências, sem nenhuma preocupação com o bem-estar do provinciano.

Em relação a essa situação, Gilberto Pinheiro Passos (2000) explica que Rubião, imerso em sua loucura tal como Napoleão III, não morre em plena glória. De certa forma, a loucura o salva, pois quando se encontrava lúcido, ele apenas contemplava o império em ruína, ao passo que a loucura fazia com que ele vivesse na ilusão do mundo perfeito, onde era respeitado como um verdadeiro imperador.

Com o nome “trocado” Rubião/Napoleão, esquecido, paupérrimo e só, o pobre professor paradoxalmente simboliza – na diretriz irônica da voz narrativa – sua derrocada final com a repetição, no momento da morte, do decisivo e grandioso gesto do primeiro Napoleão: a autocoroação. Ambição de poder e frustração tropical se encontram: o Rio de Janeiro não é Paris, malgrado o delírio da elite fluminense (PASSOS, 2000, p.69).

Através do personagem Rubião, Machado de Assis desnuda a hipocrisia de uma sociedade que ele tão bem conhecia. Assim, permite visualizar o contexto social e cultural brasileiro daquela época, e não é equivocado ver na imagem de Rubião a representação, de forma alegórica e paródica, de um país cuja história sempre esteve marcada por sucessivas crises, tanto

econômicas quanto sociais, muitas delas explicadas pelo ideal provinciano de curvar-se ao estrangeiro, crendo-se inferior.

### **Para além de Rubião: a presença generalizada da francofilia no Brasil**

Na irrefreável moda de afrancesamento, não foi somente Rubião quem teve que aderir aos costumes franceses. Também a personagem Maria Benedita, vinda do interior, como Rubião, não conhecia piano e não falava francês, o que para a bela Sofia era uma verdadeira afronta à sociedade. Para ela, era necessário que se conhecesse o *français* para poder conversar, ler romances ou ir às lojas fazer compras. Sofia chegava ao extremo de afirmar que quem não falasse a língua de Voltaire era considerado um estrangeiro na corte tropical. Assim, não bastava somente ler os livros da literatura gálica, tocar piano, ou falar francês; as pessoas tinham que vestir-se, portar-se e pensar *à francesa*, principalmente as mulheres.

A moda francesa era levada tão a sério pela corte do Rio de Janeiro que o caderno de modas da revista *A Estação*, na qual o romance foi publicado originalmente, em formato de folhetim, sempre dedicava, em sua primeira página, uma crônica de moda sobre as tendências parisienses. Essa crônica era escrita na França, mas era dedicada especialmente às brasileiras da corte. A revista sempre descrevia a vida elegante da sociedade fluminense, como se fosse uma França dos trópicos, conforme destaca o cronista às leitoras:

A próxima crônica informará às leitoras circunstanciadamente sobre os *toilettes* que apareceram no brilhante baile que no dia 24 do corrente, teve lugar no Cassino Fluminense, que não pôde sair no presente número por já estar no prelo. Pela mesma razão deixamos de falar no concerto da Filarmônica Fluminense e nas corridas do Prado de que daremos conta minuciosamente (*A ESTAÇÃO*, 30 de jul. 1879, p.123).

De acordo com Crestani (2009, p.45), seguir rigorosamente a moda francesa implicava, no entanto, em enfrentar certo descompasso em sua aclimatação aqui nos trópicos, em função das diferenças climáticas entre os dois países. Desse modo, quando no Brasil é inverno, na França é verão, e vice-versa. Além de tudo, o verão brasileiro é muito mais rigoroso que o francês, e as temperaturas ultrapassam facilmente os quarenta graus, sobretudo no Rio de Janeiro, onde o inverno tem temperatura semelhante a do verão gálico. Já no inverno francês, as temperaturas são extremamente baixas e ficam abaixo de zero. Assim, quando, no oitocentos, as parisienses estavam desfilando suas roupas de inverno, as brasileiras deviam usar roupas mais leves, pois aqui estariam em pleno verão. Mas isso não acontecia, pois as brasileiras, para ficarem na moda, usavam as mesmas roupas de inverno das francesas, apesar de todo o desconforto devido às altas temperaturas dos trópicos.

A moda francesa é muito bem representada no romance *Quincas Borba*, pela personagem Sofia, que sempre se vestia a *la francesa*. A bela mulher usava acessórios discretos e deixava claro em conversa com sua prima Maria Benedita que para fazer parte da sociedade elitizada tinha que estar sempre em sintonia com a moda parisiense. Além dos vestuários, a crônica de moda também destacava o modo como a mulher devia se portar socialmente, como devia reger a vida doméstica e o tratamento que devia conferir aos seus criados. Portanto, vestir-se, pentear-se, comportar-se igual às francesas, transformou essas ações em símbolo de uma sociedade civilizada que tinha Paris como modelo.

Um ponto de destaque, nesse processo de afrancesamento do Brasil, é a imortalização das modistas francesas da famosa Rua do Ouvidor nas obras de muitos cronistas e romancistas brasileiros. Certa vez, o autor do romance *A Moreninha* (1844), Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882) afirmou que, desde 1822, “nenhuma senhora fluminense compareceu a bailes, saraus, festas, casamentos, sem portar um vestido cortado e feito pelas modistas

francesas da Rua do Ouvidor”. Em uma cidade na qual a elite usava o francês como língua oficial, a moda desfilada elegantemente em Paris permitia que uma sofisticada forma de viver fosse reinventada nos trópicos.

As “ideias fora do lugar”, para lembrar novamente Roberto Schwarz, deram a tônica das relações sociais, econômicas e políticas no Brasil durante muito tempo. Pode-se dizer, ainda, que não houve, até os dias de hoje, uma completa superação do secular sentimento de país colonizado. Machado, no entanto, através de seu particular modo de analisar a sociedade, encontra em *Quincas Borba*, um personagem que perde sua essência no desejo de ser outro.

A vida de empréstimo lhe concedera, por um breve momento, a inclusão social que ele tanto almejava, mas, gradativamente, vai devastando seu “eu interior”, negando-lhe a identidade que verdadeiramente o representava. Nesse ínterim, observa-se que a ironia machadiana, para além de escancarar as frivolidades inescrupulosas da humanidade, parece também parodiar o próprio senso de nacionalismo existente em sua época, aproximando a ascensão e decadência de Rubião ao projeto de criação de uma identidade nacional, tanto social quanto literária, suplantada pela prostração aos ditames estrangeiros.

## Referências

- A ESTAÇÃO. Rio de Janeiro: Lombaerts, 1879-1904.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Quincas Borba*. 12. ed. São Paulo: Ática, 1993.
- BROCA, José Brito. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo*. São Paulo: Polis; Brasília: INL, 1979.
- CARVALHAL, Tania Franco, 1943, *literatura comparada/Tania Franco Carvalhal*, 4 ed. rev. e ampliada – São Paulo: Ática, 2006.
- CRESTANI, Jaison Luís. *Machado de Assis e o processo de criação literária: estudo comparativo das narrativas publicadas n’A*



Estação (1879 – 1884), na Gazeta de Notícias (1881 – 1884), e nas coletâneas Papéis Avulsos (1882) e Histórias sem Data (1884). São Paulo: Nankin Editorial / Edusp, 2014.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. *O Napoleão de Botafogo: presença francesa em Quincas Borba de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2000.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

## LEITURAS DO MUNDO, LEITURAS DE MUNDO: AS CONEXÕES CULTURAIS NAS CRÔNICAS MACHADIANAS PUBLICADAS N' O FUTURO.

*Aline Cristina de Oliveira*<sup>1</sup>

Na esteira das teorias contemporâneas, que se prestam a analisar e desmistificar ideologias propagadas no século XIX, as quais defendiam o nacionalismo, o eurocentrismo, convicções de influência e cópia como fundamentos estanques; os estudos sobre a imprensa brasileira da época têm sido de grande valia para a observação de que o Brasil não se enquadrava como uma porção de terra excêntrica e inculta, que nada tinha a oferecer culturalmente às nações que com ele mantinha contatos comerciais. Atualmente, o estudo em periódicos insere-se como um grande mecanismo de reflexão sobre tais inverdades, trazendo informações valiosas para a comprovação daquele que foi sempre um ideal perseguido pela intelectualidade nativa: a superação do complexo de inferioridade americana em relação à Europa.

Dentre os inúmeros periódicos que ainda jazem em gavetas empoeiradas dos arquivos de memória, um deles tem se inserido como fonte rica em pesquisas. Trata-se de um intento malogrado prematuramente, com menos de dois anos de vida, mas cujas páginas abrigam textos de grandes nomes da literatura do Brasil e de Portugal. *O Futuro: periódico literário luso-brasileiro* ganhou as ruas do Rio de Janeiro em setembro de 1862, quando um poeta português emigrado decidiu, como tantos de seus pares, investir na febre cultural daquele momento, o jornal.

Na época, era bastante comum o sentimento eurocêntrico, e Portugal, embora vivenciasse uma época de profunda e crescente

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras (UNESP – Campus de Assis); Professora do Colegiado de Letras do IFPR – Campus Palmas.

recessão econômica, fato que determinou a emigração de Faustino Xavier de Novais, dedicava tal sentimento ao recém-independente Brasil. O periódico em questão foi um exemplo desse sentimento de superioridade europeia. Depois de relegado à margem da Europa, Portugal revelava uma profunda mágoa pela perda da colônia brasileira e, principalmente, pela preterição de sua intelectualidade no rol dos grandes literatos europeus. Diante disso, a publicação de Faustino exhibe, ao mesmo tempo, o desejo de retomar os laços de amizade perdidos quando do processo de independência da colônia e de afirmar-se como detentor de literaturas tão ou mais dotadas de genialidade do que as de outras nações europeias.

Assim, ao cabo dos vinte números da publicação, observa-se a presença maciça de escritos portugueses, com uma participação menor de nomes brasileiros – com os quais o periódico firmara compromisso de divisão igualitária – e a ausência completa de nações estrangeiras. Apesar disso, não se pode imaginar que os discursos presentes nos quase dois anos de circulação do jornal estivessem presos a questões de ordem luso-brasileiras tão somente.

Entre outros exemplos que permitem considerar a completa impossibilidade de circunscrever o jornal ao mundo cultural do Brasil e de Portugal, estão os textos produzidos pelo escritor Machado de Assis, que apesar da pouca idade, apenas 23 anos, permite ao leitor contemporâneo o acesso a um pensamento que se moldava com impressões formuladas a partir de leituras múltiplas, de culturas que se lhe chegavam através da palavra impressa, e que ele delas se apropriava para suscitar uma visão de mundo tão crítica quanto libertadora, como bem o sabem os leitores de sua obra ficcional, que nesse momento não havia ainda sido engendrada.

Dessa forma, analisar as conexões culturais intercontinentais no século XIX significa manter estreita observação acerca da imprensa desse período, que expandia saberes ao mesmo tempo em que estreitava culturas distintas. Na esteira dessa metodologia

de análise, que envolve o canal jornalístico e as ideias nele materializadas, encontra-se a abundante produção machadiana, que teve a publicação periódica como a grande disseminadora de seu rico e extenso legado. Machado de Assis, que em princípio se valia do jornal como meio de sobrevivência material e forma de inserção no mundo intelectual, continuou, mesmo depois de reconhecido como grande romancista e representante das letras nacionais, a colaborar intensamente nos múltiplos jornais que circulavam no Brasil.

As primeiras investidas literárias do escritor foram favorecidas pela necessidade financeira, que o impulsionou a voluntariar-se para o ofício de aprendiz de tipógrafo, fato que permitiu o contato com os bastidores da imprensa fluminense, onde era intensa a atividade intelectual advinda, também, de entroncamentos culturais entre brasileiros e portugueses, que dividiam as redações (e todas as esferas da sociedade) graças a um influxo imigratório sem precedentes.

Rapidamente, o jovem Machado conquista um lugar ao sol no disputado cenário do periodismo local, estreando como poeta e se fixando, posteriormente, como cronista. Aos vinte e três anos, Machado de Assis já tinha passado pela *Marmota Fluminense*, do reconhecido “mecenas” Paula Brito: pelo efêmero *O Espelho*, onde colaborou intensamente e pelo famoso e perene *Diário do Rio de Janeiro*, já com quatro décadas de circulação. Machado, acreditando ter seu nome solidificado entre os colaboradores do *Diário* quando assume a prestigiada crônica semanal, passa a transgredir a diretriz editorial e a comentar os acontecimentos políticos com forte apelo crítico, motivo pelo qual foi afastado da seção “Comentários da Semana”.

Ele não foi despedido, uma vez que continuou a pertencer à redação do jornal, mas privaram-no de uma tribuna. Se se recorda que tais artigos eram publicados, na maioria das vezes, na primeira página, imediatamente após as notícias oficiais (*Noticiário, Estatística da Corte*), avalia-se como foi verdadeira desgraça. Machado de Assis se

encontrava no Purgatório. Retornou às fileiras, mas no anonimato das notícias anódinas. (MASSA, 2009, p.268).

Simultaneamente ao trabalho “menor” desenvolvido no *Diário*, Machado passa a colaborar, no ano de 1862, no estreante *O Futuro: periódico literário luso-brasileiro*, cuja direção estava sob a responsabilidade do poeta português Faustino Xavier de Novais, que havia emigrado em 1858. Curiosamente, dois meses antes do golpe sofrido no *Diário*, o então cronista noticiava a empreitada de Faustino de forma auspiciosa.

O *Futuro*, revista que aparecerá a cada quinzena, é mais um laço de união entre a nação brasileira e a nação portuguesa. Muitas razões pedem esta intimidade entre dois povos, que esquecendo passadas e fatais divergências, só podem, só devem ter um desejo, o de engrandecer a língua que falam, e que muitos engenhos tem honrado. O *Futuro*, concebido sobre uma larga base, é uma publicação séria e porventura será duradoura. (ASSIS, 2008, v. 4, p.68).

A colaboração de Machado de Assis n’*O Futuro* significou, simultaneamente, o resultado de um amargo aprendizado profissional obtido no *Diário*, a possibilidade de praticar tal aprendizado e de se recolocar como cronista, porém, dessa vez em um periódico completamente avesso ao modelo editorial ostentado pelo *Diário*, fato que muito provavelmente colaborou para que o jovem escritor se mantivesse afastado das querelas políticas da época, conforme se observa em crônica escrita para o número inaugural d’*O Futuro*, na qual personifica sua pena e a aconselha sobre como deve trabalhar:

Antes de começarmos o nosso trabalho, ouve, amiga minha, alguns conselhos de quem te preza e não te quer ver enxovalhada. Não te envolvas em polêmicas de nenhum gênero, nem políticas, nem literárias, nem quaisquer outras; de outro modo verás que passas de honrada a desonesta, de modesta a pretenciosa, e em um abrir e

fechar de olhos perdes o que tinhas e o que eu te fiz ganhar. (ASSIS, 2008, v.4, p.75).

Seguindo (quase) totalmente os conselhos de Machado, a pena do cronista trabalhou em dezesseis dos vinte números que perfizeram a circulação do periódico. O intuito primeiro do escritor era o de atender ao perfil expresso pela carta-programa d'*O Futuro*, que buscava, a um só tempo, reaproximar os dois países afastados politicamente por intermédio da literatura e evitar o influxo “estrangeiro”.

E não venham amortecer-nos o entusiasmo, a nós, jovens que entramos neste combate contra a estagnação intelectual das nossas pátrias, os maldizentes das próprias nações, que só têm admirações e aplausos para obras de algibebe literários do estrangeiro: para eles tudo o que o Brasil e Portugal produzem é imperfeito, não tem o cunho da graça francesa, da profundidade alemã, do positivismo inglês (MONTORO, 1862, p.26).

Como se pode observar no excerto acima, escrito pelo então editor d'*O Futuro*, o português Carlos Montoro, havia, naquele momento, uma predileção pela literatura francesa, em especial, mas também inglesa e alemã. A tentativa de vetar esse influxo “estrangeiro” só se justifica pela existência de um influxo singular de *passeurs culturels* atuando intensamente no Brasil e fora dele.

O termo *passeur culturel*<sup>2</sup> é contemporâneo, cunhado pelo historiador francês Serge Gruzinsky em meados da década de 1980, pensa os agentes transferidores de cultura por dois vieses, quais sejam a mediação voluntária e involuntária desses mediadores quando da transferência entre uma cultura e outra. Na mediação voluntária – a que interessa aos estudos culturais – o agente se coloca como um canal que colabora na passagem e imbricação de uma cultura com outra. Por vezes, esse agente até mesmo cumpre o papel de remodelador cultural, atentando-se

---

<sup>2</sup> Do francês, significa mediador cultural.

sobre a necessidade primordial dos entroncamentos, que extingue a dialética opressiva da *originalidade x cópia* e transfigura o bem cultural em questão para fazer surgir um produto completamente novo, híbrido, mestiço.

Dessa forma, observar a produção de crônicas machadianas no periódico *O Futuro* significa analisar a íntima relação existente entre os *passseurs culturels* e a imprensa e, mais precisamente, o papel desse *passseur* brasileiro na transferência de culturas que transcendiam o ideário luso-brasileiro, imposto pelo periódico, para transpor fronteiras tanto territoriais quanto idiomáticas. Diante disso, pode-se dizer que se *O Futuro* configurou o arrefecimento do espírito combativo do jovem Machado, uma vez que seus comentários enfocavam as questões artísticas, foi também nesse periódico que o cronista pôde compreender mais e melhor seu papel como agente cultural que, deste lado do oceano, fazia emergir aos olhos do leitor de seus textos um mundo que parecia cada vez mais estreitado.

A análise da presença estrangeira nas crônicas de Machado de Assis revela o conhecimento de um *passseur* que não necessitou transportar-se fisicamente (Machado nunca saiu do Brasil) para conhecer culturas alheias e delas se apropriar para extrair um modo particular de entender o seu próprio lugar e o seu “estar no mundo”. Pode-se dizer, então, que em Machado de Assis, a construção de um modo singular de ver o mundo perpassa, indubitavelmente, a compreensão de que o seu tempo e espaço é resultado de uma intrincada rede de saberes, tão contínua quanto irrefreável.

A aproximação dos textos compostos na maturidade de Machado àqueles engendrados por grandes nomes da literatura ocidental que o precederam ou que foram seus contemporâneos, como Shakespeare, Lawrence Sterne, Victor Hugo, entre outros, é uma das grandes linhas da fortuna crítica machadiana, fato que, nas últimas décadas, tem feito surgir algumas pesquisas de cunho comparativo e, mais recentemente, tais estudos têm optado pela ótica das transferências culturais. Isso quer dizer que a literatura

comparada nem sempre compreendeu as conexões literárias entre Machado e outros escritores/pensadores como uma via de mão dupla, ainda que a globalização do mundo no século XIX não possa ser considerada uma novidade.

Apesar da historiografia se debruçar sobre as conexões transatlânticas do oitocentos, o juízo de valor perpetrado no imaginário dos povos do Novo Mundo esteve sempre atrelado a uma ideia de centralização europeia e de periferia americana. Não obstante, os métodos de dominação vigentes quando das empreitadas colonizadoras deixaram um profundo sentimento de inferiorização nas terras colonizadas. Desse modo, imaginar que a informação sobre o fato das distâncias mundiais terem diminuído sobremaneira no decorrer do século XIX se converta no conhecimento de que os contatos culturais se deram de forma bilateral é uma pretensão tão ousada quanto atual. Dessa forma, entender as conexões do legado machadiano por um viés despido das ideologias seculares acerca das noções de influência e cópia tem se mostrado uma tarefa de árdua revisão da fortuna crítica, que é recente, desafiadora e assaz necessária.

Apesar das reconhecidas conexões entre o romance machadiano e a literatura universal, observadas em numerosos estudos, são raras, no entanto, as pesquisas cujo objeto seja as produções da juventude de Machado, quando a escritura de seu célebre *Dom Casmurro* talvez ainda sequer constituísse uma aspiração. Não se pode dizer que os primeiros passos de sua carreira, principalmente seus escritos litero-jornalísticos, não sejam, na atualidade, matéria de investigação; contudo, não há notícia de trabalhos científicos que se proponham a analisar as confluências culturais reveladas no discurso do jovem cronista Machado de Assis. É nesse intuito que o periódico literário luso-brasileiro *O Futuro* se apresenta, entre outros tantos possíveis *corpus*, para essa proposta de análise da literatura comparada à luz das transferências culturais.

O periódico em questão rebentou no período áureo da imprensa brasileira, quando, depois de arrefecidas as mágoas



entre brasileiros e portugueses devido ao tumultuoso processo de emancipação da colônia, o Brasil experimentou um movimento migratório lusitano sem precedentes, fato que abriu um novo nicho para o jornalismo ascendente, qual seja os leitores portugueses, que então se estabeleciam no Rio de Janeiro. A observação de que seus patrícios necessitavam de representatividade no país de acolhida e que desejavam manter laços com a terra natal pareceu a Faustino Xavier de Novais a fórmula perfeita para a construção de uma diretriz editorial que, além da bilateralidade, podia abrigar um antigo projeto, perseguido desde sua chegada ao Brasil quatro anos antes, o de fomentar conexões culturais, sobretudo as literárias.

O aspecto mediador d'*O Futuro* é uma de suas maiores marcas. No periódico, observa-se um compromisso, defendido desde seu número inaugural, por meio da carta-programa, de movimentar as produções artísticas através do Atlântico. Também é notório, contudo, que tal movimentação pretendia-se eurocêntrica, o que denota que apesar de Faustino não ter esperanças de retornar a Portugal, isso não o tornava menos europeu, ou seja, menos possuidor de uma mentalidade que entendia Portugal e Brasil como centro e periferia, respectivamente. Some-se a isso, que a mesma carta-programa, nitidamente bilateral, expunha uma forte negação àquilo que vinha “de fora”, convocando artistas de ambas as nações para agirem contrariamente ao influxo cultural advindo da França, Alemanha e Inglaterra.

Apesar da contradição perpetrada pelo periódico devido à coexistência, em sua carta programática, dos ideais de mediação cultural, centralização europeia e xenofobia, há que se evitar julgamentos estereotipados em relação ao comportamento da publicação, haja vista que no século XIX as ideologias expressas pelo *Futuro* eram tão desconhecidas quanto regularmente praticadas. Enquanto o periódico de Faustino era inaugurado no concorrido mercado da imprensa periódica fluminense com uma proposta de união das literaturas de língua portuguesa em

detrimento de qualquer influxo “estrangeiro”, o que se observou ao longo dos seus quase dois anos de circulação foi uma completa impossibilidade de praticar essa ideologia. Desse modo, ainda que não se possa dizer que houve, de fato, a colaboração de um autor que não fizesse parte do binômio Portugal/Brasil, são muitas as marcas da cultura universal presentes nos textos publicados.

Dentre os colaboradores mais assíduos do periódico, estão nomes que já eram consagrados à época, como o do romancista português Camilo Castelo Branco, por exemplo. Entre os brasileiros, apenas um aparece em todos os números que perfazem a efêmera vida d’*O Futuro*: Machado de Assis. O jovem cronista, de apenas vinte e três anos, é o principal subversivo no que tange às conexões culturais que o periódico queria evitar. Curiosamente, a diretriz editorial não previa a impraticabilidade dos entroncamentos, tampouco que a apropriação cultural decorrente das transferências emergisse na superfície textual. O desconhecimento dessa realidade aparece na carta-programa, de autoria do também emigrado “homem de letras” Reinaldo Montoro, cujo tom parecia convocar aqueles que ele chamou de “soldados da pátria intelectual”. A esses homens caberia a missão de provar aos desacreditados que a inserção estrangeira trazia malefícios às nações de língua portuguesa, ferindo de morte sua autoestima (MONTORO, 1862, p.26).

É justamente a acomodação da “graça francesa”, da “profundidade alemã” e do “positivismo inglês” que marca a idiossincrasia do conjunto de textos machadianos n’*O Futuro*. Nesse legado, muito embora relegado ao esquecimento tanto pela natureza lítero-jornalística quanto por tratar-se de obra da juventude do escritor, pode-se encontrar, no que diz respeito às aproximações com culturas alheias, um Machado *passer culturel* de seu tempo e lugar.

Pouco conhecida, a obra do jovem colaborador, cujos números impressionam quando comparados aos demais colaboradores, denotam um forte compromisso com a literariedade, mas também, e sobretudo nas crônicas, um forte

apelo às confluências que o tornaram, mais tarde, o mais famoso escritor brasileiro.

É possível observar como a produção do gênero da crônica, que circulava quinzenalmente, exigia do escritor uma série de informações sobre os assuntos artísticos do período – conforme a diretriz editorial d’*O Futuro* – e, de acordo com as especificidades desse gênero no século XIX, tais informações deviam estar atreladas ao engenho criativo do cronista para que o texto despertasse o interesse no leitor. Por isso, as crônicas, tal como as exigia o mercado editorial oitocentista, eram um amálgama das competências artísticas e do conhecimento, cultural no caso específico d’*O Futuro*, do cronista.

A despeito da dedicação à diretriz artística do periódico, o momento histórico brasileiro e estrangeiro não passou ao largo das crônicas que Machado produziu para o periódico de seu amigo Faustino. Ao contrário, questões políticas e diplomáticas, como a Questão Christie<sup>3</sup> e o fechamento da fronteira com o Peru<sup>4</sup> foram alguns dos assuntos comentados e debatidos junto ao leitor da crônica. A análise dessas passagens faz crer que o cronista estava diante de um leitor diferenciado, porquanto ilustrado e afeito aos assuntos sérios. Essa conclusão se baseia no modo como

---

<sup>3</sup> Trata-se do pedido de indenização feito pelo governo inglês através de seu embaixador no Brasil, William Christie. A reivindicação faz parte de um conjunto de reclamações do diplomata britânico, que acabou levando ao rompimento das relações entre Brasil e Inglaterra. A Questão Christie, como ficou conhecido esse conflito, ocorreu devido às exigências inglesas para que fosse cumprida uma lei brasileira de 1831, que libertava os escravos que entraram no país a partir daquela data.

<sup>4</sup> Durante toda a década de 1860, o Peru buscou através de relações internacionais, poder navegar na parte brasileira do rio Amazonas que facilitava a saída de seus produtos pelo Oceano Atlântico. O governo peruano preocupava-se naquele momento com a possibilidade do governo brasileiro agir na região do Rio Amazonas de maneira semelhante à que estava atuando em relação às fronteiras com Uruguai, Argentina e Paraguai, cuja ação impositiva resultou na guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai (1865-1870).

o autor insere o assunto na crônica, sem qualquer contextualização e muito brevemente.

O governo imperial teve coragem precisa para responder às exigências britânicas com firmeza e energia, pondo acima de todas as mesquinhas considerações, a ideia nobre e augusta do decoro nacional. A correspondência diplomática é uma página viva do patriotismo. A razão é nossa, o direito é nosso; se os resultados de um ataque não forem igualmente nossos, que importa isso? A consciência da nossa causa deve dar-nos bastante tranquilidade diante da vitória da força, que será a vitória da imoralidade. Tal é o transunto das notas do gabinete. O representante da Inglaterra cedeu de todas as suas anteriores pretensões; e as condições da nota de 20 de dezembro prevaleceram, mais extensas talvez, e portanto com mais honra para a nação. Levada a questão ao gabinete de Londres, resta saber se o grupo de homens que dirige os destinos da Grã-Bretanha imitará o procedimento do seu representante nesta Corte. Há uma dignidade convencional que consiste em desconhecer o dever e a justiça para dar satisfação ao orgulho do poder. Esta dignidade há de se achar ferida com a altivez do nosso governo; a submissão teria dado à Grã-Bretanha mais uma razão de apertar os vínculos de amizade com o Império! (ASSIS, 2008, p.86-87).

Vale lembrar que, tendo sido escrita no mesmo contexto histórico em que o conflito se instalava, pode-se supor que os leitores estivessem atentos às informações sobre a situação entre Brasil e Inglaterra que, certamente, ganhava as páginas de muitos jornais da época. De posse dessa certeza, Machado entende-se no papel de formador de opinião e lança mão de uma análise crítica dos fatos nesse texto que saiu a público em 15 de janeiro de 1863. De qualquer forma, tal passagem da crônica mostra como as relações internacionais eram percebidas pelo autor e como ele se munia de conhecimentos outros para afirmar um posicionamento. Na mesma passagem, pode-se observar um Machado preocupado com a indisposição subalterna do governo brasileiro frente ao

poderio da Grã Bretanha e as possíveis consequências desse ato de ousadia.

Quinze dias antes dos comentários sobre a complicação entre Brasil e Inglaterra, o cronista comenta a respeito da alteração com o Peru, a fim de dar visibilidade à situação e, principalmente, de explanar suas convicções como intelectual e como brasileiro.

E entre todas as sérias questões, a do Amazonas não tem lugar distinto? Certo que sim. Que resultará desta pendência entre o Império e a República Peruana? Confesso que não sei, nem a ninguém é dado prever o futuro nas coisas do meu país. Mesmo confessando as boas intenções dos que vão ao leme do Estado, há razão para abstrair da lógica e contar com o imprevisto e com o absurdo. As últimas notícias do Amazonas não são animadoras; é com receio que espero as notícias próximas; afigura-se-me que hão de ser piores, por mal da nação, e por glória do nosso rixoso coribeirinho. Não é raro fazermos triste figura nas nossas pendências internacionais; anda nisto uma fatalidade, quero crê-lo; a ideia de um império enguçado é menos desanimadora que outra, fácil de compreender, e que eu deixo ficar tranquilamente no tinteiro. (ASSIS, 2008, p.84).

No excerto acima, vê-se que o cronista conhece não apenas o conflito que se apresentava entre o Império brasileiro e o país vizinho, mas também os que outrora se haviam estabelecido entre eles. Provavelmente, as informações a que Machado teve acesso partiram dos jornais, principal canal das transferências culturais no oitocentos. Interessante analisar, também, a sua frustração ante os resultados obtidos nos conflitos internacionais. Estaria ele se referindo ao nosso parco poderio militar? Ou sua crítica tinha como alvo as decisões estatais? Poderia ele estar, ainda, julgando seu país de acordo com a tão difundida ideia de inferioridade? Suas últimas palavras sobre o assunto “a ideia de um império enguçado é menos desanimadora que outra, fácil de compreender, e que eu deixo ficar tranquilamente no tinteiro”

permitem conjecturar sobre muitas hipóteses sem que, no entanto, haja meios de comprovar qualquer uma.

Em 30 de novembro do ano anterior, a crônica tinha como principal assunto a situação do teatro no Brasil. Nesse texto, Machado compara o tratamento dado a esse campo das artes na França e no Brasil.

Eu não acho culpa do que sucede senão nos poderes do Estado, que ainda se não convenceram de que a matéria de teatros merece uns minutos ao menos da sua atenção, como tem merecido nos países adiantados. Quando eu vejo que em França, em março de 48, um mês depois da revolução, decretava-se sobre teatro, no meio das preocupações políticas, lastimo deveras que no Brasil o poder executivo tenha limitado a sua ação a dar e a retirar subvenções, e a incomodar uma comissão, de cujas opiniões escritas fez depois pasto às traças da secretaria. (ASSIS, 2008, p.80).

O excerto mostra claramente que os ataques ao governo, pelos quais o cronista fora censurado no *Diário do Rio de Janeiro*, é a tônica da crítica envolvendo a ausência de investimentos no setor teatral. Para embasar sua opinião, Machado expõe seus conhecimentos sobre como, em França, a situação era diferente. Nesse momento, observa-se que ele não entendia o Brasil como equiparado culturalmente aos “países adiantados” e culpava o Estado pelo atraso nacional.

### **A remodelação cultural machadiana: o exemplo da crônica inaugural**

Muito embora o jovem Machado já demonstrasse uma visão aguçada acerca dos problemas nacionais e um espírito crítico e reflexivo sobre as conexões brasileiras com outros países em nível sociopolítico, são os contatos culturais, mais propriamente os artísticos, que aparecem de forma recorrente em sua colaboração para *O Futuro*. Todas as dezesseis crônicas publicadas no periódico são riquíssimas para a análise das transferências

culturais tanto em sentido eurocêntrico, o que é mais constante, quanto no sentido oposto.

Para efeito de recorte, a crônica que inaugura *O Futuro* foi escolhida para ilustrar a apropriação cultural no discurso machadiano. Nela, encontra-se uma gama de remodelações de autores e obras, fato que denota a quantidade invejável de leituras que o jovem de apenas vinte e três anos já havia feito e, sobretudo, sua capacidade de recriar essas culturas em trânsito para efetivar um posicionamento que é, ao mesmo tempo, intelectual, artístico e político.

Publicada em 15 de setembro de 1862, a crônica inicia-se por uma conversa entre o cronista e sua pena. A partir daí, o Machado que havia sofrido retaliações por seu caráter combativo no *Diário do Rio e Janeiro*, utiliza de fina ironia para persuadir sua companheira de ofício a manter-se fora dos assuntos polêmicos. Nesse diálogo, o autor faz referência à *Odisseia*, obra clássica de Homero, ao comparar as aranhas que fizeram teias em sua pena de cronista à personagem Penélope, da obra em questão.

Tirei hoje do fundo da gaveta, onde jazia, a minha pena de cronista. A coitadinha estava com um ar triste, e pareceu-me vê-la articular por entre os bicos, uma tímida exprobração. Em roda do pescoço enrolavam-se-lhe uns fios tenuíssimos, obra dessas Penélopes que andam pelos tetos das casas e desvãos inferiores dos móveis. (ASSIS, 2008, v.4, p.75).

A comparação aponta novamente para o caráter culto e ilustrado do rol de assinantes do periódico, que certamente entenderam a comparação que se sustentava na história da personagem de Homero, a qual esperou o retorno de seu esposo Ulisses por mais de vinte anos. Quando seu pai Icarius pediu para que se casasse novamente, ela, como queria continuar esperando por seu esposo, disse que se casaria quando terminasse de tecer uma colcha. Então, durante o dia ela tecia e durante a noite ela desmanchava. Da Grécia à França, Machado demorou-se apenas três linhas, quando novamente, dirigindo-se à sua pena, citou a obra.

Em Machado cronista d'*O Futuro* pode-se observar que uma ideia transferida, ainda que pareça estar sob sua forma "originária", como nos casos da citação, por exemplo, é uma impressão equivocada, que não passa de um simulacro, haja vista que o movimento de saída e de chegada dos bens culturais implica necessariamente em transformações que, se não podem ser percebidas pela alteração formal, assumem, indubitavelmente, um novo sentido interpretativo, forjado no ato de recepção. Para além do resultado transculturador, que engloba questões externas como a geografia e o tempo histórico, e internas, como a subjetividade e a criatividade, os trânsitos culturais também resultam em certo grau de hibridismo, porquanto as imbricações garantem que o produto que emerge delas, embora original, mantenha pontos de contato tanto com a cultura de saída quanto com a de chegada. Desse modo, a citação, aparentemente imitada, é usada para a compreensão de uma situação que, na crônica, perde o sentido primeiro e ganha um significado que só a junção texto/contexto/repertório pode determinar.

Em toda a vasta colaboração de Machado de Assis n'*O Futuro*, as citações e alusões à cultura francesa são incorporadas ao discurso do cronista, a fim de estabelecer proximidade entre sua erudição universal e o texto que chegaria às mãos do leitor, para que esse, enfim, o imbuísse de contextualização local e lhe atribuisse sentido.

Sua cultura literária completíssima e seu saber universal se concretizam em citações que difundem todo um conjunto de conhecimentos de elementos da história e da cultura universal como nomes da Bíblia, mitologia, personagens famosas da história da humanidade, grandes obras literárias, diferentes tradições culturais. Ao iniciar a primeira crônica encontramos eventos interessantes relacionados com o patrimônio cultural universal. (POSTIGO ALDEAMIL, 2008, p.5, tradução minha).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Su cultura literaria completísima y su saber universal se concreta en citas que difunden todo un conjunto de conocimientos de elementos de la historia y de



A primeira crônica marca um momento delicado na carreira do cronista, que vinha de uma decepção profissional junto ao *Diário do Rio de Janeiro*. Ocorre que, antes de ingressar n' *O Futuro*, Machado de Assis era, então, responsável pela rubrica *Comentários da semana* e, na crônica escrita para o *Diário* em 5 de maio de 1862, teceu uma severa crítica à situação política brasileira. A partir da publicação desse texto, o jovem e idealista Machado foi afastado do ofício de cronista do jornal, fato que lhe feriu profundamente e parece ser o mote da sua estreia no periódico de Faustino Xavier de Novais. Na crônica inaugural d' *O Futuro*, o Machado combativo dá lugar a um cronista desiludido com as consequências a que estavam fadados os que ousavam desafiar os poderosos.

É nesse contexto de recomeço que o jovem cronista vai engendrar seu discurso altamente irônico e metafórico, cujas alusões literárias francesas parecem vir a fortalecer sua nova postura na imprensa, qual seja a de não usar a pena para causas políticas. Na passagem da crônica em que a pena é antropomorfizada, Machado alude à obra de Chateaubriand, *Les Aventures du dernier Abencerraje*, e, nesse momento, sua pena encarna o lugar da personagem que acaricia seu corcel quando o prepara para longas viagens: “Limpei-a, acariciei-a e, como o Abencerragem ao seu cavalo, disse-lhe algumas palavras de animação para a viagem que tínhamos de fazer”. (ASSIS, 2008, p.75).

A alusão à obra de François-René Chateaubriand, publicada em 1826, é imediata. Pela fama que adquiriu pelas mãos do autor e por aquilo que a personagem era enquanto defensor das causas perdidas, tornou-se também uma expressão popular no século XIX, como explicita o *Dicionário da origem das palavras* (NEVES, 2001). A acepção dada pelo autor Orlando Neves atenta para o

---

la cultura universal como nombres de la Biblia, de la mitología, de personajes famosos de la historia de la humanidad, de las grandes obras literarias, de las diferentes tradiciones culturales. Al comenzar la primera crónica encontramos interesantes citas referidas al patrimonio cultural universal. (POSTIGO ALDEAMIL, 2008, p.1-18.)

vocábulo “abencerragem” analisado pela ótica das transferências culturais, como se pode inferir a partir da nota de apresentação ofertada pelo autor:

Este não é um dicionário etimológico, no sentido tradicional do termo. Obedece a um outro critério: mais do que demandar a origem das palavras, no estrito desígnio de encontrar as razões linguísticas que as formaram, procura outras direções, relacionáveis com a história dos vocábulos ligados às coisas ou às ideias que eles evocam. [...] Por vezes as palavras nasceram “puras e duras”. Chegaram-nos tal e qual a língua de origem ou com alterações de mera regra etimológica. Em outros casos, porém, evoluíram, historicaram-se, não só no aspecto formal, como no semântico, sendo hoje o contrário do que eram na fonte ou, pelo menos, desviando-se, quase insolitamente, do significado originário. (NEVES, 2001, p.2).

A investigação feita por Orlando Neves aponta ainda uma terceira acepção possível para o vocábulo em questão, que não está, em absoluto, apartada da obra de Chateaubriand: “Aquele que é o último defensor de uma causa, o último fiel, o que defende uma causa depois de tudo estar perdido” (NEVES, 2001, p.7). Em se considerando o texto machadiano por um viés descontextualizado, poder-se-ia atribuir a alusão a uma simples comparação da amizade do Abencerragem e seu cavalo com a relação de Machado e sua pena. No entanto, se a expressão popular oitocentista – o último abencerragem – teve a repercussão que atesta Orlando Neves, pode-se também imaginar que o cronista, vindo de uma situação de punição em razão da ousadia de sua crítica política, em que pese a sua retirada da primeira página do *Diário do Rio de Janeiro*, a alusão a Chateaubriand teria sofrido, naquele momento, uma transformação considerável sem, no entanto, deixar de estar ligada às suas origens. Tendo sido desligada geográfica e contextualmente, Machado pode tê-la utilizado também para referir-se à sua luta como homem intelectualmente preocupado com os rumos da política brasileira:

“O pugilato das ideias é muito pior que o das ruas; tu és franzina, retrai-te na luta e fecha-te no círculo dos teus deveres, quando couber a tua vez de escrever crônicas” (ASSIS, 2008, v.4, p.75).

No mesmo parágrafo em que há a aproximação com a obra de Chateaubriand e, possivelmente, com as transculturações que esta sofreu quando transferida de seu contexto originário, Machado se utiliza de um trecho de outra obra francesa para criar uma imagem do ato da escrita. Nesse momento, o diálogo não é mais com a pena, mas com o leitor, a quem explica as reações da sua companheira de trabalho diante da notícia de que iria, novamente, escrever para os jornais:

Ela, como pena obediente, voltou-se na direção do aparelho de escrita, ou, como diria o tolo de Bergerac, *do receptáculo dos instrumentos da imoralidade*. Compreendi o gesto mudo da coitadinha, e passei a cortar as tiras de papel, fazendo ao mesmo tempo as seguintes reflexões, que ela parecia escutar com religiosa atenção. (ASSIS, 2008, p.75, grifo do autor)

A obra na qual a expressão apareceu pela primeira vez é a peça *Le Pédant Joué*, publicada em 1637. Ocorre que *Les Fourberies de Scapin*, comédia em três atos publicada por Molière em 1671, também traz a mesma expressão. A edição comentada do livro *Les œuvres complètes de Molière* traz a peça com notas explicativas que fazem referência à obra de Bergerac, na qual Molière se inspirou para a produção de *Les Fourberies de Scapin*. Segundo as notas, o terceiro ato da peça seria uma espécie de imitação de *Le Pédant Joué* (LOUANDRE, 1852, p.455). As duas obras, aliás, trazem exatamente a mesma expressão, mas a utilizada por Machado em sua crônica traz uma pequena (ou talvez enorme) subversão, pois a palavra “imortalidade”, presente nas duas peças teatrais é trocada por “imoralidade” (GODOI, 2014, p.43). Seria um deslize ortográfico do cronista ou talvez um erro tipográfico? Ou Machado teria transgredido propositalmente os textos franceses?

De qualquer forma, seja pela supressão despretensiosa de uma letra ou pela utilização produtiva e deliberada da referência, a passagem da crônica teve seu sentido alterado, haja vista que naquele momento de decepção para com o ofício de comentarista dos fatos ordinários, o equívoco ortográfico ou a remodelação cultural dão a ideia de um jornalista desiludido com as consequências da relação cronista/leitor/editor. O conflito que permeava essa tríade fora o responsável pelo problema enfrentado por Machado no *Diário do Rio de Janeiro* e ao personificar a pena e julgá-la entristecida com sua função em relação ao “receptáculo dos instrumentos da imoralidade”, Machado pode ter tentado demonstrar a ideia de que o tinteiro recebia, resignadamente, as imoralidades do mundo. Nesse sentido, pode-se imaginar que Machado faz referência aos acordos políticos travados por intermédio da escrita ou ainda que ele ironiza o desinteresse dos periódicos em ter uma voz dissonante de seu perfil editorial, fato que colocava o trabalho do cronista em constante censura, no intuito de encaminhar o texto pelas frivolidades da vida mundana. Essa possibilidade de análise ganha força quando se observam as linhas seguintes da crônica, na continuidade da conversação travada entre o cronista e sua pena:

O pugilato das ideias é muito pior que o das ruas; tu és franzina, retrai-te na luta e fecha-te no círculo dos teus deveres, quando couber a tua vez de escrever crônicas. Sê entusiasta para o gênio, cordial para o talento, desdenhosa para a nulidade, justiceira sempre, tudo isso com aquelas meias-tintas, tão necessárias aos melhores efeitos da pintura. Comenta os fatos com reserva, louva ou censura, como te ditar a consciência, sem cair na exageração dos extremos. E assim viverás honrada e feliz. (ASSIS, 2008, p.75).

Independentemente do que possa ter havido na transformação de “imortalité” para “imoralité”, tanto Molière quanto Machado teriam se beneficiado das transferências

culturais num sentido altamente produtivo. Em se pensando essas conexões, nem a referência machadiana, em 1862; nem a “imitação” de Molière, em 1671, seriam meras cópias das ideias de Bergerac. Ambos teriam se utilizado, de forma remodeladora, da produção primeira, que não é, apesar do caráter aparentemente pioneiro, completamente original, dada a própria sistemática das conexões culturais. Enquanto a referência machadiana alude à obra de Bergerac na criação de uma metáfora, a de Molière mantém uma aproximação visceral, porquanto se alimenta dela, digerindo-a e adaptando-a – segundo a proposta antropofágica de Oswald de Andrade – dentro de uma nova conjuntura artística. Acusado de plagiar seu contemporâneo, Molière é defendido pelo autor das notas de *Les œuvres complètes de Molière*, Charles Louandre, que atesta a capacidade transculturadora do autor:

A cena de Cyrano de Bergerac e a de Molière tem o mesmo objetivo, e são traçadas sobre o mesmo plano. Entretanto elas se diferenciam pelos detalhes, que colocou o imitador acima de seu modelo. Molière então não copiou essa cena (ele a imitou), pois ele a aperfeiçoou, condição necessária de toda imitação. (LOUANDRE, 1852, p.455, tradução minha).<sup>6</sup>

Não cabe, nesse momento, analisar a compreensão do crítico oitocentista acerca das especificidades que envolvem as transferências culturais, porém é importante salientar que, ao aplicar um juízo de valor que vai de encontro à ideia comumente disseminada na época, qual seja a de menosprezo ao “imitador”, Charles Louandre não estava menos equivocado que grande parte de seus pares. Ao desconsiderar as peculiaridades de cada obra

---

<sup>6</sup> La scène de Cyrano de Bergerac et celle de Molière ont le même but, et son tracées sur le même plan. Cependant elles diffèrent par les détails, qui placent l’imitateur fort au-dessus de son modèle. Molière n’a donc pas copié cette scène (il l’a imitée), car il l’a embellie, condition nécessaire de toute imitation. (LOUANDRE, 1852.)

em favor daquela mais privilegiada pelo cânone, o crítico atribuiu um caráter de superioridade à remodelação feita por Molière.

Apesar da indiscutível assimilação da obra de Bergerac e do reconhecimento notório da crítica e do público acerca dos escritos de Molière, a pesquisadora María Josefa Postigo Aldeamil atribuiu a referência de Machado ao prefácio do livro *Le Jugement de Paris*, do poeta burlesco Charles Coyneau d' Assoucy, escrito por Cyrano de Bergerac sob o título *Au sot lecteur et non au sage* (POSTIGO ALDEAMIL, 2008). A leitura desse prefácio, porém, não indicou a existência da referência explicitada na crônica nem apresentou qualquer elemento que pudesse justificar tal aproximação. Apesar do título do prefácio, que se dirige ao leitor tolo, Machado parece se referir a Nicolas Granger, personagem da obra teatral de Cyrano de Bergerac, que representa o professor de retórica do escritor, Jean Grangier, satirizado na peça desde o título, cuja tradução pode significar algo como “o pedante enganado” (OLIVEIRA, 2017).

O personagem Granger reaparece na obra de Molière, fato que coloca em dúvida sobre qual das duas obras Machado teria lido, posto que nenhuma re

ferência a Cyrano de Bergerac aparece no espólio fictício machadiano, enquanto Molière é uma presença constante.<sup>7</sup> A mesma dúvida não se mantém em relação à análise da pesquisadora, uma vez que o tolo aludido por Machado é, certamente, o personagem Granger. Embora tal descoberta não implique em modificações no sentido da crônica, desfazer o equívoco sobre a referência vem atar as duas pontas dessa pesquisa, porquanto duas teorias se juntam e se reforçam mutuamente na análise dessa passagem da crônica: a das conexões franco-brasileiras através dos textos veiculados n'O

---

<sup>7</sup> Pesquisa realizada no site <http://www.machadodeassis.net/>, que oferece um banco de dados sobre as citações machadianas presentes nos contos e romances do escritor.

*Futuro* e o movimento irrefreável e temporalmente imensurável das transferências culturais.

Ainda na mesma crônica, que é bastante profícua para a análise da presença francesa nos textos machadianos produzidos para *O Futuro*, há uma outra ocorrência do diálogo franco-brasileiro. Trata-se do momento em que Machado noticia a chegada ao Rio de Janeiro do pianista e compositor português Artur Napoleão, sobre o qual o cronista faz uma breve louvação, comparando o aparecimento precoce de seu talento ao que ocorrera com o célebre Wolfgang Amadeus Mozart.

Com ele acontecera o mesmo que com Mozart, de quem diz um escritor, aludindo à primeira manifestação do talento na idade pueril: — *C'est ainsi que Mozart apprit la musique, comme en se jouant, ou plutôt la musique se reveillait dans son âme avec le sentiment de la vie.* Desde os primeiros anos, Artur revelou-se, e desde logo começou para ele essa série não interrompida de triunfos de que se tem composto a sua existência. (ASSIS, 2008, p.76, grifos do autor).


A citação de Machado consta na obra *Nouvelle Biographie de Mozart*, do russo Alexandre Oulibicheff, publicada originalmente em francês no ano de 1843. Em 1849, algumas citações dessa biografia ganharam as páginas da *Revue des deux mondes*, no artigo de crítica musical intitulado *Mozart et Don Juan*.

Aos quatro anos, ele sabia de cor as principais passagens dos concertos de sua irmã, e seu pai compunha para ele pequenos pedaços que ainda estão conservados. Foi assim que Mozart aprendeu música, como se brincasse, ou melhor, a música se revelou na sua alma com o sentimento da vida. (SCUDO, 1849, p.877, tradução minha).<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> A quatre ans, il savait par cœur les passages les plus saillans des concertos exécutés par sa sœur, et son père composait pour lui de petits morceaux qui ont été conservés. C'est ainsi que Mozart apprit la musique comme en se jouant, ou plutôt la musique se réveillait dans son ame avec le sentiment de la vie. (SCUDO, 1849, p.875-887).

Muito embora a circulação da *Revue* fosse intercontinental e a revista tivesse sido colecionada por muitos leitores, parece improvável, a despeito do que atesta o pesquisador Rodrigo Camargo de Godoi em suas notas sobre as crônicas machadianas n’*O Futuro* (GODOI, 2014) que Machado tenha lido o número em que aparece tal artigo, dada a tenra idade do escritor. Além disso, uma pesquisa mais detida revelou a presença dessa mesma citação na revista *Musées des Familles* (1833-1901), no 19º. volume, em 1851. A revista francesa fez muito sucesso ao longo de seus sessenta e quatro anos de existência e, embora suas edições não mencionem o Brasil como um dos países onde a publicação circulava, é bastante provável que a intelectualidade brasileira tenha tido acesso a ela por intermédio dos livreiros da época.

  
**RENOUVELLEMENT D'ABONNEMENT**  
 POUR L'ANNÉE 1852-1853 (20<sup>e</sup> ANNÉE).  
 Tous les abonnements partent du mois d'Octobre et se font pour l'année entière.  
 Prix pour Paris,  
 6 FRANCS PAR AN.  
 AVEC LES MODES VRAIES : 11 francs.  
 ÉTRANGER. *Musée des Familles* seul : Allemagne et Angleterre, 7 fr. 50; Italie, Suisse et Belgique, 8 fr. 10; Espagne et Hollande, 9 fr. 50.  
 Pour les départements,  
 7 FRANCS 50 CENTIMES PAR AN.  
 AVEC LES MODES VRAIES : 13 francs 70 centimes.  
 ÉTRANGER. *Musée des Familles* avec Modes : Allemagne et Angleterre, 15 fr. 70; Italie, Suisse et Belgique, 15 fr. 50; Espagne et Hollande 19 fr. 10.

*Musées des Familles*, 1852.

O modo como Machado se refere ao autor da citação utilizada na crônica faz crer que ele não havia lido o livro de Oulibicheff, uma vez que o cronista não parece se lembrar do nome desse autor, referindo-se a ele apenas como “um escritor”. Embora não se possa descartar a possibilidade da leitura da *Revue des deux mondes*, tanto porque a publicação atravessou oceanos quanto por causa do hábito machadiano de frequentar o Real gabinete de leitura (MASSA, 2009), onde era oferecida uma vasta coleção de periódicos, é mais provável que a *Musées des Familles* tenha sido a fonte onde ele bebeu sobre a infância do músico austríaco.



A impossibilidade de se comprovar quais leituras impulsionaram Machado a fazer uso da citação para comparar a genialidade do músico português – objeto de sua crônica – às primeiras experiências artísticas de Mozart, não impede a constatação do contato entre o texto machadiano e as múltiplas manifestações da cultura impressa francesa.

Como parte do perfil editorial d’*O Futuro*, Machado costumava ter o teatro entre as principais temáticas da crônica quinzenal, de modo que trazer grandes nomes da dramaturgia francesa era uma constante. O cronista também aproveitava o espaço para tecer críticas à situação do teatro brasileiro, bem como para se posicionar quanto ao que ele acreditava ser a função do teatro: educar e moralizar. Tal ideologia fica bastante explícita na escolha das peças a serem noticiadas, pois Machado tem notória preferência pelo teatro realista, transferido da França e transformado em tribuna de defesa dos valores éticos burgueses.

Já por essa época, o Realismo nos palcos do Rio de Janeiro, assim como na França, passou a ser visto como uma nova maneira de conceber o teatro, tanto no plano da dramaturgia quanto do espetáculo, de tal modo que as excentricidades românticas saem de cena para dar lugar às representações realistas, elaboradas a partir de questões cotidianas com o intuito de descrever e discutir os costumes da sociedade. (OLIVEIRA, 2012, p.99).

Como parte do projeto ideológico d’*O Futuro*, o assunto da dramaturgia também esteve presente na crônica inaugural, na qual Machado de Assis revela, entre outras produções, uma tradução de *La Papillone*, do francês Victorien Sardou. A comédia em três atos havia se tornado, no Brasil, *O Borboletismo*, e discutia a volubilidade masculina, sobretudo aquela que resultava em adultério. O cronista aproveita a estreia da peça para avisar o leitor que a leitura de *La Papillone* havia sido feita no original e que compactuava com a ideia defendida na peça, qual seja a do homem borboleteador ser uma figura socialmente ridícula.

O que é o *borboletismo*? É a necessidade que os maridos têm de variar de ocupações, de hábitos e... de mulheres. *Borboletear* é o verbo, e nesta época em que os costumes sofrem suas mais ou menos profundas facadas, estou certo que esta comédia desafiará a curiosidade angustiosa de muitas esposas. (ASSIS, 2008, p.77).

A tradução da obra foi feita por Joaquim José Silveira Lopes (GODOI, 2014), que não sofreu qualquer tipo de crítica em relação à sua capacidade de assimilação e remodelação da obra, talvez porque não fossem necessárias modificações contextuais muito significativas para que a obra se aclimatasse em solo estrangeiro, sendo o “borboletismo” uma questão universal. As linhas da crônica dedicadas à obra se debruçam mais sobre o enredo da peça, a fim de consolidar a opinião de Machado de Assis sobre as questões morais que envolviam a ética burguesa. Contudo, a crítica de Machado é feita a partir da obra original e não daquela que estava para ser encenada nos palcos fluminenses, de modo que não é possível, a não ser a partir de um confronto entre *La Papillonne* e *O Borboletismo*, determinar a capacidade transculturadora da tradução. “Eu li o original da comédia francesa, e posso afirmar que não há posição mais ridícula do que a do marido *borboleteador*, e que conclusões de V. Sardou são de consolar as mulheres desventurosas” (ASSIS, 2008, p.77).

Aparentemente alheio à questão da universalização dos impressos no século XIX, o desejo do jovem Machado ao participar o leitor das suas fontes estrangeiras parece ter sido o de não se comprometer na crítica sobre a tradução, mas de instigar em seu interlocutor o desejo de ver a comédia e, assim, contribuir com a tarefa missionária do teatro. Essa ideologia era compartilhada e talvez fora até mesmo assimilada pelo contato com as ideias de Victor Hugo, de quem ele toma por empréstimo algumas palavras contidas no prefácio da obra *Lucrécia Bórgia*, publicando-as na crônica escrita para o *Diário do Rio de Janeiro* em dezesseis de dezembro de 1861, pouco antes de ingressar n’*O Futuro*.

O teatro é uma tribuna, o teatro é um púlpito. O drama, sem sair dos limites imparciais da arte, tem uma missão nacional, uma missão social e uma missão humana. Também o poeta tem cargos d'almas. Cumpre que o povo não saia do teatro sem levar consigo alguma moralidade austera e profunda. A arte só, a arte pura, a arte propriamente dita, não exige tudo isso do poeta; mas no teatro não basta preencher as condições da arte. (ASSIS, 2008, p.41).

O que Machado não poderia supor é que o diálogo constante com a França, travado na primeira crônica composta para o número inaugural do periódico de seu amigo Faustino Xavier de Novais, bem como seu conhecimento acerca do idioma francês, explicitado nessa mesma crônica, seriam a comprovação inequívoca de que o país de Victor Hugo se fazia presente n'*O Futuro* a despeito da ideologia nacionalista de seu editor e graças à intensidade com que a cultura francesa se inseriu na vida cotidiana do país.

Se a imprensa oitocentista brasileira foi formada por ideias e palavras de uma intelectualidade diminuta, o mesmo não se pode pensar sobre os que tinham acesso aos periódicos; e todos, os que escreviam e os que liam, compreendiam que o influxo cultural do país de Victor Hugo não podia ser contido por uma aspiração nacionalista como a da carta-programa d'*O Futuro*, pois tanto ela quanto outros textos que perfizeram os vinte números do jornal dialogam direta ou indiretamente com o país que foi considerado o maior arquétipo de "civilização" ocidental do século XIX.

Pensar a presença francesa nas páginas d'*O Futuro* não é apenas admitir a impossibilidade de circunscrever um veículo midiático oitocentista a um projeto provinciano de bilateralidade cultural, pois para além de uma diretriz editorial, forçosamente integradora de países que historicamente se afastavam sobremaneira, estão as ideias e os homens que as tiveram, ou ainda os que beberam delas e os que as perpetuaram em páginas escritas e, desse modo, não puderam refrear aquilo que é próprio da humanidade: a existência de um complexo de aspectos sociais

tangíveis e intangíveis que se imbricam, se entrelaçam, se alteram e se movimentam continuamente. A esses aspectos perpetuamente mutáveis e essencialmente multilaterais é que chamamos cultura e é devido a essa condição de inalcançável perenidade que atribuir juízos de valor a manifestações culturais é ignorar, simultaneamente, a condição essencial do homem e da sociedade, pois aquele é um ser sociável que, a cada contato, se modifica, e essa é mera representação coletiva de mudanças que só sobrevivem em determinando tempo e espaço.

## Referências

- ASSIS, Machado de. *Obras completas*. 3. ed. v.4 Rio de Janeiro: Aguilar, 2008.
- GODOI, Rodrigo Camargo de. *O Futuro, de Machado de Assis*. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.
- MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis. 1839-1870*. Trad. Marco Aurélio de Moura Matos. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- NEVES, Orlando. Dicionário da origem das palavras. Alfragide: Notícias Editorial, 2001. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?id=tUB4efBUyikC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=tUB4efBUyikC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) Acesso em: 05/09/2017.
- LOUANDRE, Charles. *Les œuvres complètes de Molière*. Paris: Charpentier, 1852. Disponível em: <https://www.abebooks.fr/rechercher-livre/titre/oeuvres-completes-de-moliere/auteur/charles-louandre/> Acesso em 11/01/2018.
- MONTORO, Reinaldo Carlos. Ao público brasileiro e português. *O Futuro; periódico luso-brasileiro*, n.1, p.25-27. setembro de 1862. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568\\_04&pasta=ano%20185&pesq](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_04&pasta=ano%20185&pesq). Acesso em 20/01/2018.
- OLIVEIRA, Aline Cristina de. *Faustino Xavier de Novais e as conexões entre Portugal, França e Brasil nas páginas d'O Futuro (1862-*

1863) / 198 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2017.

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis: Cronista d’O Futuro (1862-1863)*. 198f. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, UNESP, Assis, 2012.

POSTIGO ALDEAMIL, María Josefa. *Erudición, noticias y libros en las crónicas de “O Futuro” de Machado de Assis*. In: Congresso Internacional “Machado de Assis, sempre atual”, 31 de octubre de 2008, Barcelona, Universitat de Barcelona, Facultat de Filologia. p.1-18. Disponível em: <http://eprints.ucm.es/27820/1/Eprints%20Machado.pdf>. Acesso em: 06/07/2016.

SCUDO, P. Mozart et Don Juan. In: *Revue des deux mondes*, Tome I, 1849, p.875-887. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k86910v/f878.item.r=Mozart%20juan>. Data de acesso em 10/10/2016.

# ADULTÉRIO E REPRESENTAÇÃO FEMININA EM O PRIMO BASÍLIO E DOM CASMURRO

Tamaíza Andressa dos Santos Rocha<sup>1</sup>

## Preâmbulo reflexivo

O adultério é o tema de maior expressividade das obras *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, tanto com ocorrência concreta quanto como uma suspeita de traição. Como as obras pertencem ao Realismo e foram publicadas no mesmo período, salienta-se a importância de comparar como cada narrador retratou a sociedade da época, especialmente o papel feminino e sua posição frente ao adultério, tema que, na época representada nas obras, desestruturava o matrimônio e valores tidos como tradicionais. Desta forma, buscou-se analisar de que forma isso influencia na construção das personagens, bem como a maneira como os narradores abordam essa questão.

Conforme Alfredo Bosi (2006, p. 95), na primeira metade do século XIX, houve grandes mudanças no modo de produção europeu, sendo a Revolução Industrial responsável por contradições sociais e pelo surgimento de uma nova classe social: a burguesia. As ideias de Liberalismo e Democracia ganharam mais espaço, portanto, as transformações resultaram no conflito entre o indivíduo e o mundo, no cotidiano massacrante e na impotência do homem comum perante os poderosos.

O Romantismo, movimento que antecede o Realismo, é caracterizado pelo repúdio ao clássico. Assim, os românticos rejeitaram as regras poéticas; aderiram à visão microcós mica,

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras (IFPR – Campus Palmas); Aluna do Curso de Pós-Graduação em Linguagens Híbridas e Educação (IFPR – Campus Palmas).

centrada no “eu”; passaram a fazer espetáculo de si próprios; eram intensos e representavam o ideal como um contraponto a respeito do que entendiam por realidade social. Porém, essa idealização dos românticos acabou por levá-los a sentimentos vagos, resultando em um desequilíbrio, de forma que eles buscavam repassar ao leitor a angústia que a nova organização social trouxe, uma vez que foi um período de grandes mudanças socioeconômicas. Com isso, o Romantismo expressa o sentimentalismo, cultua o exagero e enfatiza o caos decorrente das novas estruturas sociais. Contudo, na segunda fase do Romantismo, preconizou-se uma literatura em torno de problemas sociais e, nesse período, se consolidou o romance, o qual servia como entretenimento às mulheres e aos jovens.

A prática romântica como estética e como “forma de vida” levou ao surgimento de um confronto frente a tais ideais, o Realismo, um movimento literário (mas também político e filosófico) em que os escritores reagiram contra a perspectiva hermenêutica do Romantismo; portanto, passou-se a representar a objetividade como procedimento de análise da existência. Assim, ficaram para trás o sentimentalismo, o individualismo e a imaginação romântica, pois pregava-se a Razão, logo, aderiu-se à ciência. Surgiu, então, a obra de tese, em que o romancista demonstra que, através do contexto, das circunstâncias e da carga genética dar-se-ão os comportamentos das personagens. Logo, o Realismo representa o típico e factual ao invés do vago e idealizante, pois, retrata a vida das pessoas longe do espaço público, ou seja, as ações que não estavam de acordo com as regras sociais e que aconteciam em um ambiente privado.

Tendo em vista o breve panorama histórico apresentado, propõe-se uma análise dos romances *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e *O primo Basílio*, de Eça de Queirós. Entendendo que a literatura carrega os registros das sociedades, então ater-se a ela é fundamental para tal análise, porque “A literatura dá conta da totalidade do real, pois representando o particular, logra uma significação humana mais ampla” (BORDINI; AGUIAR, 1988, p. 11).

Considerando que as obras literárias permitem vislumbrar situações do passado que se fazem presentes em nosso cotidiano, os objetivos desta análise são: estudar a maneira como os narradores representam o papel da mulher na sociedade, bem como a participação de Luísa e Capitu na problemática do adultério; definir qual é a concepção de “adultério” representada pelos narradores, pois tanto Luísa quanto Capitu são punidas ao final de seus respectivos romances. Sendo assim, pode-se afirmar que a Literatura pode ser um instrumento doutrinário ou também de denúncia dessa doutrina.

A literatura realista passou a representar as ações dos sujeitos quando estes não estavam em ambientes sociais, isto é, quando não precisavam manter um comportamento pré-determinado pela situação estabelecida. Assim, observam-se representações de ações que vão contra os padrões morais da sociedade, mas que só aconteciam em ambientes privados, quando ninguém – a não ser o narrador – estava olhando. Então, os escritores realistas dão conta desses fatos, criando um narrador capaz de traduzir essa turbulência no interior do matrimônio, instituição social em que os seres humanos, geralmente, não necessitam agir conforme as convenções da sociedade; logo, seria o local em que há outra margem de liberdade a ser usufruída, já que poderiam assumir comportamentos e escolhas, acreditando que o “olhar social” não estaria a perscrutar o interior do espaço doméstico.

Entretanto, a sociedade oitocentista designava o papel dos indivíduos: à mulher, era predestinado o espaço privado, doméstico, e, ao homem, o espaço público. Portanto, temos a determinação de funções sociais logo a partir do nascimento. O espaço público, de transações comerciais, sociais e políticas, tinha por objetivo as convenções sociais; então, qualquer atitude que fugisse aos padrões era tida como anormal. Já o privado era a representação de liberdade, privacidade e relaxamento.

Neste espaço privado, os sujeitos constituíam uma família, o lar burguês. Ao homem, o espaço privado era sinônimo de descanso, tranquilidade e harmonia, junto aos filhos e à mulher



que escolheu para viver. Em suma, era a fuga da inquietação vivida no espaço público. À mulher cabia a função de promover o casamento com seu lar e sustentar a virilidade do marido, firmando um compromisso servil com o bem-estar familiar, conforme Kehl (2016, p. 40):

A cultura europeia dos séculos XVIII e XIX produziu uma quantidade inédita de discursos cujo sentido geral foi promover uma perfeita adequação entre as mulheres e o conjunto de atributos, funções, predicados, e restrições denominado *feminilidade*.

A mulher não tinha acesso ao espaço público, pois sua função era complementar à posição masculina; assim, ela era submetida aos freios do pudor e da castidade, pois tinha de cuidar do lar e dos filhos, bem como ostentar virtudes que mantivessem a harmonia de seu lar, para que seu marido se sentisse confortável enquanto estava no espaço doméstico. Ou seja, a existência feminina era determinada sempre em relação ao homem, como se fosse uma vida de segundo grau, subalterna.

Contudo, ainda segundo Kehl (2016), o século XIX é marcado pelo advento da modernidade; logo, abre-se a possibilidade de deslocamentos no papel da mulher, marcado por um campo mais vasto e variado. Essas novas possibilidades na constituição dos sujeitos resultaram em neuroses, pois estes não estavam preparados para a sociedade urbanizada e industrializada, bem como para a separação dos espaços público e privado. Houve, também, uma mudança radical na maneira de pensar da sociedade, porque circulavam outros discursos, além dos pregados pela Igreja Católica; assim, o sujeito moderno é o da busca, do desejo e de um significante que o realize.

Porém, a concepção de feminilidade reproduzida pela sociedade oitocentista pressupunha que à mulher era designado o espaço privado em decorrência de sua natureza: procriadora. Então, ela teria de ser domada pela sociedade e pela educação para que seu papel pudesse ser cumprido. Portanto, feminilidade

era um conjunto de atributos considerados inatos a todas as mulheres, como: ter filhos, cuidá-los, realizar a manutenção do lar, ser dócil, recatada e receptiva aos desejos do marido e dos filhos. Desse modo, sem acesso ao espaço público e político, a mulher não poderia tornar-se sujeito de sua própria história: então, tinha de ser a “rainha do lar”, submissa ao marido, respeitosa e virtuosa.

Essa domesticação das mulheres recalçou discursos, resultando em sintomas físicos, por exemplo: anemias, prisões de ventre etc. Assim, a mulher travava uma luta cotidiana para controlar seus próprios impulsos; então, refugiava-se na literatura, que, no século XIX, era produzida para as mulheres recém-chegadas ao mundo das letras. Ler compensava o tédio e rompia a solidão. Mas, a mesma literatura que servia para educar as moças para o casamento encaminhava-as ao adultério, pois a literatura romântica disseminava o ideal, ou seja, uma vida baseada na fantasia idealizada do casamento e do amor, bem como homens perfeitos, o que, muitas vezes, não acontecia na vida cotidiana, fora da leitura dos romances. Então, essas mulheres, baseadas em uma representação diferente da realidade e na perspectiva da mobilidade social, desejavam tornar-se outras, serem sujeitos de suas histórias.

Por conseguinte, a Revolução Francesa disseminou o pensamento de liberdade; desde então, o sujeito moderno transita em um campo individualista. Houve, no século XX, o “conflito de gerações”, o qual gerou desamparo e dificultou o vínculo do sujeito moderno com as gerações anteriores. Por exemplo, o que a geração anterior conseguiu elaborar, esse indivíduo moderno não tinha acesso.

Considerando que a burguesia em ascensão representava a mobilidade social, o sujeito também não era mais beneficiado pela hereditariedade, como acontecia nas monarquias. Essa série de discursos resultou em um sujeito confuso e neurótico, de acordo com Kehl (2016, p. 29): “Cada sujeito passa a carregar nos ombros a tarefa de tentar compreender o mundo por si mesmo, de

estabelecer-se nele com grande esforço para, em seguida, ser destituído ou no mínimo contestado pela geração seguinte”.

O sujeito moderno revolta-se contra sua família; o filho, por exemplo, não quer mais ser herdeiro dos projetos de seus pais; agora, seu desejo é buscar sua própria felicidade, isto é, trilhar seu caminho em busca de uma realização individual. A mulher, por sua vez, impaciente, anseia por uma vida que não esteja limitada ao espaço privado, reprodutor de rotinas. Conforme Kehl (2016, p. 30), “os delírios de ascensão social e autonomia, que sustentam a ordem burguesa, entram em conflito com as exigências de filiação e disciplina familiar”. Portanto, a ideia de que, no espaço privado, o poder não tinha o mesmo funcionamento que no público começa a ser afetada no momento em que este sujeito se sente insatisfeito com as estruturas e passa a questioná-las, refletindo, no lar, os discursos de liberdade.

Sendo assim, tanto *Dom Camurro* quanto *O primo Basílio* podem ser lidos como representações das mudanças ocorridas na constituição familiar, decorrentes da nova organização social, refletida nos sujeitos. Portanto, temos uma aproximação entre as duas obras, as quais retratam a temática do casamento e do adultério, porém, com diferentes concepções.

Segundo Kehl (2016, p. 41), no século XVIII, houve a proliferação de afirmações filosóficas, científicas e médicas a respeito do que seria a verdadeira natureza das mulheres e o lugar que elas deveriam ocupar, de acordo com essa suposta ordem natural. A insistência desses discursos, que tinham por objetivo mantê-las no ambiente doméstico, pode ser vista como o início de uma desordem social, pois, quando a Revolução Francesa destruiu as fronteiras que, no Antigo Regime, separavam o espaço público do privado, algumas mulheres saíram às ruas reivindicando participação cívica e estiveram na linha de frente de manifestações públicas no final deste século. Porém, a crença em uma natureza feminina perdurou, atravessando quase dois séculos, baseadas nos discursos sobre a feminilidade, porque os homens, mesmo os intelectuais, não aceitavam o possível

abandono que assolaria seu lar e seus filhos e também a ruptura na vida conjugal. Embora fosse um período revolucionário, “o entusiasmo incendiário de uma grande massa de mulheres não correspondia à formação de um novo senso comum” (KEHL, 2016, p. 48) que questionasse as semelhanças entre os sexos.

Portanto, sem acesso ao espaço público e político, a mulher não poderia tornar-se sujeito de sua própria história. Sem meios de garantir os direitos fundamentais, ela não possuía opções, tinha de ser a rainha do lar, submissa ao marido, respeitosa e virtuosa, o que resultou em um impasse no plano das identificações, conforme Kehl (2016, p. 8):

Estabilidade e simplificação na distribuição dos papéis eram necessidades psicológicas dos indivíduos que precisavam fortalecer suas personalidades para travar as batalhas requeridas pelos negócios e pela vida pública: daí a insistência na harmonia do lar, pelo qual a mulher deverá zelar sacrificando todos os componentes *excessivos* de sua “natureza”, caracterizada, acima de tudo, pela sexualidade.

Com o surgimento dos folhetins, houve a possibilidade de as mulheres aventurarem-se em outros espaços, inclusive no dos homens: o público, tão desejado. Através dos folhetins, a literatura romanceada teve maior circulação porque passará a ser um acompanhamento diário. Isso instigava as mulheres, que contavam a novidade às amigas. Segundo Kehl (2016, p. 67):

A “fúria de ler” das mulheres foi rapidamente estendida por uma florescente indústria de novelas e romances escritos por e para mulheres, de modo que houve uma feminização daquele domínio até então reservado aos homens; a literatura foi invadida por mulheres.

A literatura proporcionou o rompimento da solidão e da frustração vividas por muitas mulheres, e também instigou o imaginário delas, resultando no enriquecimento do amor, que, até

então, era o ideário do casamento burguês, em que, baseados nele, homem e mulher deveriam cumprir seus papéis para serem felizes. Mas, na prática cotidiana, as mulheres eram sempre subalternas; logo, viviam entediadas. Embora os homens pensassem que a felicidade das mulheres só seria acessível por meio do casamento, elas “encontravam tempo para ler, ansiar e sonhar com os mundos fictícios ou reais que lhes chegavam por meio da leitura”. Em *O primo Basílio*, por exemplo, Luísa, esposa de Jorge, busca nas leituras de romances a fuga do ócio.

As mulheres liam romances românticos porque os enredos eram atrativos, considerando que, no Romantismo, pregava-se uma outra representação da existência, mais idealizada; então, as obras desse período retratavam vidas perfeitas, casamentos felizes e maridos virtuosos. Desde cedo, as jovens tinham contato com esses romances românticos e esperavam secretamente pelos homens lá descritos. Mas, quando casavam, encontravam, geralmente, outra realidade, na qual o marido não possuía todos os atributos esperados por elas. De acordo com Kehl (2016, p. 81), “as mulheres viviam intensamente fantasias, desejos, decepções e ambições cultivadas em silêncio, longe do espaço público”.

Conforme Stendhal (apud KEHL, 2016, p. 70), “como o amor-paixão tende a arrefecer ao longo da maioria dos casamentos, a mulher já se casa preparada para o adultério”. Portanto, “a literatura que ajudou a inventar o amor conjugal moderno inventou o adultério” (KEHL, 2016, p. 82), porque a literatura romântica representava casamentos ideais, mas, nos lares burgueses, a realidade era outra. O conservadorismo dos homens dizia que a felicidade da mulher só poderia se concretizar após o casamento, e a literatura revelava toda a arbitrariedade enfrentada pelas leitoras. Segundo Kehl (2016, p. 83):

a mesma literatura que apontava o amor como a maior realização da vida feminina dava conta da pobreza e da frustração que advinham de apostar todas as fichas da vida no casamento e revelava o desejo ainda disforme de muitas mulheres de se tornar

sujeitos da sua própria vida, “autoras” de suas aventuras pessoais, em consonância com os ideais de autonomia e liberdade individual que a modernidade havia muito tempo oferecia aos homens.

De acordo com Kehl (2016, p. 14), a mulher e o homem oitocentistas fazem parte das formações sociais que produziram o sujeito moderno, nos quais Freud se baseou para conceber sua teoria da feminilidade. Essas leitoras, por exemplo, que compararam a realidade e a literatura, são o sujeito neurótico da psicanálise, pois suas vidas no espaço privado não remetiam a nenhum acontecimento, resultando no tédio. Em consequência disso, refugiaram-se na literatura, que trouxe uma atmosfera de desejos, sonhos, ambições, amor, carinho etc. Lá, estava representado tudo o que elas não tinham no lar. Com a ilusão de encontrar um homem amoroso, carinhoso e atencioso, muitas mulheres traíram seus maridos em busca dessa vida “perfeita”. Logo, a educação que, segundo os homens, deveria colocá-las nos freios do pudor e da castidade, falhou, porque era fundada em leituras românticas.

As chamadas “adúlteras” não queriam apenas a aventura de estar com outro homem. Elas aspiravam a uma transformação em sua vida, desejavam tornar-se outra, baseadas na perspectiva de mobilidade social prometida pela modernidade, que, conforme Kehl (2016, p. 93), “tiveram o efeito de lançar as mulheres das classes emergentes num conflito cuja expressão foi denominada histeria.” Elas buscavam ascensão social que, no século XIX, só se dava pelo casamento. Mas este já não satisfazia os seus desejos porque não era suficiente ter uma casa, filhos e um marido, e ter de viver entediada. O casamento já não lhes bastava, então passaram a desejar a vida representada nos romances românticos, conforme demonstra Kehl (2016, p. 95):

A fantasia de ser (ou tornar-se) um outro e a crença no livre-arbítrio podem ser formas delirantes do pensamento, mas também podem

ser aspirações totalmente adaptadas às figurações imaginárias dos primórdios do mundo capitalista.

As mulheres queriam viver as aspirações disseminadas pela mobilidade social, deslocar-se junto com a revolução burguesa, ser sujeito e não mais objeto do lar, do marido e dos filhos. Essa aspiração por desejar “tornar-se um outro” foi denominada histeria, pois elas queriam buscar uma identidade ao invés de ficar horas e horas esperando, nas janelas, por acontecimentos. Assim, segundo Kehl (2016, p. 208):

A posição das mulheres na família e na cultura, estabelecida a partir de exigências da nova racionalidade burguesa, logo na segunda metade do século XIX, já entrava em conflito com a produção de um imaginário romanesco que convocava os sujeitos a se lançar em trajetórias individuais de liberdade, de aventura, de conquistas, bem de acordo com o ideário romântico criado a partir das perspectivas de deslocamento social abertas com a modernidade. (p. 208)

Então, essas mulheres deixaram de apenas desejar uma nova vida. Como os maridos passavam praticamente o dia todo fora de casa, elas criaram meios para transcender seu papel de esposa; logo, começaram a procurar pela figura masculina representada nos romances lidos. Assim, acreditavam que poderiam encontrar-se como sujeito de sua própria história.

O grande problema é que, na sociedade burguesa oitocentista, a mulher era sempre subalterna; aos homens tudo era permitido, a elas quase nada. Como o caminho trilhado para essa “transgressão” era, geralmente, o adultério, elas eram severamente punidas quando eram descobertas. Segundo Kehl (2016, p. 94), os homens adúlteros só eram denunciados à polícia se mantivessem a amante sob o mesmo teto que a família; já as mulheres poderiam até ser mortas, o que não era considerado crime em algumas regiões da Europa.

O adultério resulta na decadência das mulheres, que tentam ser sujeitos de discursos que não dominam: por serem estes maiores que elas, fracassam na busca dessa realização, e a elas a punição é certa, conforme alguns romances realistas, como, por exemplo: *Madame Bovary*, de Flaubert, *Anna Kariênina*, de Tolstói, e *O primo Basílio*, de Eça de Queirós.

Assim, tanto em *O primo Basílio* quanto em *Dom Casmurro*, os casamentos são organizados conforme posicionamentos específicos na ideologia dominante; ou seja, o esposo frequenta o espaço público e trabalha, à esposa estava reservado o espaço privado e a manutenção do lar. Os únicos espaços, além do privado, em que a esposa poderia circular era a Igreja e na presença do marido: o passeio público, no caso de Luísa, e os bailes, no caso de Capitu. Ademais, não eram autorizadas a frequentar nem agir de maneiras contrárias à autorização do marido, segundo a sociedade lisboeta e patriarcal da época. Isso tudo até, por exemplo, Eça de Queirós adentrar esse espaço privado e mostrar-nos as mazelas presentes no lar burguês, isto é, o que não estava de acordo com as regras sociais, que era considerado feio e grotesco, como o adultério, por exemplo. Machado de Assis, por seu turno, adentra o interior das personagens, mostrando-nos, também, a decadência humana de uma sociedade de classes, regida por status, às margens do capitalismo e refém das novas estruturas sociais, as quais concebiam a condição feminina como dependente do marido, logo, presa ao estabelecido, devendo conservar o padrão. Embora o momento fosse de questionamentos frente às ideias de liberdade pregadas pela Revolução Francesa, as mulheres não tinham permissão para ascender junto à sociedade.

### **Pensando os romances de Eça e Machado**

Em Luísa, observa-se a representação de uma mulher que transcende o papel de esposa quando se sente frustrada com a rotina doméstica. Ela é fruto da educação romântica dada às



mulheres, com o intuito de prepará-las para o casamento; ou seja, com todos os atributos necessários para ser submissa ao marido, logo, fazê-lo feliz. Essa educação não priorizava uma visão marcada pela racionalidade, mas, sim, a obediência e a aceitação ao que lhes era imposto. Enquanto Jorge estava em casa, Luísa demonstra possuir os quesitos socialmente estabelecidos de feminilidade, mas, quando este tem de viajar a trabalho, ela não consegue discernir suas ações e se deixa seduzir pelo primo, Basílio, procurando vivenciar, por meio dessa aventura, todas as representações presentes nos romances românticos que lia. Luísa, por exemplo, invejava sua amiga Leopoldina, pois ela era conhecida em toda a cidade, justamente por não cumprir com a ordem social e não se comportar como uma mulher casada.

Com isso, Luísa transcende sua postura de esposa e entrega-se ao primo. Esse ato não acontece em decorrência de uma contestação referente a sua situação solitária, pois Luísa não planeja previamente essa entrega; ou seja, em um primeiro momento, não deseja casar com Basílio para que possa realizar todas as suas fantasias e sentir-se sujeito de sua história. Conduzida pela curiosidade, ela se entrega a um homem que, antes de mudar de país, era mal visto pelos próprios homens de Lisboa, de tal forma que sete anos morando fora não foram tempo suficiente para que sua fama fosse esquecida.

Luísa trai Jorge porque estava descontente com a vida de casada: não se deve esquecer de que o papel social desta é predeterminado logo na infância, assim como o de todas as mulheres burguesas, logo, não havia margem de escapatória. Entretanto, a feminilidade tão disseminada por esta sociedade como padrão ideal de comportamento exclui a mulher do meio social, de forma que esta só cumpre uma função, em um local: o lar. Essa função encabula a mulher, resultando em sintomas históricos, isto é, “aspirações de transformar a vida, tornar-se um outro” (KEHL, 2016, p. 92). Luísa é conhecedora da condição de seu casamento, sabe que com Jorge não viajaria aos lugares tão desejados, descritos nos romances, nem viveria as fantasias

encontradas nos romances românticos. Esse adultério é, então, possibilidade de vida para Luísa, porque esta, até então, não se identificava enquanto o sujeito a que aspirava se identificar: passava os dias lendo romances românticos, tanto que, ao fim das leituras, sentia-se desolada, sabendo que não teria o que fazer até que Jorge lhe trouxesse mais romances. Com a oportunidade de transgressão pelo adultério, Luísa passa a ocupar um espaço masculino, o Paraíso, e passa também a cogitar uma fuga com Basílio, tudo isso imaginando que o primo a amava. Logo, a felicidade, que ela idealizara, estava entrelaçada a viagens, riqueza e amor, enfim, todas as fantasias representadas nos romances românticos. Observa-se, assim, a busca pelo ideal, presente apenas nas narrativas românticas, a qual resultou em uma punição à adúltera: a morte, representando o destino das mulheres que não estavam satisfeitas com a estrutura social da época e que buscavam a transgressão, logo, fugiam ao estabelecido pelo patriarcado e, portanto, eram punidas. Percebe-se, assim, a contradição que marca o funcionamento da linguagem presente na representação que a personagem compreende sobre sua vida.

Em *Dom Casmurro*, o adultério é uma especulação, ou seja, não há certificação da veracidade de que o ato aconteceu entre Capitu e Escobar, pois o narrador é protagonista, logo, narra sua própria história: assim, trabalha com memórias, cujo objetivo é retomar sua vida para contar ao leitor como vivia na antiga casa, em Matacavalos. Conforme Gualda (2007, p. 159), “o narrador atua não apenas internamente, em função da matéria narrada, mas na relação desta com a linguagem”; portanto, trata-se de uma narrativa em que tudo é contado pelo narrador-personagem, segundo a memória deste. Portanto, o tempo passado é lugar de sentido, mas a análise que ele traz desse tempo é deformada; são lapsos e rastros de memória. Assim, recontar a história é a busca de um significado, que não aconteceu no momento do fato, logo, não é o registro da realidade e sim percepções de Bentinho sobre ela. Segundo Branco (*apud* GUALDA, 2007, p. 160), “esse tipo de

escrita tende mais para o futuro que para o passado, mais para o esquecimento que para a lembrança, mais para inversão, a criação, que para o resgate da vivência original”.

Capitu amedronta Bentinho porque possui características que vão além dos atributos de feminilidade da época; ela cumpre com seu papel de esposa e mãe, mas transpõe o estabelecido desde a adolescência. Capitu não se deixa abalar pelas emoções, portanto, se mantém ativa; não se submete à obediência. Logo, não é subalterna a Bentinho: mostra-se capaz de superar as adversidades, tem total controle sobre si, ou seja, possui uma racionalidade incomum. Dessa forma, a sua feminilidade é considerada perigosa porque ela sabe cuidar de si e de Bentinho, tanto que é ela quem toma as decisões ligadas ao destino do casal. Capitu, é sujeito e, além de comandar sua vida, também conduz as pessoas a sua volta para que ajam de acordo com a sua vontade.

A feminilidade em Capitu afeta Bentinho de tal maneira que o papel masculino esperado por ele não se concretiza, como se ela o ofuscasse. Diferentemente dele, aproximava-se de uma ideia de poder, de dissimulação, que mexe com Bentinho, deixando-o perdido e fazendo com que este vivesse embaraçado, pois Capitu comprometeu sua virilidade, portanto, seu papel social só se estabelece por sua profissão e ocupação ao espaço público, fora isso, ele é subalterno à Capitu.

Capitu paga por sua transgressão: assim como Luísa, ela também morre. A morte das duas é a punição pelo deslocamento destas frente às regras patriarcais, logo, simboliza “a manutenção da ordem social” (GUALDA, 2007, p. 164). Portanto, em Luísa, o adultério é um caminho para a realização de desejos trazidos pela literatura romanesca, em torno da idealização de encontrar-se sujeito de sua própria vida. Mas, em Capitu, o adultério é uma suspeita de Bentinho, que se dá por causa da feminilidade presente em Capitu, que transcende o papel que a sociedade lhe impõe, e que, conseqüentemente, a encaminha para a solidão e para a morte.

Observam-se, portanto, dois narradores, de obras situadas num mesmo período literário, que pertencem a classes burguesas com estruturas diferentes e com instituições familiares diferentes, representando-as com um foco narrativo e um estilo diferentes, e apresentando as particularidades de cada uma.

Em *O primo Basílio*, o narrador é heterodiegético; portanto, não participa da história narrada, embora seja conhecedor de todos os acontecimentos e pensamentos das personagens, bem como do tempo e espaço em que elas circulam na narrativa. Luísa é a personagem principal, pois suas ações são fundamentais para o desenvolvimento do conflito dramático. Embora as personagens de *O primo Basílio* tenham voz na narrativa, é o narrador quem apresenta as informações pertinentes a elas e aos espaços que frequentam, demarcados por um período de tempo. Assim, *O primo Basílio* é uma narrativa linear, em que os fatos narrados são cronológicos, pois o narrador está comprometido com um “sentimento de verdade, que é a verossimilhança” (CANDIDO, 2006, p. 55). Quando este narrador descreve os espaços, é possível imaginar cada detalhe que o constitui por meio das minúcias da descrição, como se o leitor estivesse a olhar uma pintura. Desse modo, o foco narrativo predominante em *O primo Basílio*, segundo Franco Junior (2003, p. 43), é o do narrador onisciente neutro, pois “reserva-se, normalmente, o direito à caracterização das personagens, descrevendo-as e explicando-as para o leitor” (Idem, p. 44).

O narrador assume um posicionamento discursivo patriarcal, pois reafirma valores tidos como tradicionais em referência à sociedade oitocentista: descreve Luísa, desde o início da narrativa, como uma típica dama burguesa, que tem empregadas, portanto, não necessita realizar tarefas domésticas, casada com um homem virtuoso, mas comete o adultério por conta de uma educação falha que a leva a ansiar por outra vida. Luísa busca sua ascensão social, desejando tornar-se sujeito de sua própria história. Portanto, vê-se a construção de uma mulher sonhadora, que, historicamente, teve sua educação fundamentada em literatura

romanesca, a qual a preparou para os ofícios do casamento. Não conseguindo manter-se nesses atributos estabelecidos pela sociedade, o narrador faz dela objeto de Jorge, de Basílio e de Juliana, encaminhando-a drasticamente à sua própria degradação. O narrador não conta se ela sentiu-se arrependida pelo adultério, sabe-se apenas do medo que tinha de Jorge descobrir e a matar. Assim, o leitor pode ser induzido a acreditar que Luísa sequer arrependeu-se, enquanto Jorge é inocentado, como se observa pelo relato de seu sofrimento junto ao leito de Luísa, e na sua disposição para esquecer tudo que havia acontecido e continuar a viver normalmente com ela.

Por fim, permanece a representação de uma mulher que é condenada por sua falta de virtudes, que só vai à Igreja quando está desesperada, sem solução para o seu problema, e que até os vizinhos a condenam, pois julgam ter má fama as mulheres burguesas. Assim, a relação entre o adultério e a construção das personagens femininas, em *O primo Basílio*, pauta-se pela busca de exercer outro papel social e a respectiva punição, por isso, uma representação aproximada da histeria feminina. Portanto, as mulheres que tentavam assumir outro papel eram punidas, para que fosse mantida a ordem social; então, a construção das personagens é feita para a condenação, assim, toda a caracterização que antecede a ação da adúltera é, na verdade, a explicação dos fatores sociais e educacionais que a levaram a cometer a transgressão; ou seja, servem como justificativa perante seus destinos trágicos.

Em *Dom Casmurro*, o narrador é autodiegético, portanto, protagonista de sua própria história. Assim, a narrativa é feita através do tempo psicológico, isto é, trata da experiência subjetiva da personagem Bentinho. Verifica-se que o narrador-protagonista, Bentinho, também assume um posicionamento discursivo patriarcal, pois descreve Capitu como dissimulada desde o início da narrativa, ou seja, uma mulher com características que vão além da feminilidade disseminada pelas regras sociais. Como o adultério é uma especulação, esse narrador faz uso de recursos

linguísticos para ficar íntimo do leitor e encaminhá-lo para o seu objetivo, que é relatar sobre o adultério e induzi-lo a acreditar nessa afirmação. Por conseguinte, Capitu exerce, a todo o momento, um efeito muito grande na atividade do narrador, de modo que este se diminui, muitas vezes, para enfatizar o discurso negativo sobre ela. Faz-se presente, ainda, o uso da digressão, porque “o narrador introduz comentários no discurso narrativo, fazendo com que o tempo da diegese pare e o tempo do discurso narrativo se alongue”. É possível verificar esse efeito nos momentos em que Bentinho pausa a narração e fala diretamente ao leitor. Esse recurso tem por objetivo dar ênfase ao que está sendo dito ou ainda será, bem como aproximar-se do leitor, chamando-o de amigo para que este não desconfie da acusação que fará ao final da narrativa, quando diz que Capitu e Escobar o traíram, pois não pode deixar brechas para que o leitor suspeite que seu discurso tem, na verdade, o objetivo de provar que foi traído por sua amada e seu melhor amigo.

Embora a voz discursiva de Capitu seja enunciada através de Bentinho, ela é a personagem principal da história, porque toda a narrativa gira em torno de seus mistérios. Logo, de acordo com as categorias propostas por Foster (*apud* FRANCO JUNIOR, 2007, p. 39), tanto Bentinho quanto Capitu são personagens redondas, isto é, apresentam um alto grau de densidade psicológica, marcada pela alinearidade entre o seu ser e o seu fazer; apresentando complexidade em seus pensamentos e ações. Ambas as personagens desenvolvem trajetórias imprevisíveis e surpreendem o leitor ao longo da narrativa porque representam os conflitos e as contradições que caracterizam a condição humana, isto é, fogem aos padrões de comportamento que a sociedade da época preconizava. Capitu é vista como dissimulada, portanto, suas atitudes são contrárias às esperadas das mulheres: a esta caracterização atribui-se a ideia de que os pais de Capitu não eram burgueses, logo, sua educação não a preparou adequadamente para corresponder às regras patriarcais, e tampouco aos ideais do casamento. Assim, Capitu, que devia ser

delicada, dócil, prestativa, por exemplo, assume um perfil diferente das mulheres da sociedade oitocentista brasileira, de forma que é este perfil relativamente mais empoderado que assusta Bentinho.

Segundo Candido (1976, p.57-58), é graças aos recursos de caracterização que a profundidade das personagens fica à mostra. Desse modo, a força das grandes personagens vem da impressão de que são seres ilimitados, contraditórios, infinitos em sua riqueza; é pela combinação e pela repetição, nos mais variados contextos, que permite formar uma ideia completa e coesa de sua figura. Capitu é representada, desde o início da narrativa, como uma pessoa que consegue persuadir as demais para conseguir realizar seus desejos. Toda a sua trajetória é definida conforme o seu poder de raciocínio: dessas características, resulta a ideia de mulher perigosa, que transcende a feminilidade atribuída às mulheres da época. Bentinho, por sua vez, tem maneiras de pensar e agir diferentes das de Capitu, tanto que ele se julga ingênuo com quinze anos, em comparação com ela, que tem apenas quatorze anos. Há, então, um contraste entre as personagens principais, pois Capitu é tida como o oposto de Bentinho, porém, sua trajetória é apresentada somente pelo ponto de vista dele. Assim, Bentinho utiliza alguns recursos linguísticos como atributos para a determinação de sua verdade narrativa, ou seja, recursos que façam com que o leitor o acompanhe na construção dessa representação dos fatos que resultaram na configuração do suposto adultério de Capitu, como, por exemplo: hipérboles, reticências, jogos de palavras, trocadilhos e repetições.

Portanto, Bentinho conduz o leitor à aceitação de Capitu de acordo com a visão construída na narração, pois, conforme verificado nas descrições acima, ele refere-se a Capitu distanciando-se dela: ou seja, ao mesmo tempo em que relata sua admiração pela coragem e inteligência da amiga frente aos percalços, afasta-se quando julga-se inferior em relação ao amadurecimento daquela. Ou, ainda: faz sugestões sobre o comportamento de Capitu, mas não finaliza, assim o leitor

necessita, através das pistas dadas, completar a ideia que Bentinho não concluiu.

Ao final, a feminilidade em Capitu é deslegitimada e, por causa do suposto adultério, ela perde sua dignidade enquanto a feminilidade determinada pela ideologia da época e da sociedade de então, segundo as regras patriarcais. A ida de Capitu para a Suíça foi uma alternativa encontrada por Bentinho para que ninguém soubesse que este suspeitava do suposto adultério; mas ela não escapa da punição pregada pelo patriarcalismo: a morte. A morte de Capitu, além de ser, por si só, símbolo do sofrimento e humilhação vividos pelas mulheres que cometiam adultério, é acentuada pelo silêncio de Bentinho, quando este não faz jus ao velório daquela. Ao contrário do que se observa no velório de Luísa, em que o marido e os amigos entristeceram-se em seu leito, com Capitu não se sabe sequer como foi sua morte.

Portanto, a relação entre o adultério e a construção das personagens femininas em *Dom Casmurro* dá-se, também, como punição, pois Capitu representava o poder que Bentinho não possuía, intimidava-o, mexia com ele, tanto que, não sabendo lidar com isso, ele faz uso da linguagem para persuadir o leitor e, assim como condena Capitu em vida, também o faz na narrativa, em um tempo posterior à sua morte.

Por conseguinte, tanto Luísa quanto Capitu são punidas ao final das narrativas; nas duas obras, a voz narrativa é afirmadora dos valores patriarcais tradicionais. No caso de *Dom Casmurro*, a condenação assume, inclusive, uma projeção masculina, patriarcal, que busca manter a mulher no espaço privado, não permite a ela a ascensão disseminada pelos ideais da Revolução Francesa, privando-a da vida pública e mantendo-a submissa para que a ordem social burguesa não sofresse alterações no ambiente doméstico ou no privado.

Logo, nas duas obras, as duas personagens femininas protagonistas são punidas por transcender o espaço a elas destinado; ou seja, ir contra as regras patriarcais e, assim, deslegitimar o papel masculino. Considerando o funcionamento



social que a leitura exercia junto ao público feminino de então, pode-se pensar até que tais finais apontam, de maneiras diferentes,<sup>2</sup> para uma sociedade – uma portuguesa, outra brasileira – que não sofreu alterações em suas práticas ideológicas e discursivas: os efeitos dessa literatura residem, por exemplo, na influência que exercem sobre as mulheres e na percepção de que existe uma “feminilidade natural” a ser preservada. Portanto, os dois narradores caracterizam negativamente as personagens, desde o início da narrativa, e induzem o leitor a aceitar o fim trágico dado a elas, articulando isso com a verossimilhança, que não deixa brechas para que o leitor os questione.

## Referências

- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Scipione, 2004.
- BORDINI, Maria da Glória; AGUIAR, Vera Teixeira de. *Literatura: a formação do leitor – alternativas metodológicas*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- CANDIDO, Antonio. et al. A personagem do romance. In:\_\_\_\_\_. *A personagem de ficção*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- DEGOBI, Flávia C. *A construção das personagens femininas na obra O primo Basílio, de Eça de Queirós*. 2015. 75 f. Graduação (Licenciatura em Letras / Inglês e suas respectivas literaturas) – Centro universitário Unifafibe, Bebedouro – SP.
- FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana. (orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: UEM, 2003, p.32-58.
- GUALDA, Linda Catarina. *Representação do feminismo em O primo Basílio e Dom Casmurro*. São Gonçalo: UERJ, 2007.

---

<sup>2</sup> Consideram-se diferentes porque a literatura praticada por Eça caracteriza-se por um moralismo que, na obra machadiana, é comumente ironizado e questionado pela construção e funcionamento dos narradores.

- KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.
- LOURENÇO, António Apolinário. *De Madame Bovary ao Primo Basílio: a singularidade bovarista de Luísa*. Porto Alegre, v. 47, n. 4, dez/2012. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br>>. Acesso em: 13 dez 2015.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 33 ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- MORAES, Rita Mara Netto de. *A condição feminina no matrimônio, delineada pela ficção*. 2009. 212 f. Doutorado (Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br>>. Acesso em: 13 dez 2015.
- QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio*. São Paulo: Nobel, 2008.



# ENUNCIÇÕES, DISCURSOS E PENSAMENTOS ERRANTES – UMA PERSPECTIVA COMPARATIVA ENTRE MACHADO DE ASSIS E JOSÉ SARAMAGO<sup>1</sup>

*Jacob dos Santos Biziak<sup>2</sup>*

“Entregue seu corpo somente a quem possa carregar”  
(MC Linn da Quebrada)<sup>3</sup>

A epígrafe citada é a porta de entrada escolhida para começarmos a pensar esta proposta de análise, assumindo nosso posicionamento hermenêutico. Toda forma de crítica literária não é absoluta e nem pode almejar estabelecer verdades únicas e inquestionáveis sobre seus objetos de pesquisa, uma vez que estes mesmos só se oferecem a partir de uma escolha, um olhar a se lançar a ele. Politicamente, a importância de tal prática reside, acima de tudo, em fazer circular gestos de leitura sobre a literatura, questionando, inclusive, o que ela vem a ser. Com isso, para além do literário, o que está em jogo é a construção e a

---

<sup>1</sup> Este trabalho constitui-se como parte de uma pesquisa de pós-doutorado, “A angústia que (não) se enuncia: um pensamento do feminino”, realizada em dois âmbitos: sob supervisão da Profa. Dra. Carla Rodrigues, no PPGF/IFCS da UFRJ, e, também, no IFPR, Campus Palmas. Trabalho apresentado, originalmente, como comunicação no XXVI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP), realizado de 02 a 06 de outubro de 2017 na UFPR.

<sup>2</sup> Doutor em Letras (UNESP – Campus de Araraquara); Pós-Doutor em Gêneros sexuais e discurso (USP – Ribeirão Preto); Professor do Colegiado de Letras do IFPR – Campus Palmas; Coordenador do Curso de Pós-Graduação em Linguagens Híbridas e Educação do IFPR – Campus Palmas; Pós-doutorando do Programa de Pós-Graduação em filosofia da UFRJ.

<sup>3</sup> Trabalho musical feito através da parceria entre as compositoras e cantoras Rosa Luz e Linn da Quebrada. Link disponível em [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=69&v=jVAYwfHWlqo](https://www.youtube.com/watch?time_continue=69&v=jVAYwfHWlqo) (acesso em 07 de agosto de 2017).

interpretação de representações da realidade. Dessa forma, tomamos por princípio que esta é sempre precária, já que nasce de um desejo de reconhecimento por parte do sujeito que enuncia, o qual fala a partir de condições ignoradas e/ou desconhecidas por ele. Tal funcionamento discursivo, portanto, pode construir hierarquias, mas também redistribuir valores e enunciados, relançando a margem e o centro a novas possibilidades de leituras.

Acreditando nisso, escolhemos um trecho cantado por Linn da Quebrada para iniciarmos o diálogo que marca nosso espaço de enunciação. A cantora, em sua obra, constrói uma outra leitura – diferente da que está presente no senso comum – a respeito da identidade travesti. Por meio de uma enunciação crítica, valores são deslocados de maneira a se apontar para outros locais sociais que podem ser habitados por sujeitos cujos corpos e existências são considerados abjetos pelas formações discursivas hegemônicas. Esse procedimento, ao mesmo tempo em que é estético, marca desejos e posições políticas claramente, assumindo que só se deve entregar um corpo a quem o possa carregar: um projeto estético e político de tal envergadura elabora sua eficiência pensando, constantemente, a linguagem que o faz emergir como nova maneira de pensar o real.

Valorando positivamente tal dizer, intertextualizamos com ele para atualizar o nosso. Buscamos, então, pensar a literatura contemporânea a partir de um entrelaçamento entre o estético e o político, deslocando dois autores em língua portuguesa – Machado de Assis e José Saramago – de seus locais de leitura já-dados na memória da crítica leituras. Tal gesto inicia-se com uma comparação pouco ou não explorada entre ambos, mas também intentando questionar como o procedimento discursivo da enunciação em ambas as obras pode levar a uma outra reflexão: as transformações na ficção romanesca em direção ao que chamaremos, aqui, de contemporâneo. Esse “corpo” só pode ser entregue a quem achamos que pode nos auxiliar em tal questionamento: por isso, escolhemos as ideias de Derrida e de

Pêcheux, principalmente, em nossa proposta de leitura. Talvez, esse corpo possa ser carregado de maneira a deslocar enunciados de seus lugares tradicionais de leitura.

### **Enunciações, discursos e pensamentos errantes**

Articulamos a crítica literária com a Análise do Discurso elaborada por Pêcheux uma vez que compreendemos a linguagem como opaca: isso significa que seus sentidos não são previamente dados por completo nem são estáveis. Ou seja, a língua e suas práticas de uso possuem materialidade histórica, o que significa, no processo tanto de produção quanto de recepção, o funcionamento de condições de produção que não são claras nem óbvias ao sujeito que enuncia e/ou que lê (PÊCHEUX, 1988). Com isso, o enunciador opera acreditando que domina e é proprietário de seu dizer, quando, na verdade, a ideia de origem e de propriedade há muito já se perdeu (ORLANDI, 1999), uma vez que os enunciados são paráfrases atualizadas historicamente e mediante posicionamentos discursivos. Dessa forma, a manipulação da linguagem envolve não só significados, mas valores socialmente elaborados:

Essa posição da análise do discurso que, teorizando a interpretação, propõe que se considere o sentido como “relação a”, compreendendo que a língua se inscreve na história para significar: quando se fala, mobiliza-se, pois, um saber que no entanto não se aprende, que vem por filiação e que nos dá a impressão de ter sempre estado “lá”. O princípio dessas práticas de leitura consistiria em se levar em conta a relação do que é dito em um discurso e o que é dito em outro, o que é dito de um modo e o que é dito de outro, procurando “escutar” a presença do não-dito no que é dito: presença produzida por uma ausência necessária. Como só uma parte do dizível é acessível ao sujeito, com essa escuta o analista poderá ouvir, naquilo que o sujeito diz, aquilo que ele não diz mas que constitui igualmente os sentidos de “suas” palavras (ORLANDI, 1998, p. 10)

Tomar as ideias anteriores como princípios significa demarcar nosso olhar a respeito da atividade da crítica literária. Assim, interessa-nos, por exemplo, mais o conceito de enunciador do que o de narrador (já que estamos lidando com ficção romanesca), dado que aquele evoca um miasma de análise no qual o ideológico e o assujeitamento da instância enunciativa intervêm como elementos que permitem o surgimento dos dizeres. Tal proposta de leitura não deve ser entendida como algo negativo, puro niilismo, mas como condição dos viventes enquanto seres de linguagem. Como sugere Judith Butler (2015), o sujeito nasce a partir de uma cena primária de interpelação em que só é possível fazer um relato de si mediante o outro a que nos deslocamos constantemente. Logo, a linguagem, a língua, o sujeito e a literatura não podem ser interpretados como estáveis; mas, ao contrário, como fundados por uma hiância que constitui o movimento dos valores com que nós, seres virtuais por excelência, elaboramos nossas experiências e intentamos, inevitavelmente falhando, colocar em fala, em textualização.

Estamos, então, diante de uma ética da linguagem e, para além, da arte e da relação entre os viventes. Falar sobre essa ética significa reconsiderar a crítica literária como atividade vivente. Tomar a literatura como objeto pré-definido em relação ao próprio estudo a se fazer significa levar em conta já-ditos, ignorando que posições ideológicas eles carregam consigo e que hierarquias reafirmam. Conforme nossa reflexão vai sendo construída, vamos entendendo a literatura como um procedimento ideológico que opera por movimentos de inclusão e exclusão. Nesse momento, então, interessa-nos ficar atentos a que relações – precárias e provisórias – a literatura vai redefinindo ao longo da história de produção da ficção romanesca. Pensando dialogicamente com Suzy Lagazzi (1988), a atividade literária não deve ser compreendida como interação comunicativa, mas como constituída pelo conflito e pela coerção historicamente determinados, dado que estes, por seu turno, constituem a linguagem.

A questão do poder não foge, portanto, à literatura, que é uma prática, não uma essência: por isso, é inadequado falar somente em interação, já que os sujeitos envolvidos – interpelados ideologicamente – são desiguais, não dizendo nem pensando as realidades a partir de escolhas totalmente conscientes e que conflitam entre si de maneira ininterrupta, ainda que sob dispositivos de enunciação que camuflam isso. Temos, então, um sujeito enunciador (que não se confunde com a categoria de narrador ou de pessoa empírica, por exemplo) ambíguo: por um lado, ele se lê como único; por outro, ele faz parte de uma massa informe de sujeitos assujeitados. Daí, tiramos duas consequências básicas (Lagazzi, 1988): a criação de hierarquias, que institui a esfera de tensão do juridismo cotidiano, e a fabricação do cidadão comum e sua respectiva aparência de consenso. A ficção romanesca, por exemplo, em sua recepção, pode sugerir a aparência de unificada, quando, na verdade, ela é dispersa, uma vez que evoca memória discursiva de já-ditos, os quais interferem na prática interpretativa. Esta, por sua vez, é assumida não como único sentido possível, mas como somente um processo possível e posicionado historicamente e discursivamente. Daí, o caráter errante de pensamentos, enunciados e enunciação: fadados ao movimento da fala e à falha da linguagem. Nisso, a literatura pode proceder, também, ambigualmente: reafirmando valores, mas também aberta ao questionamento, o qual pode se dar de diversas maneiras. Justamente este seu caráter a coloca em relação de tensão com outras instituições sociais ao longo da história: a afirmação, a aparência da unidade do “sim” que parece transformar os sujeitos em “Um” é sempre perigosa, apesar de poder ser tornada subversiva.

[...] embora a língua realmente se apresente como imediatamente assertiva, o que a faz assim talvez seja a injunção ao dizer. A língua, e por trás dela o poder, nos obrigam, antes de qualquer coisa, a afirmar. Não interessa ao poder privilegiar a dúvida, a negação, a possibilidade (que sempre pode se abrir em diferentes caminhos). A



asserção é a forma mais segura da expressão do poder, da expressão da autoridade, porque é onde existe o menor espaço para qualquer mudança. Dizer que a língua é imediatamente assertiva é dizer que o homem é *naturalmente* assertivo. Talvez a nossa percepção, tão acostumada ao poder, faça-nos ver a forma primeira da língua, e também a nossa forma primeira de dizer. No entanto, como afirma o próprio Barthes, é preciso desconfiar de tudo que *pareça* evidente, daquilo que se apresenta como senso comum. [...] Essa necessidade de reconhecimento social dificulta o surgimento do novo, do revolucionário, e assim a ordem vigente se vê assegurada. [...] É necessário explicitar e reencontrar o semiológico na função crítica, para que esta não se restrinja a uma crítica classificatória, fundada sobre modelos fechados, mas sim uma crítica que tenha como componentes o filosófico, o histórico e o político, e possa, assim, desconstruir. (LAGAZZI, 1988, p. 24, grifos da autora)

Articulando as ideias anteriores com Derrida, pensar o rastro é muito interessante para reavaliar a atividade enunciativa: a ideia de origem de um dizer, de um pensamento, não pode ser considerada, a não ser como estratégia de se erguer hierarquias. Inclusive, Foucault (2005), quando se propõe a pensar sobre as formações discursivas, discute o quanto a aceitação de uma “origem” de saberes acaba camuflando a genealogia dos valores; quando, na verdade, eles não existem em si, mas como constante remissão de um ao outro, já que o sentido não se estabelece por isolamento, e, sim, dialogicamente pela intervenção da alteridade.

O rastro não é somente o desaparecimento da origem, ele quer dizer aqui [...] que a origem nem ao menos desapareceu, que ela não foi constituída senão em contrapartida por uma não-origem, o rastro que se torna, assim, a origem da origem (DERRIDA, 2013, p. 90).

Com isso, perde-se a idealidade de uma origem, tão alimentada pela tradição do pensamento ocidental, instituído da crença tanto de ausência quando de presença dos sentidos. Ou seja, segundo o pensador argelino, se podemos defender alguma

origem, é somente por relação a uma não-origem. Como consequência, toda suposta origem de um saber pode ser questionada, uma vez que se trata de algo sempre adiado, instável, só pensado pela remissão a outros saberes, outros dizeres, outros enunciados e outras enunciações. O rastro evoca uma resistência, já que produz marcas de significação em função da memória que inscreve, mas, também, uma passagem, porque é dinâmico e de escritura interminável, disseminando-se de forma a romper com qualquer teleologia natural (a não ser que ela seja instaurada ficcionalmente, como criação de realidades diversas). Com isso, o sujeito e a linguagem só existem por constante relação de um ao outro, diferindo-se e colocando o sentido como indecível, justamente porque ele se desloca dentre as diversas redes citacionais ou as várias formações discursivas. Somente a partir desse lugar, desconhecido e frenético, do idioma é que o sujeito pode se dizer, relatar a si mesmo, e ao que faz funcionar como realidade: “Ela não tem que ser oposta ao outro, nem mesmo distinta do outro. É a monolíngua do outro. O *de* não significa tanto a propriedade quanto a proveniência: a língua é do outro, vem do outro, é *a* vinda do outro” (DERRIDA, 1996, p. 127, grifos do autor).

Articulando isso com Authier-Revuz (1990), chegamos à ideia de heterogeneidade constitutiva da linguagem; logo, da enunciação. Esta ocorre vinculada a um sujeito descentrado que não diz como e nem o que deseja, uma vez que ele só emerge interpelado ideologicamente, de maneira a dizer sempre a partir de uma posição que lhe determina formas de enunciar: tanto enquanto valores a serem assumidos quanto como gêneros discursivos a serem apropriados. Além disso, tal acontecimento dá-se pela remissão incessante a outros discursos que vão sendo atualizados nestas formações discursivas. Isso pode ser concatenado com Butler (2016), dado que a filósofa sugere que qualquer relato só ocorre por meio da necessária despossessão do sujeito: ele é saturado, para além de si mesmo, anunciando a vinda – sempre adiada – desse outro através do qual fal(h)a.

Então, falar em precariedade e errância da enunciação, em nosso pensamento, significa que esta ocorre sempre em relação a uma alteridade, de maneira que não só o sujeito que fala é deslocado, como também assujeitado em relação à formação ideológica que permite o surgimento dele. Além disso, por mais que a enunciação funcione graças à intervenção da alteridade, esta é constantemente perdida, já que o outro também é uma miragem, indefinido. Além de uma prática fluida e instável, a significação adia presenças, instituindo ausências. Estas, por sua vez, é que permitem ao sujeito enunciar. Diacronicamente, a ficção romanesca transformou-se em direção a um aproveitamento de tal condição da linguagem como matéria-prima da obra.

### **Uma perspectiva comparativa entre Machado de Assis e José Saramago**

Trabalhos como o de Gallagher (2009) e Stierle (2006) são importantes ao fazer-nos pensar a relação entre ficção e romance, os quais não são sinônimos. A ficção, enquanto conceito, passou por deslocamentos que a fizeram transitar da ideia de algo mentiroso, enganoso, ilusório, para condição inerente a toda realidade, bem como do que busca falar sobre esta. Isso só foi possível graças a um entendimento da realidade não mais como simples apresentação de algo já dado e estável, mas como representação criadora, instauradora de realidades (COSTA LIMA, 2000). Com isso, por exemplo, nem a filosofia nem a literatura conseguem falar de uma realidade *a priori*, mas a construindo ao mesmo tempo em que enuncia de/sobre ela. O romance, enquanto gênero discursivo, foi se constituindo de maneira muito forte e paralela ao entendimento sobre a ficção. Com esse movimento, a ideia sobre a realidade influencia não só no plano temático das obras, mas no desenvolvimento das mais diversas estratégias enunciativas, que, paulatinamente, são muito marcadas pelo hibridismo, a constante remissão a outros gêneros discursivos, o que levou não só a novas formas de leitura, mas de

se entender e estudar o literário, cujos enunciados passam a ser lidos como acontecimentos históricos e discursivos:

[o enunciado] está ligado, de um lado, a um gesto de escrita ou à articulação de uma palavra, mas, por outro lado, abre para si mesmo uma existência remanescente no campo de uma memória, [...] é único como todo acontecimento, mas está aberto à repetição, à transformação, à reativação; [...] está ligado não apenas a situações que o provocam, e as consequências por ele ocasionadas, mas, ao mesmo tempo, e segundo uma modalidade inteiramente diferente, a enunciados que o precedem e o seguem. [...] [o enunciado] aparece com um status, entra em redes, se coloca em campos de utilização, se oferece a transferências e a modificações possíveis, se integra em operações e em estratégias onde sua identidade se mantém ou se apaga. Assim, o enunciado circula, serve, se esquivava, permite ou impede a realização de um desejo, é dócil ou rebelde a interesses, entra na ordem das contestações e das lutas, torna-se tema de apropriação ou de rivalidade. (FOUCAULT, 2005, p.32-121)

Com a remissão às ideias de Foucault, pensamos que o romance pode ser pensado em termos de “ficção romanesca” para se delimitar a diferença que não cessa de operar entre os dois termos, bem como ambos se transformam mutuamente. Bakhtin (1988) e Lukács (2000) já apontaram a relação entre o desenvolvimento e a respectiva consolidação da burguesia como classe social com o reconhecimento da ficção romanesca enquanto gênero discursivo legítimo dentro do imaginário da ordem social que foi sendo construída. Dessa forma, as transformações operadas no âmbito da ideologia e das alianças e enfrentamentos entre formações discursivas produziram mudanças na forma de se produzir e ler os romances. Com isso, o mundo representado, anteriormente, na ficção, como um todo organizado e teleológico, ao redor de uma concepção egológica de sujeito, vai sendo substituído por um universo fragmentado em que as explicações racionais já se perderam ou estão em constante questionamento. Se a verdade parece algo distante, a realidade vai sendo

vislumbrada por um sujeito cujo relato de si não parece mais possível: passamos, ao longo da historiografia literária, dos relatos de inspiração épica da sociedade ao fluxo de consciência. A partir disso, as compreensões sobre a realidade e a linguagem tornam-se necessárias para a reconsideração da representação no funcionamento da ficção romanesca, a ponto de esta incorporar elementos do ensaio filosófico, por exemplo.

Por meio da breve retomada anterior, tentamos lembrar o caráter político que a arte assume ao instituir mudanças nos regimes de pensamento. Nesse instante de reflexão, acreditamos na aliança com o apontado por Carla Rodrigues (2013a). Segundo a autora, o pensamento de Derrida indica uma inevitável crise da razão, na qual esta não pode mais ser pensada sem remissão ao seu universo de sombras. Ou seja, a tradição ocidental falo-logo-fonocêntrica, como tudo que se estabelece pela linguagem, também aponta um universo de impossibilidades, dado que o sentido final sobre a realidade não existe, sendo sempre um “por vir”. Assim, um pensamento do feminino seria justamente aquele que suspendesse os valores entre aspas, apontando para a precariedade de toda identificação, já que esta nunca pode ser completa, estável.

Quando pensamos no funcionamento da literatura desenvolvida no último século, entendemos que esse pensamento do feminino vai provocando deslocamentos na maneira de se produzir e tornar a ficção romanesca legível, estabelecendo novas formas de reconhecimento do que seja ou não literário. Logo, o pensamento do feminino não se refere somente a mudanças no eixo temático das obras, mas, principalmente, nas possibilidades de uso da linguagem, de maneira a romper com expectativas de uso já consagradas da mesma dentro daquilo que se naturalizou ser literatura, romance, ficção. Acontecimentos discursivos vão sendo operados à medida que os enunciados já-ditos vão sendo colocados em novas possibilidades relacionais de identidade e diferença entre si. A literatura parece construir novas necessidades de reconhecimento, não mais como tradução literal

de uma realidade que se acredita prévia à enunciação, mas como lugar do “segredo” do sentido:

Enquanto nesses campos [a filosofia, a religião, a moral, a política, o direito], o segredo se torna um problema, um segredo condicionado à exigência da resposta, na literatura este segredo está autorizado, instituído, permitido, justificado. *É função da literatura guardar este segredo. Segredo aqui não é uma verdade codificada, tão bem codificada que não há ainda um método para alcançá-la. Segredo seria uma condição de “não-saber”, condição que nos lança na paixão – na paixão pela literatura, lugar de todos os segredos.* Chega-se, assim, a mais uma referência à função da literatura na ética de Derrida: ser o lugar da singularidade, lugar de enfrentamento da pretensão de universalidade kantiana, lugar da lei do singular, da lei no singular, da lei a qual nunca se tem total acesso, lugar de uma verdade que, como as coisas mesmas, sempre escapa.

Pretendi levantar duas hipóteses: a primeira, a de que a literatura, embora já fosse um tema de interesse de Derrida desde o início da sua trajetória filosófica, nos anos 1970, ganha, nos anos 1990 ou no chamado “segundo Derrida”, a função ética. Em outras palavras, literatura torna-se uma palavra estratégica no pensamento ético de Derrida na medida em que serve aos seus propósitos de articulação entre ética e alteridade, o que se dá a partir do momento em que ele volta a Kant a fim de contestar o ideal de moralidade do sujeito autônomo da razão. A segunda hipótese é decorrência da primeira. Na medida em que Derrida propõe uma definição para a literatura, o faz para pensar na ligação entre literatura e sentido, literatura e indecidibilidade do secreto, do segredo. Pelo seu estatuto de não-essência, não-permanência, não pertencimento, não-autonomia, literatura será mais um dos indecidíveis do pensamento da desconstrução, pathos, afeto, paixão que afeta e se deixa afetar por todo outro que é totalmente outro. (RODRIGUES, 2013b, p. 58)

Chegados até aqui, nossa proposta é pensar Machado de Assis e José Saramago como índices de um pensamento do feminino da literatura em língua portuguesa. Sendo assim, um “pensamento do feminino” não é algo tido só enquanto

pertencente ao feminino enquanto gênero “sexual”, mas como de outra ordem que não falo-logo-fonocêntrica, legada pela tradição patriarcal. Dessa maneira, o “pensamento do feminino” revela-se uma interessante e importante estratégia de leitura e enunciação sobre as realidades habitadas pelos sujeitos. Aproximando-nos de Irigaray (2017, p. 9), tal pensamento do feminino significa questionar a ordem social hegemônica, baseada no domínio patriarcal e na monopolização da linguagem pelo homem em suas exigências de uso, compartilhamento e produção de sentidos.

Nessa direção, intentamos pensar Machado e Saramago em diálogo não em relações de influências de um sobre o outro, mas como índices de transformação na ficção romanesca em direção a novas formas de conceber o literário, a realidade e a linguagem. Então, a desrealização do romance contemporâneo – discutida por Rosenfeld (2009) – também está nas novas práticas de a enunciação acontecer, assumindo a provisoriedade dos sentidos e o caráter ficcional de toda (a) realidade, só apreensível por meio de gêneros discursivos, nunca como uma essência estável e dada *a priori*. Com isso, os efeitos ideológicos de naturalização sobre o dizer e os ditos são postos em novas redes citacionais, em que a dúvida e o questionamento permanentes predominam.

Neste artigo, portanto, enquanto metodologia, operaremos com a comparação de trechos de obras dos dois autores, buscando compreender como as práticas enunciativas textualizadas apontam para um novo regime de pensamento sobre a representação da realidade, em que as ênfases na razão, na presença do sentido e na lógica masculina de poder (em suas diversas manifestações, especialmente nas exigências de rigor da linguagem) são questionadas. De início, vejamos o conhecido início do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2011, p. 23):

Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a

primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no introito, mas no cabo: a diferença radical entre este livro e o Pentateuco.

Tal começo prima por fazer funcionar uma enunciação na qual as hierarquias tidas como naturais na produção de literatura – no caso, o gênero memória – são deslocadas a fim de se pensar outras hierarquias, justificando-as. Assim, a necessidade de se rever a prática de escrita revela-se mais atrelada à vaidade do “novo” do que a questões somente estéticas. Na verdade, o “novo” deve ser suspenso entre aspas porque pode ser lido em função da rede citacional com que se relaciona: além de evocar um já-dito, é estabelecida uma relação entre a enunciação da ficção que se inicia e certo caráter sagrado, bíblico. Com isso, os efeitos discursivos vão sendo atualizados de maneira que a recepção possa ler não somente o romance que se inicia, mas a própria tradição literária ocidental, em que a Bíblia é tida, aqui, como uma outra ficção, para além do religioso. Assim, em um jogo intertextual, a enunciação vai construindo a base sobre a qual poderá ser lida: a representação da realidade funciona à medida que desloca enunciados metalinguísticos que levam ao questionamento do aparentemente óbvio. Logo, o enunciador, posicionando-se discursivamente, problematiza, inclusive, o que seria a origem, o “gesto fundador” de qualquer escritura: não há sagrado, o que há são escolhas políticas em função do efeito que se pretende alcançar.

Ao preferirmos analisar a categoria de enunciador no lugar da de narrador, é porque queremos pensar tal instância de textualização discursiva. Uma vez que é situada, a enunciação deste romance machadiano estabelece caminhos não só para que leiamos o começo da obra, mas a relação de identidade e diferença criada mediante as formações discursivas a partir das quais é possível falar sobre a realidade brasileira. Por meio de tal recurso



político e estético, enunciados pertencentes à memória discursiva e mesmo ao arquivo da história tradicional são resgatados a partir de uma nova forma de serem lidos. Vejamos o momento em que é relatado um jantar cujo motivo seria a destituição de Napoleão Bonaparte do poder:

Napoleão, quando eu nasci, estava já em todo o esplendor da glória e do poder; era imperador e granjeara inteiramente a admiração dos homens. *Meu pai, que à força de persuadir os outros da nossa nobreza, acabara persuadindo-se a si próprio, nutria contra ele um ódio puramente mental.* Era isso motivo de renhidas contendas em nossa casa, porque meu tio João, não sei se por espírito de classe e simpatia de ofício, perdoava no déspota o que admirava no general, meu tio padre era inflexível contra o corso; os outros parentes dividiam-se: daí as controvérsias e as rusgas. [...] Não se contentou a minha família em ter um quinhão anônimo no regozijo público; *entendeu oportuno e indispensável celebrar a destituição do imperador com um jantar*, e tal jantar que o ruído das aclamações chegasse aos ouvidos de Sua Alteza, ou quando menos, de seus ministros. Dito e feito. Veio abaixo toda a velha prataria, herdada do meu avô Luís Cubas; vieram as toalhas de Flandres, as grandes jarras da Índia; matou-se um capado; encomendaram-se às madres da Ajuda as compotas e as marmeladas; lavaram-se, arearam-se, poliram-se as salas, escadas, castiçais, arandelas, as vastas mangas de vidro, todos os aparelhos do luxo clássico. [...] Quanto a mim, lá estava, solitário e deslembado, a namorar certa compota da minha paixão. No fim de cada glosa ficava muito contente, esperando que fosse a última, mas não era, e a sobremesa continuava intata. Ninguém se lembrava de dar a primeira voz. Meu pai, à cabeceira, saboreava a goles extensos a alegria dos convivas, mirava-se todo nos carões alegres, nos pratos, nas flores, deliciava-se com a familiaridade travada entre os mais distantes espíritos, influxo de um bom jantar. Eu via isso, porque arrastava os olhos da compota para ele e dele para a compota, como a pedir-lhe que ma servisse; mas fazia-o em vão. Ele não via nada; via-se a si mesmo. E as glosas sucediam-se, como bâtegas d'água, obrigando-me a recolher o desejo e o pedido. Pacientei quanto pude; e não pude muito. Pedi em voz baixa o doce; enfim, bradei, berrei, bati com os pés. *Meu pai, que seria capaz de me*

*dar o sol, se eu lho exigisse, chamou um escravo para me servir o doce; mas era tarde. A tia Emerenciana arrancara-me da cadeira e entregara-me a uma escrava, não obstante os meus gritos e repelões.* (ASSIS, 2011, p. 42-46, grifos nossos)

Mais uma vez, o enunciador coloca em prática o movimento dos discursos, estabelecendo a ironia e a dúvida como maneiras de se ler a realidade, ainda mais quando o que está em jogo são as hierarquias, as quais já são discutidas desde a abertura do romance. Assim, a ideia de ficção espalha-se, também, para as condições de produção dos valores que circulam socialmente. Como podemos ver nos trechos grifados, a enunciação sobre o jantar estabelece-se por meio de um trabalho com a memória: os rastros, resistentes ao esquecimento e à significação, vão sendo atualizados em função do presente enunciativo. Dessa forma, questiona-se uma cadeia de fatos: o caráter do pai, comemorando o fim do déspota Napoleão, ao mesmo tempo em que escravos servem à mesa (interessante, inclusive, os detalhes que são reinscritos, como o fato de uma escrava levar Brás Cubas embora da cena); o caráter da elite brasileira, cuja representação está nas citações realizadas pelos personagens sobre o cânone da literatura ocidental, pela descrição do luxo dos instrumentos familiares que serão resgatados (assim como o relato que o enunciador faz de si) para o momento “especial” (para quem?).

O que estamos pensando, até aqui, é como a enunciação construída nesta obra de Machado de Assis estabelece uma relação entre tema e linguagem de maneira não a criar identidades definitivas, mas de maneira a se adiar a significação final. Dizemos isso porque qualquer viés crítico que possamos vislumbrar na diegese surge não por explicitação nos enunciados, mas pela forma como estes vão sendo concatenados em função de um presente da enunciação que é saturado como encontro de temporalidades: relendo rastros passados, abrindo-os em direção ao futuro da recepção. Sobre esta, por sua vez, desde o início, somos alertados que não se deseja ser “qualquer uma”, mas

galante, talvez como o jantar em “homenagem” ao fim da “opressão” imposta pelo ex-imperador francês. Com isso, os discursos, postos em movimento, atuam de maneira a revermos os reconhecimentos que os sujeitos fazem de si e da realidade que os cerca, naturalizada ideologicamente. Na verdade, cria-se o receio do fim das relações de poder tradicionais como efeito discursivo, já que o relacionamento entre as classes sociais hegemônicas e seus recursos de controle em relação às subalternizadas é mantido inalterado (não só, no caso do romance, entre senhores e escravos, mas também entre filhos e pais, entre enunciador, realidade e leitor: o poder circula entre os sujeitos). A enunciação revela sua precariedade ao estabelecer um jogo discursivo ambíguo, uma vez que é questionadora, mas, por outro lado, não o faz de fora da elite que está no poder. Brás Cubas, interpelado para poder enunciar, realiza isso reconhecendo fissuras na sociedade habitada por ele, mas trazendo-as para dentro dos seus enunciados atualizados, dado que não abre mão de uma imagem de si liberta de qualquer poder. Ele tece suas ironias; no entanto, faz isso a partir de relações de subalternidade que vai reconhecendo, criando e fazendo funcionar, inclusive com o leitor (a quem duvide disso, aconselhamos reler o último capítulo, “Das negativas”). Na verdade, esse parece ser um traço estilístico da prática enunciativa do conjunto da obra ficcional de Machado, e nos referimos não somente a seus romances:

[...] a autoridade garante a instituição. O comando, a autoridade, só podem ser exercidos se tiverem como contraponto a obediência, uma obediência que, a nosso ver, só se mantém pela coerção, ainda que não explícita. A obediência se baseia [...] na ideia que aquele que obedece tem daquele que exerce o poder ou da posição desse. [...] devemos falar em formações imaginárias: aquele que obedece faz uma imagem de si mesmo, do lugar que ocupa na relação com o outro, desse outro que exerce o poder, do lugar ocupado por este, e assim sucessivamente. Por sua vez, aquele que exerce o poder também constrói uma imagem de si próprio, do lugar que ocupa, do

outro que está sob sua autoridade, do lugar deste... É um movimento que se prolonga numa sucessão de imagens, como num jogo de espelhos. (LAGAZZI, 1988, p. 38-39)

O simbólico, dessa feita, vai criando relações discursivas com o imaginário e o ideológico. O real da linguagem inscrita em uma formação ideológica pode ser percebido, indiciariamente, pela análise discursiva da narrativa. Aqui, a *differánce* derridiana é importante dispositivo de leitura também. A diferença não pode mais ser sustentada em função de uma suposta presença dos sentidos; de forma que questionar a realidade é repensar seu pressuposto fundamental, a linguagem. Assim, a diferença é um efeito, não existindo em si, mas sempre relacionalmente; e, quando a rede de relações, citacional, é posta em movimento, aquelas também se alteram. Logo, o sentido pode ser sempre outro. Trata-se de uma dinâmica anterior às oposições, já que as possibilita.

Nisso, conforme levamos em conta a situacionalidade do enunciador na ficção romanesca de Machado, lidamos com um adiamento do sentido, em que este é sempre direcionado a um futuro que se perde: marcas consideradas clássicas do autor – como o humor negro e a ironia – atuam como disseminadoras da significação. Ou seja, estamos diante não só de um relato de si empreendido pela enunciação, mas de uma ação discursiva em que a busca de reconhecimento é sempre relançada entre os sujeitos envolvidos na ficção, o que inclui o leitor. Com isso, a intenção última do significar é ausente, sempre bordeada por movimentos que são subjetivos, mas também históricos e ideológicos. O romance, então, exercita a linguagem de maneira a colocar a confusão como ordem: entre sentidos, entre gêneros discursivos (já que eles se hibridizam), entre histórias (a hegemônica e a subalternizada) etc. Anterior a qualquer teleologia que se queira dar à narrativa, a *differánce* entre os discursos revela a precariedade de hierarquias, as quais precisam ser reforçadas o tempo todo na enunciação, já que não há fala neutra. A aparente

aliança entre presente e passado comparece concomitantemente à tensão que os discursos criam entre si na busca de possibilidades de significar.

A reflexão anterior pode ser enriquecida caso levemos em conta as condições de produção da ficção romanesca machadiana. O período no qual o trabalho do autor se inscreve e escreve flagra movimentos históricos cujos discursos de poder estão em movimento: dissolução da escravatura e da monarquia, enfim. O interessante é que tal deslocamento estabelece uma linguagem para se falar dele por meio do senso comum, o qual naturaliza relações de poder de forma a amenizar a tensão originária das mais diversas relações entre os viventes. O que a ficção romanesca machadiana proporciona é, por meio da sofisticação da enunciação, agir de dentro da linguagem empregada para representar a realidade da época com vistas a uma desconstrução dos efeitos de presença das verdades que circulavam (e circulam ainda!). Não temos um enunciador que cria uma relação beligerante com os valores, ao contrário: é usando elementos da linguagem do senso comum que ele revela, silenciosamente, as rupturas discursivas dos efeitos de realidade.

Com isso, somos levados a repensar até onde o engodo do romance acontece, já que a obra toda deve ser suspensa entre aspas. Em função desses elementos, é que pensamos a ficção de Machado como uma das primeiras tentativas, na literatura brasileira, de se quebrar com o regime hegemônico do pensamento, dando espaço para o exercício de uma feminilidade da linguagem, na qual o segredo da significação permanece obscuro e gerando outros efeitos. Isso por ser verificado, por exemplo, quando o enunciador cita referências que são comuns entre a elite à qual pertence: personagens bíblicos, autores considerados cânone literário etc. No entanto, tal retomada é feita por meio de um outro posicionamento discursivo que dá espaço à crítica, ao questionamento, ao engano: em outras palavras, há aliança, mas também ruptura. Ao mesmo tempo em que se pode gerar identificação entre os sujeitos que estão em contato por meio

da obra, a possibilidade de ser reconhecido é discutida, assim como os escravos que, em silêncio, servem aos que brindam à queda napoleônica.

Quando relemos *Ensaio sobre a cegueira* (1995), é possível perceber atividade semelhante sendo construída na/pela enunciação. Partindo de elementos tidos como óbvios do senso comum – naturalizados por ação da ideologia – o enunciador vai, sutilmente, questionando a ação da linguagem na realidade que se pretende representar. Em outras palavras, o que pode fazer a ficção uma vez que está limitada aos mesmos termos que busca reconsiderar? Aqui, pelo deslizamento dos/entre os significantes, a (im)possibilidade do pensamento do feminino comparece ao não possuir a pretensão de posse do sentido, liberando-o à pura diferença:

O disco amarelo iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse. Na passarela de peões surgiu o desenho do homem verde. A gente que esperava começou a atravessar a rua pisando as faixas brancas pintadas na capa preta do asfalto, *não há nada que menos se pareça com uma zebra, porém assim lhe chamam*. Os automobilistas, impacientes, com o pé no pedal da embreagem, mantinham em tensão os carros, avançando, recuando, como cavalos nervosos que sentissem vir no ar a chibata. Os peões já acabaram de passar, mas o sinal de caminho livre para os carros vai tardar ainda alguns segundos, *há quem sustente que esta demora, aparentemente tão insignificante, se a multiplicarmos pelos milhares de semáforos existentes na cidade e pelas mudanças sucessivas das três cores de cada um, é uma das causas mais consideráveis dos engorgitamentos da circulação do automóvel, ou engarrafamentos, se quisermos usar o termo corrente*. (SARAMAGO, 1995, p.11, grifos nossos)

A temática da cegueira abraça-se a um trabalho com a linguagem no qual o posicionamento discursivo assumido pelo enunciador recupera as sombras da significação “corrente” como estratégia de deslocamentos semânticos e, portanto, sobre o real,

não mais essencializado. Inclusive, a “cegueira” acaba agindo como efeito metafórico<sup>4</sup>: o plano temático sofre ação do interdiscurso no intradiscursivo, nível da textualização, de forma que é parafraseado em situações vividas pelas personagens e reflexões engendradas pelo enunciador. As disseminações de sentido sobre a “cegueira” são retomadas, agora, a partir do viés ideológico possibilitado pelo posicionamento discursivo assumido pela/na enunciação. Temos exemplo disso no momento em que o primeiro cego chega a sua casa, logo após perder a visão:

Sabia que estava na sua casa, reconhecia-a pelo odor, pela atmosfera, pelo silêncio, distinguia os móveis e o objectos só de tocar-lhes, passar-lhes os dedos por cima, ao de leve, mas era também como se tudo isto estivesse já a diluir-se numa espécie de estranha dimensão, sem direcções nem referências, sem norte nem sul, sem baixo nem alto. (ibidem, p. 15)

Graças à leitura indiciária que podemos empreender sobre a atividade enunciativa, a “cegueira” ganha espessura histórica graças à ação da linguagem. Com isso, as possibilidades de reconhecimento (efeito metafórico do “perder-se em casa, cego”) são postas em questão, diluindo-se “numa espécie de estranha dimensão, sem direcções nem referências, sem norte nem sul, sem baixo nem alto”. Comparativamente, em Machado, um aparente jantar prosaico vai ganhando materialidade histórica porque é efeito de uma linguagem que está sendo retrabalhada através do posicionamento assumido pelo ponto de vista do enunciador. Por isso, quando falamos em precariedade da enunciação, estamos

---

<sup>4</sup> “o sentido é sempre uma palavra, uma expressão ou uma proposição por uma outra palavra, uma outra expressão ou proposição; e é por esse relacionamento, essa superposição, essa transferência (metaphora), que elementos significantes passam a se confrontar, de modo que se revestem de um sentido. Ainda segundo este autor, o sentido existe exclusivamente nas relações de metáfora (realizadas em efeitos de substituição, paráfrases, formação de sinônimos) das quais uma formação discursiva vem a ser historicamente o lugar mais ou menos provisório”. (ORLANDI, 1999, p. 44)

pensando que os sentidos não se excluem, mas se remetem mutuamente, de maneira que é a relação de diferença entre eles, a qual atua adiando e tornando-os indecidíveis, que vai sendo ressaltada no processo de transformações da ficção romanesca. Em diversos casos, mais importante do que a história que se conta, é pensar em que bases ela pode (não) ocorrer. Se não, vejamos como somos apresentados ao enunciador de *Dom Casmurro* (ASSIS, 2008, p. 92) em seu capítulo inicial:

Não consulte dicionários. Casmurro não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. Dom veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo. Tudo por estar cochilando! Também não achei melhor título para a minha narração; se não tiver outro daqui até ao fim do livro, vai este mesmo. O meu poeta do trem ficará sabendo que não lhe guardo rancor. E com pequeno esforço, sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua. Há livros que apenas terão isso dos seus autores; alguns nem tanto.

Vemos, novamente, como a enunciação vai redesenhando hierarquias, mas sem abrir mão delas. Por exercício da ironia, os enunciados sobre o “poeta do trem” são transmitidos pelo próprio “Dom Casmurro”, que, posicionado, comanda a representação. Inclusive, o aparente desdém com o nome a atribuir a si é desmanchado justamente pelo exercício da memória que recupera rastros e cuja significação última parece obscura ao próprio enunciador, dado que este os posiciona em nova formação discursiva, fazendo o sentido deslocar. Logo, a aparente “palavra final” da nomeação parece caber ao “Dom Casmurro”: “recluso e calado”, traz o silêncio como elemento de significação à diegese, chegando a impor ao leitor a falta de necessidade de buscar o significado do termo ao dicionário. Assim, ser “c/Casmurro” ganha dimensão material, uma vez que podemos ler o termo discursivamente em relação aos sentidos históricos do interdiscurso que ele pode trazer ao intradiscurso. Nesse procedimento, o sentido “recluso”, feito “segredo” derridiano,



está no famoso enigma da suposta traição de Capitu, no movimento histórico de transformações do Brasil entre monarquia e república, e, claro, no uso dos termos que são atualizados pela enunciação.

Dessa forma, a própria definição do que é literatura torna-se elemento narrativo, já que aponta elementos do que suporta a recepção da obra como ficção romanesca:

tudo quanto não for vida, é literatura. A história também, A história sobretudo, sem querer ofender. E a pintura, e a música, A música anda a resistir desde que nasceu, ora vai, ora vem, quer livrar-se da palavra, suponho que por inveja, mas regressa sempre à obediência. E a pintura. Ora, a pintura não é mais do que literatura feita com pincéis, Espero que não esteja esquecido de que a humanidade começou a pintar muito antes de saber escrever, Conhece o rifão, se não tens cão caça com o gato, por outras palavras, quem não pode escrever pinta, ou desenha, é o que fazem as crianças, O que você quer dizer, por outras palavras, é que a literatura já existia antes de ter nascido, Sim senhor, como o homem, por outras palavras, antes de o ser já o era, Parece-me um ponto de vista bastante original (SARAMAGO, 2003, p. 13)

O trecho acima abre a leitura de *História do cerco de Lisboa* (2003). Neste romance, a história convencionalizada como “correta” sobre o cerco dos mouros a Lisboa é questionada pelo “não” inscrito, intencionalmente, por Raimundo Silva, revisor, a um livro com que trabalhava. O gesto de escrita revela-se de leitura, também, já que aponta para outras maneiras de se ler a realidade, na qual tudo “é literatura”; ou seja, a ficção é caráter constitutivo da linguagem enquanto (re)criação permanente do real de que se fala e sobre o qual nos posicionamos. Essa atividade incessante de adiamento do fim, da posse da significação, é a *differánce* trazida ao romance, que “já existia antes de ter nascido”. A literatura, portanto, como forma de pensar, é discursivizada como origem da origem, início adiado, pura diferença. Enquanto gênero discursivo, a ficção romanesca não só permite a representação do

prosaico, do cotidiano do “homem comum”, como hibridiza-se com outros gêneros para fazer a realidade, seja ela qual for, fal(h)ar. Não por acaso, os dois autores que estamos colocando, neste estudo, em contato, caracterizam-se por iniciar suas obras marcando, por meio de rastros ou índices, a quais formações discursivas fazem referência para o sentido funcionar. Ou seja, uma possibilidade de sentido surge por referência a outras: fato metaforizado pelo diálogo construído no trecho anterior. Estando em uma condição de produção diferente da de Machado, Saramago mantém a estratégia de explicitar o processo de ficcionalização da realidade, mas trazendo outros interdiscursos, uma vez que sua obra, mesmo quando opera o resgate do passado histórico, localiza-se na prática contemporânea de tornar a crise da representação matéria-prima da narrativa.

Derrida, em “Freud e a cena da escritura”, abre os textos do psicanalista, com destaque a “Notas sobre o bloco mágico”, para uma série de deslocamentos que podem revelar interessantes operadores de leitura. A escrita psíquica se realizaria por um jogo de adiamento, em que presente e sentido são marcados pelo jogo de repetições entre aparição e desaparecimento, vida e morte, legibilidade e ilegibilidade. Logo, qualquer significado é sempre um “mais tarde”, e a escritura, uma abertura violenta que só expressa sentido pela diferença e não pela presença. Portanto, acreditamos que nas obras dos dois autores de língua portuguesa, quando lidas dialogicamente, podemos identificar o pensamento do traço proposto por Derrida e que coloca entre aspas, sob rasura, os conceitos construídos sobre uma base falo-logofonocêntrica, na qual o masculino, identificado ao poder, é comumente associado ao neutro, ao racional, ao universal. É nesse sentido, segundo Carla Rodrigues, que estaríamos diante de um “pensamento do feminino”, em que o desejo de apropriação do sentido se deslocaria para ideias de responsabilidade infinita e hospitalidade incondicional, abrindo a escritura para um sentido impossível, sempre “por vir”.

Analogamente, podemos pensar as ideias derridianas de representação da realidade com o surgimento de uma literatura moderna rumo à contemporânea no Brasil e em Portugal. Nela, a mimesis deixa de ser pensada topologicamente, e, portanto, a ficção narrativa não tem compromisso com concepções pré-existentes sobre o real, encenando seu próprio processo de constituição de sentido. Teríamos, em língua portuguesa, uma nova ficção narrativa. Levando em conta a representação da cena da escritura derridiana, em que a elaboração da diegese é possibilitada pela recuperação de uma memória (como vemos nos dois romances citados de Machado e no segundo citado de Saramago) cuja estrutura aponta para um sentido não pela presença metafísica deste, mas pela inscrição de traços de leitura interminável, responsável pela escritura das realidades humanas, pela redefinição da ficção e da mimesis na literatura brasileira, e, inclusive, para o início do surgimento (ou talvez seja melhor falar em reconhecimento) de uma “literatura em língua portuguesa do pensamento feminino”.

Orlandi (1999, p. 150) e Pêcheux (1988) afirmam que o sentido é construído por meio de três momentos inseparáveis: constituição, formulação e circulação. Quando visamos a obra destes autores em língua portuguesa, tentamos pensar como tal funcionamento é reavaliado e ficcionalizado pela narrativa. Mais que isso, o jogo da enunciação que desloca os sentidos estáveis entre as formações discursivas – hegemônicas e subalternas – permite novas formas, também, de recepção da obra, uma vez que o trabalho com a linguagem traz a ambiguidade como elemento fundamental da significação: não este ou aquele sentido, mas este e aquele. Com isso, não só o romance circula, mas novas formas de fazer as realidades falarem e estarem em contato. Não se trata de dar liberdade à linguagem, mas de a reconhecer como presa a certas limitações e fazer destes elementos de instauração de novos sentidos.

Por fim, pensar estes autores como exemplos de um “pensamento do feminino” na literatura em língua portuguesa


significa que, para além de sua já reconhecida importância, desempenham um trabalho com a linguagem na qual a fragilidade da mesma é convertida em potência de vigor. Ambos, Machado e Saramago, primam por uma ética da linguagem, na qual a enunciação erra como falha e como movimento, expondo que as versões da realidade só são apreensíveis pelo suporte do gênero discursivo, atualizando e confirmando a espessura da significação, c/Casmurra, cega, feita de memórias rumo ao cerco do que é vivente.

## Referências

- ASSIS, M. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Dom Casmurro*. Cotia, São Paulo: Ateliê, 2008.
- AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). *Cadernos de estudos lingüísticos*, Campinas, UNICAMP – IEL, n. 19, jul./dez.,1990.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo. Crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- COSTA LIMA, L. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- Derrida, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva. 2013.
- \_\_\_\_\_. *Le monolingüisme de l'autre - ou la prothèse d'origine*. Paris: Galilée, 1996.
- Derrida, J. Freud e a cena da escritura. In:\_\_\_\_\_. *A escritura e a diferença*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- GALLAGHER, C. Ficção. In: MORETTI, F. (org.) . *O romance 1: A cultura do romance*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

- IRIGARAY, L. *Este sexo que não é só um sexo: sexualidade e status social da mulher*. São Paulo: Senac, 2017.
- LAGAZZI, S. *O desafio de dizer não*. Campinas: Pontes, 1988.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- ORLANDI, E. P. Paráfrase e polissemia: a fluidez nos limites do simbólico. *Rua*, Campinas, 4:9-19, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 1999.
- PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Pontes, 1988.
- RODRIGUES, Carla. *Dois palavras para o feminino: hospitalidade e responsabilidade*. Sobre ética e política em Jacques Derrida. Rio de Janeiro: NAU Editora/Faperj, 2013a.
- \_\_\_\_\_. Paixões da literatura: ética e alteridade em Derrida. *Sapere Aude*. Belo Horizonte, 2013b, n.07, p. 47-59.
- ROSENFELD, A. *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.
- \_\_\_\_\_. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.
- STIERLE, K. *A ficção*. Tradução: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

Os textos que compõem esta obra abordam, sob os mais diversos enfoques, o escritor Machado de Assis e tudo quanto dele irrompeu em termos de apropriação e remodelação literária. São linhas que refletem a interpenetração de artistas os mais diversos na construção da singular obra machadiana. Em comum, todos os artigos apontam a produção do bruxo do Cosme Velho como uma inequívoca apropriação de obras e autores - de diferentes tempos e espaços - para uma remodelação tão profunda quanto original. A dialética originalidade versus cópia é o ponto de partida dessa que pretende ser uma obra de iniciação àqueles que desejam se dedicar aos estudos comparados, sejam eles em Machado de Assis ou em qualquer outro expoente literário.



**Arte da capa:**  
**Douglas Colombelli Parra Sanches**  
Professor do Curso de Artes do IFPR  
Campus Palmas.



Pedro & João  
editores

ISBN. 978-85-7993-502-2



9 788579 935022