

I. A um crítico  
**2. A aventura da mimesis nos romances machadianos**

Sonia Netto Salomão

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SALOMÃO, S.N. A aventura da mimesis nos romances machadianos. In: *Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura* [online]. 2nd ed. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2019, pp. 37-93. ISBN: 978-65-990364-8-4. <https://doi.org/10.7476/9786599036484.0003>.

---



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

## A aventura da *mimesis* nos romances machadianos

*Nem descuido nem artifício: arte.*

“A nova geração”, 1879.

*Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio.*

*Memórias póstumas de*

*Brás Cubas*, 1881.

Quando examinamos os romances e os contos da maturidade machadiana, lá encontramos os ingredientes temáticos e estruturais das grandes obras-primas. Do ponto de vista temático: vida e morte, ciúme e vaidade, loucura e melancolia, verdade e aparência, além da análise antropológica, histórica e política do patriarcalismo brasileiro. Do ponto de vista estrutural: memorialismo, pacto ficcional, despistamento e suspense, ironia, jogos de duplos, alteridade dos códigos ideológicos e linguísticos, paródia, pastiche e mistura de gêneros.

Não há como negar que Machado de Assis enfrenta, nas *MPBC*, por exemplo, um dos temas por excelência da literatura: o

da morte.<sup>1</sup> Tema presente em textos canônicos como a *Iliada* e a *Odisseia*, passando pelas tragédias gregas, até Shakespeare; motivo presente, ainda, na *Divina comédia* de Dante e no *Fausto* de Goethe; e, na literatura de língua portuguesa, nos autos de Gil Vicente e na *Inês de Castro*, nos *Lusiadas*. Assunto, enfim, enfrentado em diversos modos pelos maiores escritores de todos os tempos e pela Bíblia, da qual Brás Cubas escolhe como modelo justamente o *Pentateuco*, em que ele diz inspirar-se e no qual, no Deuterônômio, Moisés – ou quem por ele – teria contado a sua morte. Tema por excelência, ainda, não só por representar o único destino ao qual o homem não pode escapar, na dialética luta entre Thanatos e Eros. Ao dizer que escreverá um livro em forma de memória, Machado-Brás Cubas propõe a arte como uma espécie de distração ou de “preenchimento” de um espaço ou, provavelmente, de um vazio (palavra-chave machadiana), entre o nascimento e a morte. E é disso que trata o romance: da narração de uma vida (e de uma morte, simultaneamente). Só que Brás Cubas, como sabemos, tem o privilégio de realizar esta narração a partir do outro mundo, daquilo que ele diz ser a morte mas que, na verdade, é a arte, uma vez que é deste mundo outro que ele narra as suas memórias, que são, em última análise, o romance que temos nas mãos. A experiência da morte, do fim e do limite último, por outro lado, é muito sugestiva no romance, porque dá origem a uma vida plena, que são o livro e a arte, enfim. Desse modo, o pseudo-autor constrói, com a nossa autorização, a *mimesis* por primazia, já que aceitamos que ele seja um defunto-autor e não um autor-defunto. Aceitamos um pacto ficcional com o narrador

<sup>1</sup> Cf. M. Picard, *La Littérature et la mort*, Paris: PUF, 1995; M. Blanchot, “L’œuvre et l’espace de la mort”, in *L’Espace littéraire*, Paris: Gallimard, 1955; R. Hertz, “A Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort”, in *Sociologie religieuse et folklore*, Paris: PUF, 1970; P. Ariès, *Essais sur l’histoire de la mort en Occident du Moyen-âge à nos jours*, Paris: Seuil, 1975; V. Jankélévitch, *La Mort*, Paris: Flammarion, 1977.

das *Memórias*. A ideia do livro (e da arte) como intervalo está num curto capítulo, o CXXIV, “Vá de intermédio”:

Que há entre a vida e a morte? Uma curta ponte. Não obstante, se eu não compusesse este capítulo, padeceria o leitor um forte abalo, assaz danoso ao efeito do livro. Saltar de um retrato a um epitáfio pode ser real e comum; o leitor, entretanto, não se refugia no livro, senão para escapar à vida. Não digo que este pensamento seja meu; digo que há nele uma dose de verdade, e que, ao menos, a forma é pitoresca.<sup>2</sup> E repito: não é meu. (OC, I: 620-1).

Em relação à última frase, por sinal, Machado omitiu a fonte do seu importante comentário, na terceira e última edição revista por ele, em 1899. Ela está, no entanto, na primeira edição, como sendo de Machiavelli.<sup>3</sup> Sempre em relação às *Memórias póstumas*, e ao “Senão do livro”, observamos que, apesar das digressões, a obra é muito bem organizada. A “Dedicatória” aos vermes e, depois, “Ao leitor” apresentam uma quantidade enorme de fontes e buscam angariar a simpatia do leitor, como nos tratados clássicos (a *captatio benevolentiae*). Se o riso é satírico, há uma melancolia de fundo:

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. (OC, I: 513).

<sup>2</sup> A palavra “pinturesca”, embora usada por Machado em várias obras, não aparece neste trecho da primeira edição das MPBC, em volume, de 1881. Aparece como “pitoresca”, forma que colocamos aqui.

<sup>3</sup> Cf. M. de Assis, *Memorias posthumas de Braz Cubas*, Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1881, p. 325.

O conúbio será a liberdade de gênero prevista pela sátira latina (e permitida pelo *status* de defunto que nada mais deve a este mundo), combinada com a reflexão do finado e melancólico Brás Cubas, que morreu, não nos esqueçamos, porque uma ideia fixa o levou a inventar o *Emplasto Brás Cubas*. E por quê? O nosso defunto autor não se faz de rogado, confessa logo as duas faces da medalha:

Assim, a minha ideia trazia duas faces, como as medalhas, uma virada para o público, outra para mim. De um lado, filantropia e lucro; de outro lado, sede de nomeada. Digamos: – amor da glória. (OC, I: 515).

Já no primeiro capítulo, a ostentação poliglota das fontes dá um sabor barroco à narrativa que exerce, sem dúvida, bastante fascínio no leitor moderno, com a mistura de forma antiga com certo ar fresco de desrespeito pelas regras. O problema é que, mesmo sob a forma de jogo, vamos sendo envolvidos na trama, vamos lendo, e vamos percebendo que somos o objeto, também, do livro. Temos pressa, não temos paciência para apreciar a vasta biblioteca machadiana: citações, o “Delírio”, com a *Suma Teológica* de São Tomás, a *Iliada*, referências bíblicas, mitológicas, históricas. No *Quincas Borba*, a bizarrice do título faz os tradutores proporem: *L'uomo o il cane?*, ou *Philosopher or Dog?* E que não dizer do *Dom Casmurro*, um livro escrito sob pseudônimo que é declarado logo no início do volume?

O jogo da *mimesis* se realiza, ainda, a partir de uma tomada de posição de Machado de Assis em relação ao realismo-naturalismo francês, que chegava em Portugal por intermédio de Eça de Queirós e, no Brasil, através de Aluísio de Azevedo, com a publicação de *O mulato*, no mesmo ano de 1881 em que saíram as *Memórias póstumas*. Basta pensar no artigo escrito por Machado em abril de 1878, apenas dois meses após a publicação de *O primo Basílio*.

Sempre me impressionou o fato de Machado ter escrito uma rese-  
nha ao livro de Eça de Queirós apenas dois meses depois da saída  
do volume. Ao fazer as contas em relação aos meios de transpor-  
te da época, chegamos à conclusão de que Machado estava muito  
preparado teoricamente para a análise que realizou. Teve pouquís-  
simo tempo para ler o livro, inclusive. Certamente conhecia bem  
o modelo do realismo-naturalismo francês, parente direto daquele  
português. Encontra no romance de Eça os cacoetes da escola e não  
os perdoa. Pela virulência da crítica – inusitada em Machado, – a  
sua irritação vai além do caso em si. Até mesmo porque declara, no  
estudo citado, a sua admiração pelo autor português. Na verdade,  
tratava-se de criticar o modelo nas suas exagerações.

No seu estudo crítico de 1879, *Nova Geração*, Machado volta  
a demonstrar o domínio na matéria, chegando a tomar as dores de  
Baudelaire, quando classificado como um autor realista. Diz Ma-  
chado: “Ao próprio Baudelaire repugnava a classificação de realista  
– *cette grossière épithète*, escreveu ele em uma nota”. (OC, III: 811).  
Mais adiante, afirma: “Ia-me esquecendo uma bandeira hasteada  
por alguns, o realismo, a mais frágil de todas, porque é a negação  
mesma do princípio da arte”. Quanto ao modelo, portanto, cabe  
uma investigação. Qual era o modelo machadiano?

## 2.1 O gênero e o modelo como *reconhecimento*

*O que já foi, isso será. O que já se fez,  
isso se fará; nada de novo debaixo do  
sol. Uma coisa da qual se diz: “Eis, aqui  
está uma coisa nova”, justamente esta  
existiu nos séculos que nos precederam.*

*Eclesiastes*, cap. 1, vv. 9-10.

Paul Ricoeur, num seu estudo sobre a identidade, afirma que o ser humano deva *ser reconhecido e reconhecer-se* como aquele que é capaz de agir, dizer, contar-se, recordar-se e se reconhecer, enfim, como uma estrutura de subjetividade reflexiva.<sup>4</sup> Parte do exemplo da cicatriz de Aquiles – tema muito explorado como símbolo da memória e presente seja na análise do realismo épico realizada por Auerbach, como em textos de filósofos como Jankélévitch.<sup>5</sup>

Machado diz a mesma coisa, a seu modo, naquilo que poderíamos chamar de Teoria da Chapa, numa afirmação recolhida a uma crônica de 10 de julho de 1892, na revista *A Semana*:

Daí o meu amor às chamadas chapas. Orador que me quiser ver aplaudi-lo, há de empregar dessas belas frases feitas, que, já estando em mim, ecoam de tal maneira, que me parece que eu é que sou o orador. Então, sim, senhor, todo eu sou mãos, todo eu sou boca, para bradar e palmear. Bem sei que não é chapista<sup>6</sup> quem quer. A educação faz bons chapistas, mas não os faz sublimes. Aprendem-se as chapas, é verdade, como Rafael aprendeu as tintas e os pincéis; mas só a vocação faz a Madona e um grande discurso. Todos podem dizer que “a liberdade é como a fênix, que renasce das próprias cinzas”; mas só o chapista sabe acomodar esta frase em fina moldura. Que dificuldade há em repetir que “a imprensa, como a lança de Télefo, cura as feridas que faz”? Nenhuma; mas a questão não é de ter facilidade, é de ter graça. E depois, se há chapas anteriores, frases servidas, ideias enxovalhadas, há também (e nisto se conhece o gênio) muitas frases que nunca ninguém proferiu, e nascem já com cabelos brancos. Esta invenção de chapas originais

<sup>4</sup> P. Ricoeur, “Il sé e l’identità narrativa”, in *Percorsi del riconoscimento* [1990], Milão: Raffaello Cortina, 2005, p. 231.

<sup>5</sup> V. Jankélévitch, *Il non-so-che e il quasi-niente* [1980], Turim: Einaudi, 2011, p. 157.

<sup>6</sup> Em muitas edições eletrônicas aparece a palavra *chapincia*. Na edição Aguilar, de 1973, registra-se “nenhum” por “nenhuma”, logo abaixo.

distingue mais positivamente o chapista nato do chapista por educação. (OC, III: 541).

A instância crítica do *reconhecimento* já se coloca no “Prólogo” da quarta edição<sup>7</sup> do *MPBC*, a partir da própria classificação do *gênero*, incorporando a crítica oitocentista contemporânea de Machado, na figura de Capistrano de Abreu e de Macedo Soares. Capistrano de Abreu havia enviado uma carta a Machado de Assis, referindo-se à perplexidade de um amigo comum, Valentim Magalhães, sobre as *MPBC*: “o que é Brás Cubas, em última análise? Romance? Dissertação moral? Desfastio humorístico?”. Eis o que esclarece o “Prólogo”:

Capistrano de Abreu, noticiando a publicação do livro, perguntava: “As *Memórias póstumas de Brás Cubas* são um romance?”<sup>8</sup> Macedo Soares, em carta que me escreveu por esse tempo, recordava amigavelmente as *Viagens na minha terra*. Ao primeiro respondia já o defunto Brás Cubas (como o leitor viu e verá no prólogo dele que vai adiante) que sim e que não, que era romance para uns e não o era para outros. Quanto ao segundo, assim se explicou o finado: “Trata-se 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.” Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre, à roda do quarto, Garrett, na terra dele, Sterne, na terra dos outros. De Brás Cubas se pode talvez dizer que viajou à roda da vida. (OC, I: 512).

Portanto, o modelo das *Memórias póstumas* ficaria entre a versão narrativa de Garrett e a invenção romanesca de Xavier de

<sup>7</sup> O romance foi publicado em capítulos na *Revista Brasileira*, em 1880, e, no ano seguinte, estampado em livro. A edição de 1899 é a quarta; na edição José Aguilar, a edição de 1889 consta como terceira, seguramente porque não consideraram a primeira, da revista.

<sup>8</sup> Cf. R. Magalhães Júnior, *Vida e obra de Machado de Assis*, vol. 3, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p. 11.



Maistre e de Sterne, de acordo com o “Prólogo”. *Viagem ao redor do meu quarto*, de 1794, é uma das narrativas que efetivamente rompem com a concepção clássica vigente, renovando formalmente o gênero narrativo ao associar a dimensão trágica da realidade a situações cômicas nas quais as tensões e contradições do indivíduo tornam-se elementos centrais, caracterizando uma certa autoconsciência da personalidade dividida, tema central do então nascente romantismo. A excentricidade do tema e o modo narrativo, com interrupções, é o mesmo das *MPBC*, como se vê no exemplo que comentaremos mais vezes, *O senão do livro*. O confronto dos trechos é esclarecedor quanto à semelhança entre os dois livros. Vejamos um exemplo.

<p><i>Viagem ao redor do meu quarto</i> (J. X. de Maistre) Capítulo IV</p> <p>O meu quarto situa-se a quarenta e cinco graus de latitude, segundo as medições do padre Beccaria; está orientado na direcção levantepoente; forma um quadrilongo de trinta e seis passos em volta, bem rentes à parede. A minha viagem, todavia, comportará mais, pois irei atravessá-lo muitas vezes dum lado para o outro, ou então diagonalmente, sem seguir regra ou método. – Farei mesmo ziguezagues e todas as linhas possíveis em geometria, se necessidade houver. Não gosto das pessoas que são muito donas dos seus passos e das suas ideias, e que dizem: “Hoje vou fazer três visitas, escrever quatro cartas, acabar esta tarefa que</p>	<p><i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i> (M. de Assis) Capítulo LXXI, “O senão do livro”</p> <p>Começo a arrependermeste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. <b>Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem.</b> (OC, I: 582, grifo nosso).</p>
---	--

comecei.” – A minha alma está largamente aberta a toda a espécie de ideias, de gostos e sentimentos; recebe muito avidamente tudo quanto se lhe apresente!... – E porque recusaria ela os prazeres espalhados ao longo do difícil caminho da vida? São tão raros, tão dispersos, que era preciso ser-se louco para não parar, desviar até o caminho para recolher todos os que estão ao nosso alcance. Em minha opinião, não há nenhum mais atraente do que andar no encalço das próprias ideias, tal como o caçador persegue a caça, sem procurar manter um dado caminho. Além disso, quando viajo no meu quarto, raramente percorro uma linha recta: vou da mesa até junto dum quadro que se encontra colocado num canto; daí parto obliquamente até à porta; mas embora ao partir a minha intenção seja a de me dirigir para ali, caso encontre a poltrona no caminho não faço cerimônia e instalo-me nela imediatamente.<sup>9</sup> (grifo nosso).

#### Capítulo XX, “Bacharelo-me”

Tinha eu conquistado em Coimbra uma grande nomeada de folião; era um acadêmico estroina, superficial, tumultuário e petulante, dado às aventuras, fazendo romantismo prático e liberalismo teórico, vivendo na pura fé dos olhos pretos e das constituições escritas. (OC, I: 542, grifo nosso).

#### Capítulo II, “O emplasto”

Com efeito, um dia de manhã, estando a passear na chácara, pendurou-se-me uma ideia no trapézio que eu tinha no cérebro. Uma vez pendurada, entrou a bracedar, a pernear, a fazer as mais arrojadas cabriolas de volatim, que é impossível crer. Eu deixei-me estar a contemplá-la. Súbito, deu um grande salto, estendeu os braços e as pernas, até tomar a forma de um X: decifra-me ou devoro-te. (OC, I: 514-515, grifo nosso).

Em De Maistre, vamos encontrar os mesmos temas machadianos: idiossincrasias, ideias megalômanas, sátira filosófica e paródia em relação aos livros de viagem. A ideia das duas almas, do Deus e do demônio que habitam em cada homem – que é o tema pascaliano da

<sup>9</sup> Cf. X. de Maistre, *Viagem à roda do meu quarto*, tradução de C. Henriques, Lisboa: &etc, 2002 [1794], pp. 25-6.

duplicidade homem/besta – é configurada no conto *O espelho*, e, ainda, em *A igreja do Diabo*, entre outros exemplos em que encontramos afinidades entre os modelos, como nos trechos abaixo, retirados também da *Viagem ao redor do meu quarto*. É como se Machado tivesse chegado a Pascal por intermédio de Xavier de Maistre. E muito do tom e dos exemplos estrambólicos, como o das pernas que caminham sozinhas, enquanto o espírito segue por outra parte, estarão também no livro de De Maistre. Convém lembrar que “O espelho” foi originalmente publicado na *Gazeta de Notícias*, em 1882, e, nesse mesmo ano, integrou a coletânea *Papéis avulsos*. Já “A igreja do Diabo” vem incluída nas *Histórias sem datas*, de 1884. *Memórias póstumas de Brás Cubas* sai em partes na *Revista Brasileira*, de março a dezembro de 1880, e em livro, em 1881. Portanto, os textos aqui referidos fazem parte de um mesmo período de escritura. Mas poderíamos citar, igualmente, “O segredo do Bonzo” e “O anel de Polígrates”, ambos publicados em 1882, como trabalhos que expressam esta busca de um modelo que se revela, em última análise, como um gênero em construção. Na impossibilidade de confrontar todos esses textos, fiquemos com “O espelho” e “A igreja do Diabo”. Comparemos o tema das duas almas e do espelho.

<p style="text-align: center;"><b><i>Viagem ao redor do meu quarto</i></b> (J. X. de Maistre) Capítulo VI</p> <p>1. Apercebi-me, através de diversas observações, de que o homem é composto por uma alma e um animal. – Estes dois seres são absolutamente distintos, mas tão encastrados um no outro, ou um sobre o outro, que é preciso a alma ter uma certa superioridade sobre o animal para que nos encontremos em estado de fazer esta distinção.</p>	<p style="text-align: center;"><b><i>O espelho</i></b> (M. de Assis)</p> <p>1. Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro... Espantem-se à vontade, podem ficar de boca aberta, dar de ombros, tudo; não admito réplica. Se me replicarem, acabo o charuto e vou dormir. A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação. Há casos, por exemplo, em que um simples botão de camisa é a</p>
---	--

Vem-me dum velho professor (é tudo quanto dele recordo) que Platão chamava à matéria *o outro*. Muito bem; mas eu gostaria mais de dar este nome por excelência ao animal ligado à nossa alma. Realmente é esta substância que constitui *o outro* e que nos apoquentia de bem estranha maneira. **Apercebemo-nos grosso modo de que o homem é duplo; mas é-o porque, segundo se diz, é composto por uma alma e por um corpo; e acusa-se este corpo de não sei quantas coisas, por certo muito sem razão, pois ele é tão incapaz de sentir como de pensar. Porém é ao animal que há que atribuir as culpas, a esse ser sensível, perfeitamente distinto da alma, verdadeiro indivíduo que tem existência própria, seus próprios gostos, inclinações e vontade e que só é superior aos outros animais por ser melhor criado e dotado de órgãos mais perfeitos. (grifo nosso).**

### Capítulo XXVII

2. Vós a quem o Amor manteve ou continua a manter sob o seu império, sabeis que é diante dum espelho que ele afia as suas setas e medita nas suas crueldades; é ali que ensaia as suas manobras, que estuda os movimentos, que prepara antecipadamente a guerra que quer declarar; **é ali que exercita doces olhares, pequenos requiebro, amuos estudados, como um ator treina diante de si próprio antes de se apresentar em público. Sempre imparcial e verdadeiro, um espelho**

alma exterior de uma pessoa; – e assim também a polca, o voltarete, um livro, uma máquina, um par de botas, uma cavatina, um tambor, etc. **Está claro que o officio dessa segunda alma é transmitir a vida, como a primeira; as duas completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja. Quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência; e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira. Shylock, por exemplo. A alma exterior daquele judeu eram os seus ducados; perdê-los equivalia a morrer.** “Nunca mais verei o meu ouro, diz ele a Tubal; é um punhal que me enterras no coração.” Vejam bem esta frase; a perda dos ducados, alma exterior, era a morte para ele. Agora, é preciso saber que a alma exterior não é sempre a mesma... (OC, II: 348, grifo nosso).

### *A igreja do Diabo*

2. Um dia, porém, longos anos depois notou o Diabo que muitos dos seus fiéis, **às escondidas**, praticavam as antigas virtudes. Não as praticavam todas, nem integralmente, mas algumas, por partes, e, como digo, **às ocultas**. Certos glutões recolhiam-se a comer frugalmente três ou quatro vezes por ano, justamente em dias de preceito católico; muitos avaros davam esmolas, à noite, ou nas ruas mal povoadas; vários dilapidadores do erário restituíam-lhe pequenas

devolve aos olhos do espectador as rosas da juventude e as rugas da idade, sem caluniar nem lisonjear ninguém. – Entre todos os conselheiros das pessoas importantes, só ele lhes diz a verdade.<sup>10</sup> (grifo nosso).

quantias; os fraudulentos falavam, uma ou outra vez, com o coração nas mãos, mas com o mesmo rosto dissimulado, para fazer crer que estavam embaçando os outros. (OC, II: 373-374, grifo nosso).

### *O espelho*

3. [...] e se tal explicação é verdadeira, nada prova melhor a contradição humana, porque no fim de oito dias de-me na veneta de olhar para o espelho com o fim justamente de achar-me dois. Olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra. A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim devia ter sido. [...] Olhava para o espelho, ia de um lado para outro, recuava, gesticulava, sorria e o vidro exprimia tudo. Não era mais um autômato, era um ente animado. Daí em diante, fui outro. Cada dia, a uma certa hora, vestia-me de alferes, e sentava-me diante do espelho, lendo, olhando, meditando; no fim de duas, três horas, despia-me outra vez. (OC, II: 350-352, grifo nosso).

Em relação a Garrett, muitas são também as semelhanças, o que de certa forma é desejado e anunciado pelo próprio Brás Cubas, como se pode observar no “Prólogo”, já citado, e no

<sup>10</sup> Ibidem, pp. 30-72.

trecho abaixo, em confronto com o tom metaliterário e dialogante de Garrett que, como Machado, apresenta os seus modelos e anuncia a sua paródia.

<p style="text-align: center;"><i>Viagens na minha terra</i> (A. Garrett) Capítulo 1</p> <p style="text-align: center;"><i>De como o autor deste erudito livro se resolveu a viajar na sua terra, depois de ter viajado no seu quarto; e como resolveu imortalizar-se escrevendo estas suas viagens. Parte para Santarém. Chega ao terreiro do Paço, embarca no vapor de Vila Nova; e o que aí lhe sucede. A Dedução Cronológica e a Baixa de Lisboa. Lorde Byron e um bom charuto. Travam-se de razões os ilhaves e os Bordas-d'Água: os da calça larga levam a melhor.</i></p> <p>Que viaje à roda do seu quarto quem está à beira dos Alpes, de inverno, em Turim, que é quase tão frio como S. Petersburgo – entendeu-se. Mas com este clima, com esse ar que Deus nos deu, onde a laranjeira cresce na horta, e o mato é de murta, o próprio Xavier de Maistre, que aqui escrevesse, ao menos ia até o quintal.</p> <p>Eu muitas vezes, nestas sufocadas noites de estio, viajo até a minha janela para ver uma nesguita de Tejo que está no fim da rua, e me enganar com uns verdes de árvores que ali vegetam sua laboriosa infância nos entulhos do Cais do Sodré. E nunca escrevi estas minhas viagens nem as suas impressões pois tinham muito que ver! <b>Foi sempre ambiciosa</b></p>	<p style="text-align: center;"><i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i> (M. de Assis) Prólogo da Quarta Edição</p> <p>[...] Capistrano de Abreu, noticiando a publicação do livro, perguntava: “As Memórias póstumas de Brás Cubas são um romance?” Macedo Soares, em carta que me escreveu por esse tempo, recordava amigamente as <i>Viagens na minha terra</i>. Ao primeiro respondia já o defunto Brás Cubas (como o leitor viu e verá no prólogo dele que vai adiante) que sim e que não, que era romance para uns e não o era para outros. Quanto ao segundo, assim se explicou o finado: “Trata-se 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.” Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre, à roda do quarto, <i>Garrett, na terra dele</i>, Sterne, na terra dos outros. De Brás Cubas se pode talvez dizer que viajou à roda da vida [...].</p> <p style="text-align: center;">Ao Leitor</p> <p>Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, cousa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores</p>
---	--

a minha pena: pobre e soberba, quer assunto mais largo. Pois hei de dar-lho. Vou nada menos que a Santa-rém: e protesto que de quanto vir e ouvir, de quanto eu pensar e sentir se há de fazer crônica.<sup>11</sup> [...]

### Capítulo 3

*Acha-se desapontado o leitor com a prosaica sinceridade do A. destas viagens. O que devia ser uma estalagem nas nossas eras de literatura romântica. – Suspende-se o exame desta grave questão para tratar em prosa e verso, um mui difícil ponto de economia política e de moral social. – Quantas almas é preciso dar ao diabo e quantos corpos se têm de entregar no cemitério para fazer um rico neste mundo. – Como se veio a descobrir que a ciência deste século era uma grandíssima tola. – Rei de fato e rei de direito. – Beleza e mentira não cabem num saco. – Põe-se o A. a caminho para o pinhal da Azambuja.*

**Vou desapontar decerto o leitor benévolo: vou perder, pela minha fatal sinceridade, quanto em seu conceito tinha adquirido nos dois primeiros capítulos desta interessante viagem.**

**Pois que esperava ele de mim agora, de mim que ousei declarar-me escritor nestas eras de romantismo,**

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. **Acrece 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.**

Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião, e o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo. O melhor prólogo é o que contém menos cousas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado. Consequentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas Memórias, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nimiamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus.

Brás Cubas

<sup>11</sup> Cf. A. Garrett, *Viagens na minha terra*, org. por O. Paiva Monteiro, Lisboa: INCM, 2010, pp. 89-90. Tanto na nota 1 desta edição crítica, na p. 463, quanto na de 1846, na p. 275, há referência ao opúsculo de Xavier De Maistre, muito popular no período, e discute-se se foi editado em Turim ou São Petersburgo, como De Maistre depois confirmará, na quarta edição do seu referido trabalho.

século das fortes sensações, das descrições e traços largos e incisivos que se entalham na alma e entram com sangue no coração?

No fim do capítulo precedente parámos à porta de uma estalagem: que estalagem deve ser esta, hoje, no ano de 1843, às barbas de Vítor Hugo, com o doutor Fausto a trotar na cabeça da gente, com os Mistérios de Paris nas mãos de todo o mundo.<sup>12</sup> (grifo nosso).

Capítulo XXXIV,  
“A uma alma sensível”

Há aí, entre as cinco ou dez pessoas que me lêem, há aí uma alma sensível, que está decerto um tanto agastada com o capítulo anterior, começa a tremer pela sorte de Eugênia, e talvez... sim, talvez, lá no fundo de si mesma, me chame cínico. Eu cínico, alma sensível? Pela coxa de Diana! Esta injúria merecia ser lavada com sangue, se o sangue lavasse alguma cousa nesse mundo. Não, alma sensível, eu não sou cínico, eu fui homem; meu cérebro foi um tablado em que se deram peças de todo gênero, o drama sacro, o austero, o piegas, a comédia louçã, a desgrenhada farsa, os autos, as bufonarias, um pandemonium, alma sensível, uma barafunda de cousas e pessoas, em que podias ver tudo, desde a rosa de Esmirna até a arruda do teu quintal, desde o magnífico leito de Cleópatra até o recanto da praia em que o mendigo tiritava o seu sono. Cruzavam-se nele pensamentos de vária casta e feição. Não havia ali a atmosfera somente da águia e do beija-flor; havia também a da lesma e do sapo. **Retira, pois, a expressão, alma sensível, castiga os nervos, limpa os óculos – que isso às vezes é dos óculos – e acabemos de uma vez com esta flor da moita.** (OC, I: 555, grifo nosso).

<sup>12</sup> Ibidem, p. 108.



A parentela pode aumentar, se retomarmos as considerações de Eugênio Gomes que, a partir de Augusto Meyer, cita Shylock, o judeu shakespeariano do *Mercador de Veneza*, cuja alma exterior seriam os seus ducados.<sup>13</sup> Aliás, como acabamos de ler no texto apenas citado, sendo proposto pelo próprio Machado como modelo, no conto *O espelho*: “e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira. Shylock, por exemplo. A alma exterior daquele judeu eram os seus ducados; perdê-los equivalia a morrer”.

Quanto a Sterne, como demonstrou Rouanet,<sup>14</sup> há sem dúvida uma ligação literária entre obras e autores muito diversos do ponto de vista temporal, filosófico, religioso e mesmo temático. Rouanet completa a lista com Diderot. Assim, teríamos: Sterne, Diderot, Xavier de Maistre e Almeida Garrett, para a caracterização do gênero narrativo, além dos ecos de outros importantes escritores, como veremos. No romance machadiano (*MPBC*), ainda segundo Rouanet, as principais constantes seriam: a forma shandiana, a hipertrofia da subjetividade, a digressão e a fragmentação da narrativa, a subjetividade do tempo e do espaço e os temas fundamentais do riso e da melancolia, tratados a partir de uma “taça” e de um “vinho” específicos. Na verdade, o próprio Machado já havia fornecido a chave de leitura desta família, não só no “Prólogo” como também no capítulo CLIV, “Os navios do Pireu”, em que se refere diretamente a um dos diálogos de Luciano de Samósata:<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Cf. E. Gomes, *Shakespeare no Brasil*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e da Cultura, Serviço de Documentação, 1961, p. 160.

<sup>14</sup> Cf. S. Paulo Rouanet, *Riso e melancolia*, cit.

<sup>15</sup> Cf. Luciano de Samósata, “La nave o i castelli in aria”, in *Dialoghi e storie vere*, org. por N. Marziano e G. Verdi, Milão: Mursia, 1999, pp. 372-96.

– Há de lembrar-se – disse-me o alienista – daquele famoso maníaco ateniense, que supunha que todos os navios entrados no Pireu eram de sua propriedade. Não passava de um pobretão, que talvez não tivesse, para dormir, a cuba de Diógenes; mas a posse imaginária dos navios valia por todas as dracmas da Hélade. (OC, I: 636).

Num outro texto de 1906, escrito na ocasião da morte de Eduardo Prado e colocado nas *Relíquias de Casa Velha*, comenta o escritor, a respeito da amizade de Eduardo Prado e de Eça de Queirós, que, uma vez ambos mortos, teríamos uma bela página de psicologia se “alguém imaginasse e escrevesse o encontro das duas sombras, à maneira de Luciano”. E acrescenta que “Sterne escreveu que ‘um dia, conversando com Voltaire...’ e imagina-se o que diriam eles. Imagino o que diriam todas as noites Stendhal e Byron, passeando no solitário *foyer* do Teatro Scala”. (OC, II: 725).

Portanto, não só a família shandiana, mas também a tradição luciânica que foi sublinhada por José Guilherme Merquior – no período de revalorização dos estudos de Mikhail Bakhtin, na década de 1970, a respeito de Rabelais e de Dostoievski – e desenvolvida por Enylton Sá Rego.<sup>16</sup> Tanto Merquior como Sá Rego concentraram-se sobre o aspecto cômico ou fantástico-cômico do gênero. Merquior fala da “feição filosófica e sardônica do humorismo machadiano”, que seria muito diferente “do humorismo eminentemente simpático e sentimental do *Tristan Shandy*”.<sup>17</sup> Completa o quadro com estas palavras:

<sup>16</sup> Cf. J. G. Merquior, *De Anchieta a Euclides: breve história da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977 e Id., “Gênero e Estilo nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*”, in *Colóquio Letras*, n. 8, 12-20 jul. 1972; e E. Sá Rego, *O Calundu e a Panacéia, (Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica)*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

<sup>17</sup> Cf. J. G. Merquior, “Gênero e estilo nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*”, op. cit., p. 13.

Brás Cubas é um representante moderno do gênero cômico-fantástico. Esta é a linhagem a que efetivamente pertence o livro. [...] sua realização mais perfeita são as sátiras de Luciano de Samósata (séc. II), autor dos *Diálogos dos Mortos*.<sup>18</sup>

Além dessas características já desenvolvidas pela crítica, chamaria a atenção para um outro aspecto da tradição luciânica e do *Diálogo dos Mortos*,<sup>19</sup> em especial. Nesse texto muito particular, Luciano utiliza toda a sua cultura versátil e eclética ao retratar personagens e figuras retiradas da história, da mitologia ou da literatura, adaptando-as com uma habilidade ao mesmo tempo flexível e corajosa. Revela-se, dessa forma, um grande assimilador de modelos, fornecendo com evidente originalidade os aspectos ridículos ou absurdos de tais personagens. Esta afirmação poderia ser dirigida a Machado de Assis, sem qualquer sombra de dúvidas. O que desejo ressaltar é o método que ele aprende e admira não só em Luciano, mas também em outros autores como Dante, por exemplo. Machado está bem atento aos processos por meio dos quais esses grandes autores se relacionaram com o cânone clássico. No caso que estamos analisando, Luciano nos coloca em contato – sob o pano de fundo das trevas e das paludes do Hades – com

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Cf. Américo C. Ramalho, *Luciano. Diálogo dos Mortos*, Coimbra: Centro de Estudos Clássicos, 1989 [reimpr. Brasília, Ed. UnB, 1998] e Henrique G. Murachco, *Luciano. Diálogo dos Mortos*. Tradução brasileira A. Costa Ramalho. Brasília: Editora UnB, 1998. Cf. também, H. W. Fowler, *The Works of Lucian of Samosata*, trad. F. G. Fowler, Oxford: The Clarendon Press, 1905. Fowler observa que o *Diálogo* é uma das obras mais famosas e mais divertidas de Luciano, tendo inspirado várias imitações durante os séculos XVII e XVIII, especialmente na Inglaterra (Lyttelton, 1760), Estados Unidos (Beasley, 1814) e na França (Fontenelle, 1683 e Fénelon, 1700). Fowler acredita que o diálogo tenha sido escrito entre 165 e 175, alguns anos antes da morte do autor. O diálogo luciânico e, em especial, o dos Mortos, é o exemplo mais acabado do gênero literário conhecido por sátira menipeia, caracterizado pela ousadia, pelos recursos cômicos (especialmente a sátira, a ironia e o ridículo), pelo contraste com os gêneros considerados “sérios” (tragédia, diálogo platônico etc.) e pela frontal ruptura com a realidade.

cenas movimentadas e velozes que evocam acontecimentos relacionados com a ambição, a avidez, a adulação, a hipocrisia, a ignorância, o equívoco, a desilusão e o arrependimento. Nesse texto em particular, aqueles que transcorreram a sua existência na busca frenética da felicidade e do sucesso, sedentos de riqueza, poder, glória e todo o tipo de prazer, choram no Hades os bens perdidos. É a morte a revelar a efemeridade das ambições absurdas, dos sucessos vazios de sentido que os homens perseguem sem pensar no fim e na nulidade na qual cairão. É a “voluptuosidade do nada”, tal como Machado a descreveu no capítulo VII do *MPBC*, no trecho famoso do delírio de Brás Cubas:

Creio; eu não sou somente a vida; sou também a morte, e tu estás prestes a devolver-me o que te emprestei. Grande lascivo, espera-te a *voluptuosidade do nada*. Quando esta palavra ecoou, como um trovão, naquele imenso vale, afigurou-se-me que era o último som que chegava a meus ouvidos; pareceu-me sentir a decomposição súbita de mim mesmo. Então, encarei-a com olhos súplices, e pedi mais alguns anos. (OC, I: 522, grifo nosso).

Luciano, desesperançado e crítico em relação a todos os sistemas filosóficos, fino censor de todos os filósofos, por sinal, desaprovava a artificial ostentação dos Cínicos, mas com eles comungou o niilismo e o ceticismo radical, compartilhando certos motivos e certas estruturas polêmicas. Menipo e Diógenes, personagens desse *Diálogo* e de outros de Luciano, Cínicos famosos por terem vivido como pobres e não se terem dedicado ao saber abstrato, desprezaram os bens fugazes do mundo, não tendo nada do que sentir falta no outro mundo. Luciano utilizará, na sua maliciosa ironia, um sarcasmo bizarro e uma vibrante agressividade na sua singular representação da vida humana, a qual julgará com o mesmo distanciamento do nosso Machado de Assis. Comparemos estes dois trechos:

<p style="text-align: center;"><b><i>Diálogo dos Mortos</i></b> (Luciano de Samósata)</p>	<p style="text-align: center;"><b><i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i></b> (M. de Assis) “O delírio”</p>
<p><i>Eaco:</i> Por que te jogas sobre Helena e queres sufocá-la, ó Protesilau?</p> <p><i>Protesilau:</i> Porque por ela, caro Eaco, eu morri, deixando metade da casa e viúva a minha mulher, recém esposada.</p> <p><i>Eaco:</i> Dá a culpa a Menelau que, por causa desta mulher, te deu uma surra em Troia.</p> <p><i>Protesilau:</i> Você fala corretamente. Ele me deve pagar.</p> <p><i>Menelau:</i> Não eu, mas justamente Páride, o qual, hospedado por mim, contra qualquer direito raptou minha mulher e com ela fugiu. Ele mereceria ser estrangulado não só por ti, mas por todos os Gregos e os Bárbaros, tendo sido ele a razão da morte de tanta gente.</p> <p><i>Protesilau:</i> Sim, é melhor assim. Tu, então, ó malvado Páride, não me fugirás das mãos.</p> <p><i>Páride:</i> Tu és injusto, ó Protesilau, e desejá-la contra um que faz as tuas artimanhas, quando eu estou apaixonado como tu, e sou sujeito ao mesmo Deus. Tu sabes que amor é coisa que não se controla: um Deus nos pega quando quer, e é impossível contrastá-lo.</p> <p><i>Protesilau:</i> Dizes bem. Oh! Se Amor estivesse aqui para eu poder me pegar com ele... Respondo-te eu no lugar de Amor uma coisa certa. Ele dirá que do mal de Páride talvez ele seja a razão mas da tua morte só tu tens a culpa,</p>	<p>Isto dizendo, arrebatou-me ao alto de uma montanha. Inclinei os olhos a uma das vertentes, e contemplei, durante um tempo largo, ao longe, através de um nevoeiro, uma cousa única. Imagina tu, leitor, uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das cousas. Tal era o espetáculo, acerbo e curioso espetáculo. A história do homem e da terra tinha assim uma intensidade que lhe não podiam dar nem a imaginação nem a ciência, porque a ciência é mais lenta e a imaginação, mais vaga, enquanto que o que eu ali via era a condensação viva de todos os tempos. Para descrevê-la seria preciso fixar o relâmpago. Os séculos desfilavam num turbilhão, e, não obstante, porque os olhos do delírio são outros, eu via tudo o que passava diante de mim, – flagelos e delícias, – desde essa cousa que se chama glória até essa outra que se chama miséria, e via o amor multiplicando a miséria, e via a miséria agravando a debilidade. Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor, e todos agitavam o homem,</p>

ó Protesilau, porque, ao te esqueceres da tua esposa recém casada, quando chegaste à Trôade, te jogaste na primeira confusão pelo prazer de conquistar a glória, mas morreste logo ao chegar.

*Protesilau:* Por justiça te responderei, caro Eaco, que disso eu não tenho culpa; foi o destino que assim o estabeleceu.

*Eaco:* Então, muito bem; e por que não tomas satisfação com ele?<sup>20</sup>

como um chocalho, até destruí-lo, como um farrapo. Eram as formas várias de um mal, que ora mordida a víscera, ora mordida o pensamento, e passeava eternamente as suas vestes de arlequim, em derredor da espécie humana. A dor cedia alguma vez, mas cedia à indiferença, que era um sono sem sonhos, ou ao prazer, que era uma dor bastarda. Então o homem, flagelado e rebelde, corria diante da fatalidade das cousas, atrás de uma figura nebulosa e esquiva, feita de retalhos, um retalho de impalpável, outro de improvável, outro de invisível, cosidos todos a ponto precário, com a agulha da imaginação; e essa figura – nada menos que a quimera da felicidade – ou lhe fugia perpetuamente, ou deixava-se apanhar pela fralda, e o homem a cingia ao peito, e então ela ria, como um escárnio, e sumia-se, como uma ilusão. (OC, I: 522-523).

Essas estórias narradas por Luciano formavam-se de acordo com as regras mitológicas, a partir de um esquema bem preciso que partia do erro do herói ou de um qualquer mortal, chegando daí à sua punição por parte de uma divindade. Luciano, nos diálogos, procura iluminar as opiniões e os sentimentos dos condenados, criando uma espécie de continuação para as histórias mitológicas. O estilo adotado por Luciano é simples e direto, capaz de suscitar simultaneamente riso e estupor, causados pela narração dos personagens, não sendo excluídos os momentos sérios e de reflexão.

<sup>20</sup> *Dialoghi e storie vere*, a cura di N. Marziano e G. Verdi. Milão: Mursia, 1999, pp. 307-08 [trad. da autora]

Ao “Delírio” machadiano podemos também aproximar duas “Operette Morali” do autor italiano oitocentista Leopardi. Principalmente, o “Dialogo della natura e di un’Anima” e o “Dialogo della natura e di un Islandese”. Curiosamente, Leopardi declara, a partir de 1819, desejar mudar a sua perspectiva, passando a escrever “diálogos satíricos à maneira de Luciano”.<sup>21</sup> As raízes da sátira menipeia, portanto, pertencem tanto a Leopardi como a Machado. Para o grande poeta italiano, o projeto de fazer falar animais ou personagens mortos objetivava não só a busca de um novo estilo, como também de um novo projeto cultural. Os opúsculos morais definem, em síntese, o insensato mecanismo que liga o ser humano à natureza, mas que o faz impotente diante desta força maior e indiferente. O “Dialogo della Natura e di un Islandese”, escrito em 1824, teria sido composto, segundo a crítica, a partir de uma sugestão da *Histoire de Jenny*, de Voltaire, em que, no contexto de um debate sobre os flagelos que atormentam os homens, discute-se sobre as terríveis condições de vida dos islandeses, ameaçados tanto pelo gelo como pelo vulcão Hekla. Inspirado por esse texto, Leopardi teria tido a ideia de propor um islandês como exemplo da infelicidade do homem e dos males que o afligem por culpa da natureza. O opúsculo assinala uma mudança fundamental no pensamento leopardiano, que passa de um pessimismo sensitivo e existencial a um pessimismo radicalmente material e cósmico. Para o Islandês, a natureza é como uma entidade maléfica que persegue deliberadamente as suas criaturas. A Natureza responde à acusação, objetando que faz o mal sem se dar conta, obedecendo a leis objetivas. O Islandês, espécie de porta-voz de Leopardi, apresenta um elenco detalhado, obsessivo e quase trágico de todos

---

<sup>21</sup> Leopardi inicia uma tradução de *Caronte, Menipoe Mercurio*, de Luciano, em 1819. Cf. G. Leopardi, O. Besomi (org.), *Operette morali*, Milão, 1979, p. 5.

estes males: os climas adversos, as tempestades, os cataclismas, os animais ferozes, as doenças e, finalmente, o mais terrível de todos, porque não faz descontos a ninguém, a decadência física e a velhice que preparam para a morte. A sugestão, assim, é a de uma natureza madastra e inimiga que colocaria as suas criaturas no mundo apenas para persegui-las. A partir desse opúsculo, Leopardi dará uma guinada em direção do materialismo absoluto e do pessimismo cósmico que abraça todos os seres (e não apenas os homens), de todos os tempos. A infelicidade não seria originária apenas de causas psicológicas, mas, também, de causas materiais. O mundo seria composto, portanto, de ciclos eternos de produção e de destruição, sendo a última indispensável para a sua conservação. Observa-se, em conclusão, que, no opúsculo, se opõem duas visões da natureza: a maléfica, que persegue deliberadamente as suas criaturas, e a indiferente, que faz o mal sem se aperceber disso, obedecendo a leis objetivas. Leopardi assume, assim, duas atitudes: uma, filosófico-científica, que considera a natureza como um mecanismo impessoal e inconsciente; e outra, fantasiosa e mítica, que vê a natureza como uma espécie de divindade maléfica. Confrontemos algumas passagens do *Diálogo* leopardiano e do *Delírio* machadiano:



<p><i>Diálogo da Natureza e de um Islandês</i> (G. Leopardi)</p>	<p><i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i> (M. de Assis) “O delírio”</p>
<p>[...] Avistou ao longe um busto enorme, que a princípio pensou que fosse de pedra e semelhante às hermas colossais que vira muitos anos antes, na Ilha da Páscoa. Mas quando chegou perto viu que era uma figura desmedida de mulher sentada no chão, com o busto direito e as costas e os cotovelos apoiados numa montanha; e não a fingir, mas viva; tinha um rosto entre o belo e o terrível, olhos e cabelos negríssimos, e olhava-o fixamente; e permanecendo um bom bocado a olhá-lo, sem nada dizer, por fim falou: <i>Natureza</i>: Quem és? O que procuras nestes sítios onde a tua espécie era desconhecida?</p> <p><i>Islandês</i>: Sou um pobre islandês, e estou fugindo da <i>Natureza</i>; e tendo fugido dela durante quase toda a minha vida por cem lugares da terra, agora fujo por este.</p> <p><i>Natureza</i>: Assim foge o esquilo da cobra-cascavel, até que se lhe vai mesmo enfiar na goela. Eu sou aquela de quem foges.</p> <p><i>Islandês</i>: A <i>Natureza</i>?</p> <p><i>Natureza</i>: Precisamente.</p> <p><i>Islandês</i>: Lamento-o do fundo da alma. [...]</p> <p><i>Natureza</i>: Por acaso imaginaste que o mundo tivesse sido feito por tua causa? Saiba então que nas minhas ações, ordens e operações, com</p>	<p>[...] Caiu do ar? Destacou-se da terra? não sei; sei que um vulto imenso, uma figura de mulher me apareceu então, fitando-me uns olhos rutilantes como o sol. Tudo nessa figura tinha a vastidão das formas selváticas, e tudo escapava à compreensão do olhar humano, porque os contornos perdiam-se no ambiente, e o que parecia espesso era muita vez diáfano. Estupefato, não disse nada, não cheguei sequer a soltar um grito; mas, ao cabo de algum tempo, que foi breve, perguntei quem era e como se chamava: curiosidade de delírio.</p> <p>– Chama-me <i>Natureza</i> ou <i>Pandora</i>; sou tua mãe e tua inimiga.</p> <p>Ao ouvir esta última palavra, recuei um pouco, tomado de susto. A figura soltou uma gargalhada, que produziu em torno de nós o efeito de um tu-fão; as plantas torceram-se e um longo gemido quebrou a mudez das cousas externas.</p> <p>– Não te assustes, disse ela, minha inimizade não mata; é sobretudo pela vida que se afirma. Vives; não quero outro flagelo.</p> <p>– Vivo? perguntei eu, enterrando as unhas nas mãos, como para certificar-me da existência.</p> <p>– Sim, verme, tu vives. Não receies perder esse andrajo que é teu orgulho; provarás ainda, por algumas horas, o pão da dor e o vinho da</p>

raríssimas exceções, sempre tive e tenho a intenção voltada para tudo o mais que não fosse a felicidade ou a infelicidade dos homens. Quando eu te ofendo, qualquer que seja o modo e o instrumento, não o percebo, a não ser em raríssimas vezes; do mesmo modo, não me apercebo quando te agrado ou quando te prejudico. E não fiz, como tu crês, certas coisas, ou deixei de cometer tais ações, para deleitar-te ou alegrar-te. E finalmente: mesmo que se desse o caso de eu extinguir toda a vossa espécie, não daria por isso.

*Islandês:* Imaginemos que alguém me convidava espontaneamente e com grande insistência para a sua *villa*, e que eu, para lhe fazer a vontade, ia; que ali me era dado para alojamento um quarto em mau estado e quase a demoronar-se, onde eu me encontrava permanentemente em perigo de ser esmagado; úmido, mal cheiroso, deixando entrar o vento e a chuva. Que esse alguém nada fazia para me entreter com qualquer passatempo nem para me proporcionar alguma comodidade, pelo contrário, apenas me mandava dar o indispensável para me sustentar, e além disso permitia que eu fosse maltratado, escarnecido, ameaçado e agredido pelos seus filhos e pelos criados. Se eu me queixasse a ele desses maltratos e ele me respondesse: acaso fiz esta *villa* para ti? Ou sustento estes meus filhos e este meu pessoal para te servirem? E é claro que tenho mais em que pensar

miséria. Vives: agora mesmo que ensandeceste, vives; e se a tua consciência reouver um instante de sagacidade, tu dirás que queres viver. Dizendo isto, a visão estendeu o braço, segurou-me pelos cabelos e levantou-me ao ar, como se fora uma pluma. Só então pude ver-lhe de perto o rosto, que era enorme. Nada mais quieto; nenhuma contorção violenta, nenhuma expressão de ódio ou ferocidade; a feição única, geral, completa, era a da impassibilidade egoísta, a da eterna surdez, a da vontade imóvel. Raivas, se as tinha, ficavam encerradas no coração. Ao mesmo tempo, nesse rosto de expressão glacial, havia um ar de juventude, mescla de força e viço, diante do qual me sentia eu o mais débil e decrépito dos seres.

– Entendeste-me? disse ela, no fim de algum tempo de mútua contemplação.

– Não, respondi; nem quero entender-te; tu és absurda, tu és uma fábula. Estou sonhando, decerto, ou, se é verdade que enlouqueci, tu não passas de uma concepção de alienado, isto é, uma cousa vã, que a razão ausente não pode reger nem palpar. Natureza, tu? a Natureza que eu conheço é só mãe e não inimiga; não faz da vida um flagelo, nem, como tu, traz esse rosto indiferente, como o sepulcro. E por que Pandora?

– Porque levo na minha bolsa os bens e os males, e o maior de todos, a esperança, consolação dos homens. Tremes?

do que nos teus entretenimentos e me incomodar por tua causa; eu responder-lhe-ia: repara, amigo, que da mesma maneira que não fizeste esta *villa* para meu uso, também estiveste no direito de não me convidar; mas uma vez que de tua livre vontade quiseste que eu nela habite, não é teu dever fazer com que eu, na medida das tuas possibilidades, nela viva, pelo menos, sem ser atormentado e sem correr perigo? [...]

*Natureza:* Mostras que ainda não reparaste que a vida deste universo é um perpétuo circuito de criação e destruição, ambas ligadas entre si de tal maneira que cada uma delas é continuamente necessária à outra e à conservação do mundo; o qual, sempre que qualquer delas se interrompesse, igualmente se desagregaria. Portanto, reverteria em seu prejuízo o fato de nele existir alguma coisa livre de sofrimento.<sup>21</sup>

– Sim; o teu olhar fascina-me.

– Creio; eu não sou somente a vida; sou também a morte, e tu estás prestes a devolver-me o que te emprestei. Grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada.

Quando esta palavra ecoou, como um trovão, naquele imenso vale, afigurou-se-me que era o último som que chegava a meus ouvidos; pareceu-me sentir a decomposição súbita de mim mesmo. Então, encarei-a com olhos súplices, e pedi mais alguns anos.

– Pobre minuto! exclamou. Para que queres tu mais alguns instantes de vida? Para devorar e seres devorado depois? Não estás farto do espetáculo e da luta? Conheces de sobejo tudo o que eu te deparei menos torpe ou menos aflitivo: o alvor do dia, a melancolia da tarde, a quietação da noite, os aspectos da Terra, o sono, enfim, o maior benefício das minhas mãos. Que mais queres tu, sublime idiota?

– Viver somente, não te peço mais nada. Quem me pôs no coração este amor da vida, se não tu? e, se eu amo a vida, por que te hás de golpear a ti mesma, matando-me?

– Porque já não preciso de ti. Não importa ao tempo o minuto que passa, mas o minuto que vem. O minuto que vem é forte, jucundo, supõe trazer em si a eternidade, e traz a morte, e perece como o outro, mas o tempo subsiste.

<sup>22</sup> G. Leopardi, *Pequenas obras morais*, trad. de M. Periquito, Lisboa: Relógio D'Água, 2003, pp. 103-11.

Egoísmo, dizes tu? Sim, egoísmo, não tenho outra lei. Egoísmo, conservação. A onça mata o novilho porque o raciocínio da onça é que ela deve viver, e se o novilho é tenro tanto melhor: eis o estatuto universal. Sobe e olha.

Isto dizendo, arrebatou-me ao alto de uma montanha. Inclinei os olhos a uma das vertentes, e contemplei, durante um tempo largo, ao longe através de um nevoeiro, uma cousa única. Imagina tu, leitor, uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das cousas. Tal era o espetáculo, acerbo e curioso espetáculo.

(OC, I: 522-523).

O *Delírio* de Brás Cubas poderia ser também comparado a *La Légende des siècles*, de Victor Hugo, ou, ainda, à *Tentation de Saint Antoine*, de Flaubert. Todos os exemplos e considerações que expusemos nesta seção levam-nos ao conceito de hipertexto, numa perspectiva de pluralidade das fontes conhecidas.

Registramos, de qualquer modo, que os romances da segunda fase, principalmente o *Memórias póstumas*, constroem-se como um hipertexto. O conceito de hipertexto foi proposto por Theodor H. Nelson, pela primeira vez, em 1965, numa comunicação apresentada à Conferência Nacional da Association for Computing Machinery,<sup>23</sup> nos Estados Unidos. O hipertexto é uma forma não linear de apresentar a informação textual, uma espécie de texto em paralelo, que se encontra dividido em unidades básicas, entre

<sup>23</sup> Cf. D. Boulter, *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*. Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1991.

as quais se estabelecem elos conceituais. É o princípio que regula modernamente os códigos digitais armazenados no disco rígido do computador e na sua memória operativa. Depende de quem opera usar os elos conceituais que se estabelecem entre as unidades de informação ou grupos de unidades que podem distribuir-se e circular de diversas formas. É este, igualmente, o caso da internet, que utiliza a linguagem HTML (Hyper Text Markup Language), que permite descobrir a informação disseminada num sistema em que todos podem comunicar com todos, em sincronia.

Gerard Genette propôs, no seu *Palimpsestes: La littérature au second degré*<sup>24</sup> (1982), um conceito diverso para o termo hipertexto, embora também ele siga a ideia de texto em paralelo. Para Genette, o hipertexto resulta de uma transformação premeditada de um texto preexistente. É o caso da paródia, por exemplo. Para o crítico francês, a hipertextualidade é uma das cinco possibilidades de transtextualidade, ou seja, de “transcendência textual do texto”. Esta ideia parece-nos mais próxima das características gerais do hipertexto, que é, acima de tudo, uma possibilidade universal de diálogo de um texto original com outros textos ocultos, mas inter-relacionados e disponíveis para que se estabeleçam relações lógicas de significação. O conceito de hipertexto genettiano está, contudo, preso à ideia do palimpsesto, ou seja, à concepção de um texto que é sempre absorvido e apagado premeditadamente por outro, ao passo que o conceito eletrônico de hipertexto pressupõe um diálogo intertextual, sem que nenhuma forma textual apague necessariamente qualquer outra que com ela se relacione. Na verdade, o modelo machadiano também é uma mistura dessas duas concepções. Por um lado, o seu texto é um palimpsesto, na medida em que se apresenta como um texto “apagado” ou subterrâneo; na maioria dos casos, permite ao leitor a sua recuperação através das rasuras, das marcas e das pistas intertextuais. Por outro lado,

---

<sup>24</sup> G. Genette, *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris: Seuil, 1982.

Machado desconstrói os modelos, quer pela fusão de um com o outro ou outros, quer pela construção pelo avesso. Além disso, o narrador machadiano diverte-se em comentar os processos que utiliza, indicando ele próprio os seus modelos. Toda esta reflexão nos leva ao anunciado tema do plágio e da antropofagia *ante litteram* do cânone ocidental.

## 2.2. A Teoria da Chapa: plágio, amálgama das fontes, emulação, hipertexto?

*A Revolução Francesa e Otelo estão feitos; nada impede que esta ou aquela cena seja tirada para outras peças, e assim se cometem, literariamente falando, os plágios.*

M. de Assis,  
*A Semana*, 28 de julho de 1895.

As expressões elencadas no título acima, com exceção da última, já foram empregadas pela crítica (e pelo próprio autor que usa a palavra *plágio*) em relação a Machado de Assis, no que diz respeito ao modelo ou às fontes de sua obra. Se prestarmos bem atenção às análises dos modelos que acabamos de realizar no item anterior, não há como negar a surpreendente semelhança temática e estilística com essas *famílias* de autores frequentadas por Machado de Assis.

A respeito do *MPBC*, há um curioso diálogo crítico, se assim podemos chamar a questão, levantada por Augusto Meyer, no seu estudo “O delírio de Brás Cubas”, no qual rejeita a tese de Eugênio Gomes quando este compara o desfile dos séculos, do famoso capítulo VII, a *La Légende des siècles* de Victor Hugo.<sup>25</sup> Para o crítico sulista, o desfile de mitos, deuses e monstros na *Tenta-*

<sup>25</sup> Cf. E. Gomes, *Espelho contra espelho*, São Paulo: Ipê, 1948.

*tion de Saint Antoine* de Flaubert era mais adequado à perspectiva machadiana das “vacuidades”, que ele, aliás, tão bem analisou em tantos momentos de sua obra.<sup>26</sup> Não deixa de fazer esta observação muito importante para este item que estamos discutindo:

Machado certamente misturou as águas, para matar a sede de originalidade, e foi além da encomenda, como sempre, pois introduziu a variante de um desfile dos séculos contra a correnteza do tempo, como quem desenrola um novelo de linha. O hipopótamo de orelhas de elefante deixa isso bem claro.<sup>27</sup>

Nessa mesma consideração, Meyer traz a seu favor o depoimento de 1912 de outro grande estudioso machadiano, Alcides Maya,<sup>28</sup> e anota a sugestão de Otto Maria Carpeaux a respeito da relação de “O delírio” com as “Operette Morali” de Leopardi, principalmente com o “Dialogo della Natura e di un Islandese”, que comentamos anteriormente. Alguns anos mais tarde, Otto Maria Carpeaux, por sua vez, ao tomar conhecimento do texto de Eugênio Gomes, manifesta a sua perplexidade diante desse enigma dos modelos:

Ficamos perplexos. Um pequeno trecho só, sensivelmente influenciado por dois escritores tão diferentes como Hugo e Leopardi! Machado de Assis *os teria amalgamado*? A hipótese é absurda. No entanto, os fatos são obstinados (grifo nosso).<sup>29</sup>

A esta lista de perplexidades, ou a este diálogo crítico, para ficarmos no nosso tema, poderíamos acrescentar as análises pos-

<sup>26</sup> Cf. A. Meyer, “O delírio de Brás Cubas”, in *Machado de Assis (1935-1958)*, Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958, pp. 191-96.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 193.

<sup>28</sup> Cf. A. Maya, *Machado de Assis, algumas notas sobre o humor*, Rio de Janeiro: Livraria Editora Jacintho Silva, 1912.

<sup>29</sup> Cf. O. M. Carpeaux, “Uma fonte da filosofia de Machado de Assis”, in *Reflexo e realidade* [1940], Rio de Janeiro: Fontana, 1976, pp. 213-18.

teriores de Merquior e de Sá Rego, para Luciano de Samósata. Também se pode dizer a mesma coisa em relação à análise de Rouanet para a família shandiana e de modo análogo ao confronto que fizemos com Xavier de Maistre, Garrett, Luciano e Leopardi. Tudo já previsto por Machado no “Prólogo” de *Memórias póstumas*, assim como na “dedicatória” “Ao Leitor”.

João César de Castro Rocha dedicou, recentemente, um convincente trabalho ao princípio da emulação em Machado de Assis, lembrando as discussões sobre o plágio na literatura inglesa vitoriana e o impacto da publicação de *O primo Basílio* sobre o escritor carioca.<sup>30</sup> O autor brasileiro teria sentido a necessidade de superar a produção de Eça, realizando um procedimento inerente à poética clássica, mas colocado em ação de modo anacrônico, de modo a obter um desvio do modelo. Não entrando no mérito do tema quanto a Eça, que discutimos em 1.1., nem tampouco do postulado teórico, o ensaio de Castro Rocha corrobora igualmente a tese que estamos desenvolvendo aqui, embora a partir de outros pressupostos.

Feito o parêntese, devemos, então, retomar o conselho do autor carioca, já referido no *Esau e Jacó*, e citado anteriormente: “O leitor atento, verdadeiramente ruminante, tem quatro estômagos no cérebro, e por ele faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduza a verdade que estava, ou parecia estar escondida” (OC, I: 1019). Seguindo a advertência machadiana, cumpre retomar Augusto Meyer, quando propõe um itinerário de leitura a partir de Ernst Robert Curtius. O crítico gaúcho lembra, sempre a respeito de “O delírio”, que a figura da mulher jovem e velha já era um *topos* literário presente no século V. Foi Curtius, efetivamente, a sublinhar o valor icônico da deusa Natureza, ao lançar-se numa pesquisa pioneira para a época (1948), explicando por que,

<sup>30</sup> Cf. J. C. de Castro Rocha, *Machado de Assis, uma poética da emulação*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.



de Ovídio a Claudiano, de Bernardo Silvestre a Alain de Lille, até o *Roman de la Rose*, esta potência cósmica que rege o mundo paira sobre a poesia. Curtius percorre a tradição ocidental, estabelecendo os *topoi* que formarão os cânones, num eterno jogo entre Antigos e Modernos; processo em que o clássico jamais deve congelar-se, permanecendo imóvel numa espécie de mausoléu: deve, ao contrário, renascer, reviver, numa recriação moderna.

No nosso entender, este é, na verdade, o mesmo processo que Machado segue e teoriza. Além da “teoria do molho” e da proposta da “ruminação”, a tese, vamos encontrá-la, ainda mais bem explicada, numa *Advertência* ao poema heroico-cômico em oito cantos, *O Almada*, só publicado, em fragmentos, depois da morte do autor, em 1910, no volume *Outras relíquias*, editado por Mário de Alencar. Só recentemente foi descoberto pela crítica, talvez em função da reedição de um estudo de Astrojildo Pereira,<sup>31</sup> para o qual o poema é um testemunho da relação privilegiada de Machado de Assis com José de Alencar, entre outras razões pelo fato de ter abordado o mesmo tema de *O Garatuja* (1872) sobre os acontecimentos históricos de 1659, que Machado relata, sucintamente, no prólogo do seu poema:

O assunto deste poema é rigorosamente histórico. Em 1659, era prelado o administrador do Rio de Janeiro o Dr. Manuel de Sousa Almada, presbítero do hábito de S. Pedro. Um tabelião, por nome Sebastião Ferreira Freire, foi vítima de uma assuada, em certa noite, na ocasião em que se recolhia para casa. Queixando-se ao ouvidor-geral Pedro Mustre Portugal, abriu este devassa, vindo a saber-se que eram autores do delito alguns fâmulos do prelado. O prelado, apenas teve notícia do procedimento do ouvidor, mandou intimá-lo para que lhe fizesse entrega da devassa

<sup>31</sup> Cf. A. Pereira, *Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos* [1959], org. por M. Cezar Feijó, Brasília: Fundação Astrojildo Pereira, 2008<sup>3</sup>, p. 223.

no prazo de três dias, sob pena de excomunhão. Não obedecendo o ouvidor, foi excomungado na ocasião em que embarcava para a capitania do Espírito Santo. Pedro de Mustre suspendeu a viagem e foi à Câmara apresentar um Protesto em nome do rei. Os vereadores comunicaram a notícia do caso ao governador de cidade, Tomé Alvarenga; por ordem deste foram convocados alguns teólogos, licenciados, o reitor do colégio, o dom Abade, o Prior dos Carmelitas, o guardião dos Franciscanos, e todos unanimemente resolveram suspender a excomunhão do ouvidor e remeter todo o processo ao rei. (OC, III: 227).

Além da referência ao fato histórico, Machado apresenta nessa advertência os elementos e as escolhas estruturais que fez na composição do poema, classificando-o como uma paródia e designando as obras parodiadas: o *Hissope* (1802), poema heroico-cômico de Antônio Dinis da Cruz e Silva (1731-99) e *Le Lutrin* (1672-98), poema do mesmo gênero, de Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711). Trata-se, mais uma vez, de outra *família* de autores:

Agora 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 (sic) 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 ambição de dar às letras pátrias um primeiro ensaio neste gênero difícil. Primeiro digo, porque os raros escritos que com a mesma designação se conhecem são apenas sátiras de ocasião, sem nenhuma intenção literárias. As deste são exclusivamente literárias. (OC, III: 228).

Fica comprovado que a questão dos modelos era uma preocupação presente na obra machadiana e que ele próprio estava consciente das duas fases da sua obra, como se percebe da carta que enviou a José Veríssimo, citada no início deste capítulo, em que Machado fala da sua “segunda maneira”.<sup>32</sup>

Se Machado não chega a negar a fase anterior, porque se compraz com a identificação das “raízes”, menciona esta “segunda maneira” e fala em “desculpa”, o que, de certo modo, poderia autorizar a consideração da primeira fase como algo menor. Todavia, também cabe ler no comentário uma forma polida de humildade literária, muito comum na sua correspondência.

Na *Advertência* que antecede a reedição de *A mão e a luva*, em 1907, mais uma confirmação aparecerá, e ela esclarece, igualmente, que, à parte as quinze linhas suprimidas e as correções ortográficas realizadas, o livro era o mesmo de 1874:

Os trinta e tantos anos decorridos do aparecimento desta novela à reimpressão que ora se faz parece que explicam as diferenças de composição e de maneira do autor. Se este não lhe daria agora a mesma feição, é certo que lha deu outrora, e, ao cabo, tudo pode servir a definir a mesma pessoa. (OC, I: 198).

A essa lúcida percepção das “diferenças de composição e de maneira do autor”, devemos ligar uma segunda consideração para concluirmos este item. Trata-se do fato de que Machado nasceu literariamente no romantismo e amadureceu no realismo, mas repudiou, nos dois estilos, os cacoetes de escola. Repudiou no romantismo a cor local, os traços muito coloridos da nação, os brados retóricos da história com agá maiúsculo, embora, como sabemos

<sup>32</sup> Cf. M. de Assis, *Correspondência de Machado de Assis*, cit., p. 336. Cf. também S. N. Salomão, “Machado de Assis: traduzir e reescrever os cânones”. In *Un incontro lusofono plurale di lingue, letteratura, storie, culture*, a cura di Michela Graziani, Florença: Firenze University Press, 2018, pp. 61-72.

bem, tenha escrito as *Ocidentais* sobre temas indígenas e tenha realizado o seu primeiro romance, *Ressurreição*, sob a influência do que Roberto Schwarz chamou de tom conservador, escolhido deliberadamente pelo autor que, na imprensa, era um liberal.<sup>33</sup> Em 1858, aos 19 anos de idade, ao publicar “O passado, o presente e o futuro da literatura”, condena os autores árcades pela total ausência na sua obra do elemento nacional e chama em causa o romântico Almeida Garrett da *História abreviada da língua e poesia portuguesa* (1826) como apoio à sua tese. Ao mesmo tempo, elogia Basílio da Gama por não ter escrito poesia europeia e o condena pelo tipo de temática que não considera nacional. Relembremos a conhecida e forte avaliação do *Uruguai*, de Basílio da Gama:

Sem trilhar a senda seguida pelos outros, Gama escreveu um poema, se não puramente nacional, ao menos nada europeu. Não era nacional, porque era indígena, e a poesia indígena, bárbara, a poesia do boré e do tupá, não é a poesia nacional. O que temos nós com essa raça, com esses primitivos habitantes do país, se os seus costumes não são a face característica da nossa sociedade? (OC, III: 785).

Contra o realismo, bastam-nos duas citações como exemplo, além das já referidas anteriormente: a primeira é de 1873, retirada da célebre *Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade*:

Os livros de certa escola francesa [realismo/naturalismo], ainda que muito lidos entre nós, não contaminaram a literatura brasileira, nem sinto nela tendências para adotar as suas doutrinas, o que é já notável mérito. As obras de que falo foram aqui bem vindas e festejadas, como hóspedes, mas não se aliaram à família

---

<sup>33</sup> Cf. R. Schwarz, op. cit., p. 63.

nem tomaram o governo da casa. Os nomes que principalmente seduzem a nossa mocidade são os do período romântico; [...] os Vítor Hugos, os Gautiers, os Mussets, os Gozlangs, os Nervals. (OC, III: 805).

A segunda é a igualmente conhecida e já citada resenha que o escritor carioca elaborou, cinco anos mais tarde, em 1878, quando é publicado *O primo Basílio*, de Eça de Queirós. Embora elogiando em inúmeras passagens o talento do autor português e até justificando a sua análise na defesa do valor do colega, a crítica é impiedosa:

Ora bem, compreende-se a ruidosa aceitação d'*O Crime do Padre Amaro*. Era realismo implacável, conseqüente, lógico, levado à puerilidade e à obscuridade. Víamos aparecer na nossa língua um realista sem rebuço, sem atenuações, sem melindres, resoluto a vibrar o camartelo no mármore da outra escola, que aos olhos do Sr. Eça de Queirós parecia uma simples ruína, uma tradição acabada.

Não se conhecia no nosso idioma aquela reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis. Pela primeira vez, aparecia um livro em que o escuso e o – digamos o próprio termo, pois tratamos de repelir a doutrina, não o talento, e menos o homem, – em que o escuso e o torpe eram tratados com um carinho minucioso e relacionados com uma exação de inventário. [...] a maioria, porém, atirou-se ao inventário. Pois que havia de fazer a maioria, senão admirar a fidelidade de um autor, que não esquece nada, e não oculta nada? Porque a nova poética é isto, e só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha. (OC, III: 904).

Comprova-se, ainda, que o autor das *Memórias póstumas* não só identifica a sua “segunda maneira”, como levou em consideração a paródia dos clássicos, como no caso do *Almada*, teorizando, embora de forma brincalhona, sobre os modelos. Foi o que chamamos, no item 1.2 do primeiro capítulo, de ‘teoria das chapas’. Do mesmo modo, como sintetizou José Luís Jobim, “Machado não condena escolas literárias e seus autores como um todo, mas algumas das práticas específicas de cada escola: a colocação do índio como herói nacional no romantismo ou a ‘poética do inventário’ do realismo/naturalismo”.<sup>34</sup>

Vamos, então, recuperar brevemente o percurso teórico da intertextualidade e da paródia, para compreendermos bem a incorporação dialética do cânone ocidental realizada pelo escritor carioca. Na nossa opinião, ele atinou que deveria dar um passo mais firme e decidido num itinerário que, de qualquer modo, vinha percorrendo ao longo de sua obra.

### 2.2.1. Para além da intertextualidade

Em termos de teoria literária, o conceito de intertextualidade representou uma verdadeira revolução crítica que está longe de ter concluído o seu processo. Indicando o que é tecido e interligado, o termo latino *textus* sugere a ideia de uma combinação de elementos preexistentes (textos, códigos, discursos) que, a partir de 1966, são estudados pela intertextualidade. O nome do método nasceu naquele ano com Julia Kristeva,<sup>35</sup> como se sabe, no célebre congresso de Baltimore, embora o germe da interpretação intertextual já estivesse presente nas hipóteses de trabalho de

<sup>34</sup> J. L. Jobim, *Machado de Assis: o crítico como romancista*, ano 3, n. 5, junho 2010, p. 89. Disponível em: <<http://machadodeassis.net/download/numero05/num05artigo07.pdf>>. Acesso em: 18 fev. 2015.

<sup>35</sup> Cf. J. Kristeva, *Introdução à semanálise*, São Paulo: Perspectiva, 1974 [1969].

Ferdinand de Saussure sobre o tema verbal gerador de um texto,<sup>36</sup> no conceito de evolução do sistema literário por séries de obras correlacionadas, de Juri N. Tynianov,<sup>37</sup> e na ideia de plurivocidade intradiscursiva de Mikhail Bakhtin.<sup>38</sup> Estava presente, igualmente, na ideia de *figura* entre o Antigo e o Novo Testamento, desenvolvida por Erich Auerbach.<sup>39</sup>

O trabalho de J. Kristeva, de fato, intitulava-se *A palavra, o diálogo e o romance* e partia de Bakhtin para sustentar que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”.<sup>40</sup> Kristeva fala em intersubjetividade, referindo-se à relação entre autor e leitor (ou emissor e receptor, codificador e decodificador, e assim por diante). Essa ligação se estabeleceria a partir de um eixo horizontal, ao qual se junta um vertical (intertextualidade), referente à relação entre um texto e os demais (intertextos), sejam eles contemporâneos ou anteriores ao texto que com eles dialoga. Se tanto o autor / leitor (eixo horizontal) quanto todo o eixo vertical são projetados a partir do trabalho do leitor, não há dois eixos apenas: há o leitor e a obra, de cuja interação surge um terceiro texto. Daí que o “mosaico de citações” e a “absorção e transformação de um outro texto” devem-se, sobretudo, à leitura/escritura.

Estas considerações embaralharam tanto a ideia da originalidade da obra e da genialidade do autor quanto os conceitos formalistas e estruturalistas do texto centrado e coeso com um seu relativo *close-reading*, que havia dominado a crítica comparativa francesa; redimensionou-se, igualmente, a relação binária e algo mecanicista das fontes e das influências sobre o autor.

<sup>36</sup> Cf. J. Starobinski, *Le Parole sotto le parole. Gli anagrammi di Ferdinand de Saussure* [1971], Gênova: Il Melangolo, 1982.

<sup>37</sup> Cf. J. N. Tynianov, *Avanguardia e tradizione* [1929], trad. it. Bari: Dedalo, 1968.

<sup>38</sup> Cf. M. Bakhtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* [1963], trad. it. Turim: Einaudi, 1968.

<sup>39</sup> Cf. E. Auerbach, *Studi su Dante* [1929], Turim: Einaudi, 1963.

<sup>40</sup> Cf. J. Kristeva, op. cit. 1974, p. 64.

Sucessivamente a essa atenção linguístico-cultural que, na França, foi levada adiante também por Roland Barthes, o papel do leitor é aprofundado por Michel Riffaterre. Para ele, o leitor pode limitar-se a uma leitura linear e sintagmática da obra, que define o significado do texto, como pode adotar uma perspectiva retroativa que o leva à significância (o valor) através de um núcleo semântico intertextual chamado hipograma;<sup>41</sup> ou seja, o hipograma seria uma força estrutural única, que pode envolver palavras em clichê, ou manifestar-se numa citação, podendo, ainda, expressar-se como uma associação de ideias. A Escola de Konstanz desenvolveu tanto a chamada estética da recepção, colocando a ênfase na hermenêutica do leitor, como, no seu versante crítico a esta perspectiva, a relação do leitor com o horizonte de expectativa.<sup>42</sup>

Harold Bloom, orientado pela perspectiva do autor, e em luta contra os chamados *cultural studies* nos Estados Unidos – que ele classifica como fruto do ressentimento da academia contra o mérito individual e como uma postura antiliterária –, defende um modelo de luta com os pais que repropõe a velha ideia de influência em chave pós-freudiana. O poeta forte se relacionaria com a tradição por meio de leituras conflituais e traições angustiosas que determinariam a sua originalidade criativa.<sup>43</sup>

Nos anos 1980, Gérard Genette escreve uma espécie de tratado e estabelece uma tipologia para cinco modalidades de relações *transtextuais*.<sup>44</sup> É nesse âmbito que o crítico francês estabelece

<sup>41</sup> Cf. M. Riffaterre, *Sémiotique de la poésie (Semiotics of Poetry)*, 1978), trad. por J.-J. Thomas, Paris: Le Seuil, 1983.

<sup>42</sup> Cf., entre outros, W. Iser, *Acto della lettura* [1978], trad. it. Bolonha: Il Mulino, 1987; e R. Jauss, “A Literatura como Provocação”, in *História da literatura como provocação literária* [1970], São Paulo: Ática, 1994.

<sup>43</sup> Cf. H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, Oxford: Oxford University Press, 1973, p. 57.

<sup>44</sup> Cf. G. Genette, *Palimpsestes: La littérature au second degré*, op. cit. As cinco modalidades seriam: 1. a intertextualidade restrita, a partir da citação de uma autoridade (erudita, ornamental, crítico-paródica); 2. a paratextualidade, que diz respeito ao título, subtítulo, posfácios, ilustrações, resenhas e material privado do



o conceito de hipertexto. Segundo a sua definição, a hipertextualidade institui a relação de imitação ou de transformação de uma obra anterior, ou hipotexto, em uma posterior ou hipertexto, que ele exemplifica com a paródia, o travestimento, o pastiche, a transposição e a continuação. A Itália contribuiu com o conceito de *avantesto*, proposto nos anos 1940, a partir da crítica das variantes de Gianfranco Contini, e reelaborado por Cesare Segre e Maria Corti nos anos 1970-90.<sup>45</sup>

O desenvolvimento da intertextualidade, recentemente, liga-se à relação entre tradução, intercultura e intersemiótica. Deve-se a Roman Jakobson,<sup>46</sup> num ensaio pioneiro, a atenção dedicada à natureza intertextual da tradução. Jakobson chama a atenção para a reformulação intralinguística, presente na paráfrase, na tradução interlinguística propriamente dita e na transmutação intersemiótica, com mudança de códigos (da literatura ao cinema e assim por diante). Nesse quadro teórico, o crítico israelita Itamar Even-Zoar introduziu a ideia de *polissistema*, no qual uma pluralidade de literaturas (popular, de elite, nacional, folclórica, traduzida) vive de correlações recíprocas, entrecruzando relações diacrônicas e sincrônicas, tanto mais dinâmicas quanto mais o sistema resulta jovem,

---

autor, como cartas ou diários; 3. a metatextualidade, que é o discurso sobre o significado do texto produzido por comentários, interpretações, resumos, tradução (prototexto e metatexto); 4. a hipertextualidade, que define a relação de imitação ou transformação entre uma obra anterior, ou hipotexto, e uma posterior, ou hipertexto (paródia, travestimento, transposição, pastiche, continuação); 5. a arquiteitualidade, que pressupõe a relação com os gêneros literários e que pode ser simples ou indireta (filtrada através de um modelo), com função séria, satírica ou lúdica.

<sup>45</sup> Cf. S. Salomão, *Tradição e invenção, a semiótica literária italiana*, São Paulo: Ática, 1993, pp. 22-30 e 31-93. Nessa perspectiva, considera-se tudo o que o autor utilizou como material de elaboração do texto final: rascunhos, correções, primeiras edições em revistas ou jornais, e assim por diante. Mas considera-se apenas o que foi realmente utilizado pelo autor. O conceito era funcional às edições críticas.

<sup>46</sup> Cf. R. Jakobson, "Linguistic Aspects on Translation", in Brower, R. (ed.), *On Translation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1959, pp. 232-39 (trad. port., in *Linguística e comunicação*, São Paulo: Cultrix, 1971).

periférico ou temporariamente em crise. Este é o caso da situação vivida por Machado de Assis no século XIX brasileiro, quando o sistema nacional se estava afirmando. Machado, ele mesmo, foi um incansável tradutor daqueles autores cujos modelos o interessavam diretamente. Por isso, traduziu: Lamartine, Alexandre Dumas (filho), Chateaubriand, Racine, Molière, Victor Hugo, Beaumarchais, Shakespeare, Dickens, Edgar Allan Poe, Schiller, Heine, Dante.

O outro âmbito de aprofundamento efetivo dos estudos intertextuais diz respeito àquele relativo ao interculturalismo e, em particular, às relações com as literaturas pós-coloniais. Passa a ser mais clara a “apropriação” quando realizada através do necessário diálogo dessas culturas com o cânone ocidental. Apropriação que acaba por gerar um processo de hibridismo no qual atua a tradução, compreendida na sua função mais ampla de confronto de códigos linguísticos e culturais;<sup>47</sup> ou seja, tradução como transplante de modelos.

A partir das observações feitas, esperamos que seja mais clara a posição da obra machadiana no contexto pós-colonial brasileiro. Machado advertia a necessidade de preencher lacunas, de confrontar-se, necessariamente, com modelos estrangeiros. Naturalmente, tendo vivido a safra romântica e o susto realista-naturalista, tentava construir um método próprio que, praticamente, revelou ao crítico nas suas obras. Não há, no entanto, como deixar de refletir sobre o processo machadiano em relação a um conceito crítico tão importante para a literatura brasileira: a antropofagia cultural.

### 2.2.2. *A antropofagia ante litteram do cânone ocidental*

Embora apoiada sobre outra perspectiva histórica e teórica, que compreendeu a relação do modernismo brasileiro com as vanguardas europeias, a leitura de Oswald de Andrade partia,

<sup>47</sup> Cf. L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media* [2006], Roma: Armando, 2011.

nos manifestos da década de 1920 e em *A marcha das utopias*, de 1966,<sup>48</sup> de imagens que associavam uma intuição poética complexa à conceituação filosófica original, mas distante do discurso crítico-reflexivo. A intuição genial era a ideia que sugeria atenção àqueles movimentos históricos sutis e cruciais em que várias temporalidades se entrecruzam e em que a história se torna acentuadamente dialógica. A ideia em questão era a de uma inversão da narrativa histórica com a mudança do referente. Oswald colocava-se do ponto de vista do utopista e do objeto da utopia, realizando uma releitura de Montaigne a Rousseau nas vestes de um canibal, de modo a propor à cultura brasileira uma mudança de posição: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”, reza uma das frases-slogans do *Manifesto Antropófago* de 1928.

A Antropofagia trazia no seu bojo um diagnóstico e uma apreciação da realidade sociocultural brasileira cujas raízes se fundavam nas vanguardas europeias, na verdade, mas a partir de um choque sofrido pela intelectualidade brasileira quando descobriu a força do primitivismo, valorizado na Europa e de casa no Brasil, embora ignorado. Passados muitos anos da primeira hora, percorrida a estrada marxista e de militância política, quando Oswald chegou a negar a sua primeira fase, denominada o “sarampão antropofágico”,<sup>49</sup> como uma doença infantil, nos seus últimos escritos ele voltará ao primitivismo nativo e à Antropofagia, considerados o único achado da geração de 1922.<sup>50</sup>

Numa síntese do mérito da Antropofagia, inclusive a partir da ressonância simbólica contida no próprio termo, Benedito Nunes assim resume as várias faces que a palavra-movimento simbolizou, combatendo,

---

<sup>48</sup> Cf. O. de Andrade, *A marcha das utopias*, Rio de Janeiro: MEC, 1966.

<sup>49</sup> Cf. O. de Andrade, *Ponta de lança*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 95.

<sup>50</sup> Cf. O. de Andrade, “O caminho percorrido”, in *Ponta de Lança*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 96.

[...] o aparelhamento colonial político-religioso repressivo sob que se formou a civilização brasileira, a sociedade patriarcal com seus padrões morais de conduta, as suas esperanças messiânicas, a retórica de sua intelectualidade, que imitou a metrópole e se curvou ao estrangeiro, o indianismo como sublimação das frustrações do colonizado, que imitou atitudes do colonizador.<sup>51</sup>

Como proposta, a Antropofagia apresentou a ideia de que toda cultura viva é reativa e que, no conflito por excelência da escolha da identidade, – “Tupi, or not tupi, that is the question”, – Hamlet já aparece (ou desaparece) no próprio processo linguístico da absorção e da deglutição do símbolo por excelência da literatura ocidental.

Ora, levando-se em consideração as diferenças de contexto, o que foi a obra machadiana da segunda fase? O que representaram as *Memórias póstumas*? Por acaso, nesse romance, como no *Quincas Borba*, no *Dom Casmurro* e no *Esau e Jacó*, para ficar com a tetralogia, o resumo de Benedito Nunes, apenas citado, não teria sido meticulosamente discutido ficcionalmente por Machado de Assis? A resposta só pode ser afirmativa. Mas, obviamente, Machado “traduziu” os modelos nos quais se baseou.

Se é verdade, como afirma Roberto Schwarz, que a partir da alteração do ponto de vista ideológico se constrói a segunda fase, se Machado abandona a ideologia paternalista e, ao mesmo tempo, adota o ponto de vista da elite, por meio da carnavalização de Brás Cubas, os modelos da literatura ocidental que estamos examinando na sua obra não representam uma antropofagia *ante litteram* deste cânone?

Voltemos ao exemplo modernista. Não custa lembrar a correspondência trocada por Mário de Andrade com Raimundo Moraes, quando o amigo folclorista o defende da acusação de plágio, afirmando: “os maldizentes afirmam que o livro *Macunatima* do

<sup>51</sup> Cf. B. Nunes, “Metafísica bárbara”, in *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias* [1972], Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978<sup>2</sup>, p. XXV.

festejado escritor Mário de Andrade é todo inspirado no *Vom Roraima zum Orinoco* [...] não creio neste boato, pois o romancista patricio, com quem privei em Manaus, possui talento e imaginação que dispensam inspirações estranhas”. Mário responde em carta aberta publicada no *Diário Nacional* de São Paulo, explicando ao amigo e colega as leis da cultura popular; entre muitos dados, afirma:

Copiei, sim, meu querido defensor. O que me espanta, e acho sublime de bondade, é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Grünberg, quando copiei todos. E até o sr., na cena da Boiúna. Confesso que copiei, copiei às vezes textualmente. Quer saber mesmo? Não só copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mas ainda, na Carta pras Icamiabas, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais...<sup>52</sup>

Fechemos o parêntese modernista e examinemos um exemplo machadiano. Muitos outros serão considerados ao longo deste trabalho, em outros capítulos.

### 2.2.3. Um enxerto no Quincas Borba: *Rubião no Inferno de Dante*<sup>53</sup>

*E o velho e grave florentino  
Que mergulha no abismo, e caminha no  
[assombro,  
Baixa humano ao inferno e regressa divino.  
“1802-1885”, in Ocidentais.*

<sup>52</sup> Cf. M. de Andrade, “Crônicas” (A Raimundo de Moraes), in *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, ed. crítica de Telê Porto Ancona Lopez, São Paulo: SCCT, 1978, p. 322.

<sup>53</sup> Uma primeira versão desse item fazia parte do capítulo “Machado de Assis no *Inferno de Dante*”, in *Machado de Assis: novas perspectivas sobre a obra e o autor, no centenário de sua morte*, org. por A. C. Secchin, D. Bastos, J. L. Jobim, Rio de Janeiro: De Letras / EdUFF, 2008, pp. 195-207.

Nada melhor do que recorrer a Jorge Luis Borges para sintetizar muitas páginas de considerações teórico-metodológicas sobre o tema das fontes. Foi ele quem afirmou, em *Otras inquisiciones*, num modo paradoxal que não desagradaria o nosso Machado, que “todo grande escritor cria os seus precursores. A sua obra modifica a nossa concepção do passado, como modificará a do futuro”.<sup>54</sup>

É este o espaço para o desenvolvimento das considerações teóricas do caso, a partir do que chamarei aqui de um curioso “enxerto” que Machado fez do canto XXV do *Inferno* de Dante no capítulo CXLVIII do *Quincas Borba*, caracterizando um particular exemplo de intertextualidade e lançando o olhar brasileiro para uma peculiaridade dantesca que é afim ao seu trabalho. Como se sabe, Machado traduziu o canto XXV do *Inferno*, cujo resultado será discutido mais adiante no capítulo III (3.3).

Não é difícil entender, a partir da perspectiva estético-ideológica machadiana, o porquê da tradução desse canto. Bastará lembrar que o canto XXV do *Inferno*, na rigorosa simetria que caracteriza toda a *Divina comédia* dantesca, narra o encontro do grande poeta com Vanni Fucci e seus comparsas, no percurso que o viandante florentino faz com Virgílio, seu guia espiritual e estético, pelo *Inferno*. Estamos no fabuloso oitavo círculo infernal, aquele dos ladrões, que, como é sabido, são personagens políticos da época e inimigos de Dante, obrigado ao exílio em função das perseguições que sofreu em Florença. Vanni Fucci é um homem violento e, principalmente, um traidor e um sacrílego que saqueou a sacristia da Sé de Pistoia, sua cidade natal, na Toscana, região Norte da Itália. Nesse poema narrativo rigorosamente planejado, que conta uma odisseia pelo Inferno, Purgatório e Paraíso, descrevendo cada etapa da viagem com detalhes quase visuais, estamos, pois, diante de um fato histórico e de um paradigma moral, ao

<sup>54</sup> Cf. J. L. Borges, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires: Emecé, 1960, p. 160.

mesmo tempo. O canto XXV do *Inferno* não é um dos mais citados de Dante, sendo, porém, reconhecido pela crítica como aquele em que o empenho literário dantesco se manifesta com força.

O canto XXIV termina com a profecia de Fucci contra Dante, vaticinando que o poeta seria morto por um raio, numa progressão que chegará ao seu apogeu no canto seguinte, justamente o canto XXV. Vanni Fucci libera a sua raiva num gesto supremo de blasfêmia obscena – uma espécie de banana a Deus com o dedo médio – e imediatamente duas serpentes se lançam sobre ele, aferando o seu pescoço e os seus braços; é a punição divina que se desencadeia instantaneamente, imobilizando as mãos temerárias, ao mesmo tempo que impõe o silêncio à boca blasfema, desfazendo de modo imediato a tensão criada pelo episódio inicial, de forma a restabelecer o equilíbrio e a certeza da justiça no ânimo de Dante, ainda turbado pela triste profecia do ladrão de Pistoia. A ação representa, na sua magia, a força inelutável do poder divino, que se manifesta imediatamente, fulgurante na sua potência.

As duas descrições que se seguem e ocupam quase por inteiro esse canto – de complicadas metamorfoses – representam uma espécie de competição que Dante realiza de modo espetacular, confrontando-se com os poetas antigos – Ovídio e Lucano –, também eles autores de metamorfoses. Um dragão lança-se sobre um dos malditos ladrões e lhe morde as bochechas; imediatamente, os dois seres se misturam e se fundem, transformando-se num único monstro, homem e réptil, que se afasta rastejando. Uma serpente menor, furiosa, penetra como uma lança no outro amaldiçoado ladrão, através do umbigo. Num lance repentino, transformam-se, o homem transformando-se em serpente e a serpente em homem. Tal cena, ao mesmo tempo espetacular, estranha e de forte impacto plástico, representa uma espécie de necessidade que o grande poeta exprime ao sublinhar com orgulho a sua vitória sobre os poetas clássicos citados, porque eles não tinham ousado assinalar a troca das duas naturezas: a humana e a animal. E isso por

razões filosófico-científicas, que Dante tem o cuidado de assinalar nos versos 100-102: “chè due nature mai a fronte a fronte / non trasmutò sí ch’amendue le forme / a cambiar lor matera fosser pronte”<sup>55</sup> (“pois duas naturezas rosto a rosto / não transmudou, com que elas de repente / trocassem a matéria e o ser oposto”) (OC, III: 169-173).<sup>56</sup> Tal fato constitui a suprema e mais incrível infração às leis naturais. E Dante indica esta “novidade” da sua poesia em relação à de seus predecessores.

O que poderia ter impressionado Machado no canto XXV de Dante? Já a partir do resumo que fizemos, percebe-se, em primeiro lugar, o distanciamento artístico que regula a técnica descritiva e orienta a fantasia, liberando-a numa espécie de divertimento humanístico de incrível capacidade inventiva e figurativa gerada a partir de um estado de ânimo cruel e de um soberbo juízo moral. O comprazimento do poeta que goza com a sua bravura inigualável é também fonte de prazer; aquela satisfação que provém do gozo da vingança, como se o escritor admirasse os castigos que encontrou para punir personagens que, efetivamente, mereciam o seu desprezo ético e a condenação política apaixonada. Outro elemento presente em Dante (e em muitos momentos de Machado), naquela atmosfera de horror alucinante, é a gélida curiosidade anatômica em que se desenvolvem as prodigiosas transformações dos homens répteis e que se explica no âmbito dessa disposição do poeta que se identifica, assimila e confunde com a justiça de Deus e contempla, com estupor atônito, os infinitos recursos da sua arte punitiva, obtendo prazer, mas também sentindo horror; de qualquer modo, desabafando-se, liberando-se, numa espécie de catarse em que o seu rancor polêmico se desprende, exprimindo, simultaneamente, o seu rigor moral.

<sup>55</sup> Cf. D. Alighieri, “Inferno”, in *La Divina Commedia* [1955], org. de Natalino Sapegno, Milão: La Nuova Italia, 2010, p. 271. Daqui por diante, citaremos desta edição, colocando apenas os versos.

<sup>56</sup> A tradução em português é de Machado de Assis.



Todo o episódio atinge ápices de extrema crueldade, ora explícita, ora encoberta. Tudo se desenvolve e alcança o seu equilíbrio interno, entre os dois termos extremos dessa estupefaciente e reverente contemplação da ira divina. O início está no canto XXIV: “Oh potenza di Dio, quant’è severa, / che cotai colpi per vendetta croscia!” (vv.119-120), e o fim, na abertura do canto seguinte, nos dois engenhosos ataques, de extraordinária violência, lançados contra Pistoia, pátria de Vanni Fucci, e contra Florença, configurada como ninho de ladrões.

No que diz respeito à curiosidade de Machado sobre a expressão anatômica em Dante, a própria obra do escritor carioca apresentará inúmeros exemplos. No *Quincas Borba* encontramos esta intrigante imagem: “Tinha outro ar agora; os olhos metidos para dentro viam pensar o cérebro”. Trata-se do quinto capítulo, em que Quincas Borba vai explicar a Rubião o sentido da morte, ou da necessidade da morte, com o exemplo do atropelamento de sua avó, e o das tribos que lutam, justificando o Humanitismo em geral. São inúmeros os exemplos machadianos: as bexigas de Marcela, nas *Memórias póstumas* (capítulo XXXVIII), as caretas do Manduca, morto de lepra, no *Dom Casmurro* (capítulo LXVIII). E não podemos nos esquecer da série de capítulos encadeados das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, no episódio de Eugênia – coxa de nascença – e da mosca azul que Brás Cubas mata. Claro que é um sadismo disfarçado, irônico, brincalhão, mas nem por isso menos forte. Insuperável, sem dúvida, é a cruenta cena do conto *A causa secreta* (1896), no qual Fortunato se compraz com o sofrimento do rato que ele martiriza com sádico prazer.

Mas o canto XXV também expressa, com as metamorfoses – para as quais, como dissemos, Dante chama a atenção do leitor –, uma transmutação na qual dois indivíduos trocam o vulto. Assim, passamos pelo modelo do poeta latino Lucano, em que, na sua *Farsaglia*, IX, um soldado, Sabello, mordido por uma serpente, tem o corpo desfeito imediatamente. Na *Comédia*, ao

corpo desfeito se segue a reconstituição, lembrando a imagem da fênix. Do mesmo modo, Dante faz com que Caco morra sob a clava de Hércules, como contava Ovídio, e não estrangulado pelo semideus, como narrava Virgílio. Esta certa liberdade de Dante, que imita os antigos, mas acrescenta um degrau a mais na construção da sua imagem, de certa forma é a de Machado de Assis. No capítulo CXLVIII do *Quincas Borba*, vamos encontrar a mesma cena aproveitada no que se refere à loucura de Rubião: uma perda de identidade que também é expressa por Dante nas metamorfoses em que os ladrões perdem a sua identidade física, sendo destruídos por um processo inclusive autofágico porque se confundem com as serpentes e com a própria encarnação do mal. No romance machadiano, a “metamorfose” se dá inicialmente no nível físico, quando Rubião chama um barbeiro francês, no capítulo CXLV, e o obriga a fazer-lhe a barba de acordo com a figura de um busto de Napoleão III. Segue-se um diálogo entre o barbeiro francês e o nosso protagonista, quando comparam os dois bustos de Napoleão III e de Luís Napoleão que, segundo o barbeiro, perecera por causa da traição: “Em poucos minutos começou o barbeiro a deitar abaixo as barbas de Rubião, para lhe deixar somente a pera e os bigodes de Napoleão III”. (OC, I: 766-767).

E, a seguir, temos a descrição do devaneio de Rubião a partir de notícias de jornal que o narrador supõe tenham servido de base àquele desejo de poder. Não devemos esquecer que Rubião quer conquistar Sofia e, assim, Napoleão III reforçará este sentimento de poder, quando a seguir, no capítulo CLI, Rubião se declara à Sofia na carruagem, prometendo à espantada e incrédula mulher do Palha que fará de seu marido um embaixador, senador ou duque, de modo a agradá-la. Napoleão III também tinha fama de grande amante, desejo de Rubião não realizado quanto à Sofia.

Como se pode perceber, a cultura francesa está ligada à alienação de Rubião, o qual responde ao barbeiro em português, pensando que seja em francês. Toda a cena, que inicia no capítulo CXLV e se desenrola até o capítulo CLVIII, representa, indubitavelmente, o *status* de que gozava a cultura francesa no Brasil naquele período; mas a partir de uma curiosa união com a Itália, pela figura de Napoleão III. Entretanto, a metamorfose de Rubião se dava, principalmente, no nível psicológico; esta a novidade machadiana em relação a Dante, seguramente: a loucura de Rubião. Loucura que, na sua esquizofrenia, vai sempre apontar para aquela sugestão dantesca das figuras híbridas. Assim, Machado afirma a fidelidade ao seu modelo, nesse trabalho de adaptação, de ruminação e de antropofagia *ante litteram*. Como em Dante, há um pano de fundo estético – o confronto com Ovídio e Lucano – de um lado, e a presença de Virgílio e de Dante, de outro, que estão em relação intertextual. Como que em camadas que só são percebidas quando nos fixamos na análise da construção do texto. Está presente, também, a questão moral: o arrivismo dos novos ricos do incipiente capitalismo brasileiro na sua ação inescrupulosa e superficial. Sabemos que Sofia é, no mínimo, irresponsável em relação ao amor impossível de Rubião, comprazendo-se com as atenções do provinciano, que muito a envaideciam. Ela seguramente não arriscava a sua reputação, fundamental para a escalada social que ambicionava. Quanto ao marido, cínico, beneficiava-se da situação, sendo favorecido pela generosidade financeira de Rubião: empréstimos e ricos presentes, tudo em favor dos novos amigos da Corte. Este é o “Inferno” burguês que Machado vai descrevendo nos rodeios de valsas, diálogos, mimos e anedotas. Mas as serpentes são as mesmas do *Inferno* dantesco, do mesmo modo que Rubião, exilado da sua província pelo enriquecimento repentino com a herança do filósofo ensandecido, Quincas Borba, vai resvalando, por sua vez, no vácuo da loucura, no seu inferno pessoal. Homem sem dúvida roubado, saqueado mesmo, porque desprovido na sua ingenuidade e na sua falta de

*savoir faire*, para utilizarmos uma expressão digna desses trechos. Eis o passo do capítulo CXLVIII:

Dante, que viu tantas cousas extraordinárias, afirma ter assistido no inferno ao castigo de um espírito florentino, que uma serpente de seis pés abraçou de tal modo, e tão confundidos ficaram, que afinal já se não podia distinguir bem se era um ente único, se dous. Rubião era ainda dous. Não se misturavam nele a própria pessoa com o imperador dos franceses. Revezavam-se; chegavam a esquecer-se um do outro. Quando era só Rubião, não passava do homem do costume. Quando subia a imperador, era só imperador. Equilibravam-se, um sem outro, ambos integrais. (OC, I: 768).

Assim, do capítulo CXLV ao CXLVIII, assistimos à síntese de uma metamorfose; uma cruel metamorfose que leva à perda da identidade social, política e psicológica de Rubião, num contexto preciso, segundo o modelo de Dante. Só que, neste caso, – e Machado de Assis está plenamente consciente do fato, – estamos diante de uma odisséia provinciana. Uma odisséia que, no seu contexto moderno, não deixa de propor uma dimensão trágica na sua crua apresentação do ambiente brasileiro daquele tempo. É nesta perspectiva que vejo Machado de Assis, com Rubião, entrarem no *Inferno* de Dante. Numa perspectiva ativa, e não naquela apenas da “angústia da influência”, como definiu Harold Bloom.<sup>57</sup>

Neste exemplo, vemos o quanto de trabalho houve para o aproveitamento de “apenas” um parágrafo. Mas a série intertextual que Machado coloca em cena é potentíssima e tanto pode permanecer como uma culta citação do poeta italiano, na superfície do texto, não sendo atualizada pelo leitor, como se presta a esta análise mais

<sup>57</sup> Cf. H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, op. cit.

ampla que o texto efetivamente requer. Eis aí que percebemos um pouquinho como funciona a máquina crítico-estética machadiana.

### 2.3. O método: *perto e longe*

*E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro. Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi o meu grão pecado da juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci. Viram? Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor: nada. De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método. Na verdade, era tempo. Que isto de método, sendo, como é, uma coisa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor de quarteirão. É como a eloquência, que há uma genuína e vibrante, de uma arte natural e feiticeira, e outra tesa, engomada e chocha. Vamos ao dia 20 de outubro. (OC, I: 525).*

Quanto à questão do método, E. M. Foster, no seu admirável *Aspectos do romance*,<sup>58</sup> já havia proposto a tanto temerária quanto muito eficaz comparação de alguns romancistas dos últimos três séculos que, reunidos numa sala redonda, escreveriam no mesmo momento os seus romances. Foster desejava eliminar a questão cronológica, uma das primeiras regras críticas de classificação dos escritores numa história da literatura. As convergências entre os pares que examina são inúmeras, e o crítico as explica pela escolha dos “procedimentos”, ou métodos, como ilustrava também Brás Cubas, ao falar de seus modelos, no já tantas vezes citado “Prólogo da quarta edição”, que examinamos, e no capítulo IX, “Transição”, que

<sup>58</sup> Cf. E. M. Foster, *Aspetti del romanzo* [1927], Milão: Garzanti, 2000.

colocamos em epígrafe. Portanto, a questão do método é explicada por Machado, cabendo ao *crítico* desenvolvê-la. Na verdade, a chave metodológica proposta por Foster já havia sido pensada por Machado, ao tematizar a questão do gênero e ao indicar os seus pares.

O curioso é que poderíamos dizer que Machado seria um primo tropical da dupla Sterne/Virginia Woolf. O método construtivo de uma narrativa fantástica e, ao mesmo tempo, racional é típico da dupla de autores analisados por Foster. Eles partem do detalhe e se distanciam dele para depois voltar. Para ficarmos no *MPBC*, há, entre os inúmeros exemplos possíveis, um trecho singular sobre o fim da relação adúltera de Brás Cubas com Virgília, que coincide com a viagem da amante, em função da nomeação do marido a presidente de província no norte do país. Brás Cubas suspeita que o marido também não ame mais Virgília. Tudo é motivo para o escritor carioca falar da “opinião”, um de seus temas favoritos, como sabemos. A questão é tratada em três capítulos interligados entre si: “O muro” (cap. CXI), “A opinião” (cap. CXII) e “A solda” (cap. CXIII).

No primeiro capítulo citado, Brás Cubas acha um velho bilhete amarrotado de Virgília, convidando-o a encontrar-se com ela na chácara. O bilhete, escrito às pressas e de forma imprudente, como avalia o amante, termina assim: “o muro é baixo, do lado do beco”. Num primeiro momento, o narrador não se lembra de que o bilhete se refere a um dos primeiros encontros do casal. Lê-o como se fosse atual e se contraria:

Fiz um gesto de desagrado. A carta pareceu-me descomunalmente audaciosa, mal pensada e até ridícula. Não era só convidar o escândalo, era convidá-lo de parceria com a risota. Imaginei-me a saltar o muro, embora baixo e do lado do beco; e, quando ia a galgá-lo, via-me agarrado por um pedestre de polícia, que me levava ao corpo da guarda. O muro é baixo! E que tinha que fosse baixo? Naturalmente Virgília não soube o que fez; era possível que já estivesse

arrependida. Olhei para o papel, um pedaço de papel amarrotado, mas inflexível. Tive comichões de o rasgar, em trinta mil pedaços, e atirá-los ao vento, como o último despojo da minha aventura; mas recuei a tempo; o amor-próprio, o vexame da fuga, a ideia do medo... Não havia remédio senão ir. (OC, I: 611).

No momento em que Brás Cubas considera a sua relação com distanciamento, o olhar é externo; é o olhar da “opinião”. Ele imagina o ridículo da cena, convida o leitor a imaginá-la, a colocar-se no seu lugar e a pensar no papel que faria. Focaliza o detalhe, aumentando-o de modo que o leitor possa bem avaliar a cena. Mas, logo em seguida, quando D. Plácida afirma não saber de nenhum encontro e que achara o bilhete numa sua gaveta, o narrador esclarece a cena passada:

Era, em verdade, um antigo bilhete de Virgília, recebido no começo dos nossos amores, uma certa entrevista na chácara, que me levou efetivamente a saltar o muro, um muro baixo e discreto. (OC, I: 611).

O narrador nada mais tem a comentar, senão isto: “Guardei o papel e... Tive uma sensação esquisita”. O capítulo seguinte, colocado no centro dos três capítulos encadeados, é, precisamente, “A opinião”. Desta vez, o objeto da opinião é o marido de Virgília, e o nosso olhar se volta para ele. Brás Cubas encontra-o no mesmo dia, pouco depois do episódio do bilhete, na Rua do Ouvidor.<sup>59</sup>

<sup>59</sup> A Rua do Ouvidor, principal rua comercial do Rio de Janeiro no século XIX (e em boa parte do século XX), ia do mar ao Largo de São Francisco. Nela, ficavam as lojas elegantes da época, como charutarias, sapatarias, joalherias, lojas de roupas, assim como a sede do *Jornal do Comércio*, da *Gazeta de Notícias* e de outros periódicos. Ali, situava-se também a Livraria Garnier, casa editora de grande parte da obra de Machado de Assis e ponto de encontro da intelectualidade nas últimas décadas do século XIX. Disponível em: <[http://www.machadodeassis.net/hiperTx\\_romances/obras/brascubas.htm](http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/brascubas.htm)>. Acesso em: 24 jan. 2013.

Esta rua, como se sabe, era sinônimo, no século XIX brasileiro, de vida mundana, de lugar para onde os cariocas iam para admirar e serem admirados. Brás Cubas apresenta-o deste modo:

Poucas horas depois, encontrei Lobo Neves, na rua do Ouvidor; falamos da presidência e da política. Ele aproveitou o primeiro conhecido que nos passou à ilharga, e deixou-me, depois de muitos cumprimentos. Lembra-me que estava retraído, mas de um retraimento que forcejava por dissimular. Pareceu-me então (*e peço perdão à crítica*, se este meu juízo for temerário!), pareceu-me que ele tinha medo – não medo de mim, nem de si, nem do código, nem da consciência; tinha medo da opinião. Supus que esse tribunal anônimo e invisível, em que cada membro acusa e julga, era o limite posto à vontade do Lobo Neves. Talvez já não amasse a mulher; e, assim, pode ser que o coração fosse estranho à indulgência dos seus últimos atos. Cuido (*e de novo insto pela boa vontade da crítica!*), cuido que ele estaria pronto a separar-se da mulher, como o leitor se terá separado de muitas relações pessoais; mas a opinião, essa opinião que lhe arrastaria a vida por todas as ruas, que abriria minucioso inquérito acerca do caso, que coligiria uma a uma todas as circunstâncias, antecedências, induções, provas, que as relataria na palestra das chácaras desocupadas, essa terrível opinião, tão curiosa das alcovas, obstou à dispersão da família. Ao mesmo tempo tornou impossível o desforço, que seria a divulgação. Ele não podia mostrar-se ressentido comigo, sem igualmente buscar a separação conjugal; teve então de simular a mesma ignorância de outrora, e, por dedução, iguais sentimentos. [...] Mas o tempo (e é outro ponto em que eu espero *a indulgência dos homens pensadores!*), o tempo caleja a sensibilidade, e oblitera a memória das cousas. (OC, I: 612, grifo nosso).

Sublinhamos, nesse trecho, a referência à “crítica”. O narrador a menciona bem três vezes, para não falar da metáfora relativa ao “li-



vro da vida”, que usa para finalizar as reflexões sobre Lobo Neves. O pequeno capítulo que encerra o episódio – que, aliás, é de fina análise psicológica a respeito do marido traído – será daqueles escritos como anedota filosófica ou como um filosofema: a opinião é uma boa solda para a manutenção das relações familiares e políticas.

Como conclusão deste item, voltemos a Paul Ricoeur e ao valor do *reconhecimento*,<sup>60</sup> do ponto de vista estético. Reconhecer, propõe o filósofo francês, é não só identificar como reatualizar uma representação já realizada. Dessa forma, conheceríamos alguma coisa através daquilo que nos é noto, percebendo o permanente no fugaz. É como se, no primeiro encontro, a confusão momentânea da empatia não nos permitisse apreciar o valor que só conseguiremos identificar no símbolo que se vai reforçando com o tempo. A relação de Machado de Assis com os modelos que escolheu e que *mostrou* ao público é também uma forma de buscar para si o reconhecimento e o confronto com aqueles modelos que ele foi capaz de escolher, estudar e resgatar na sua *permanência*.

O método machadiano é o de focalizar um objeto (o bilhete), examinar o que representa (exibindo, como nesse caso, dois pontos de vista a partir da opinião de Brás Cubas, primeiramente enamorado e depois enfasiado), desdobrá-lo, alargando a cena para a questão do homem político que deve manter as aparências para fugir da opinião, até chegar à síntese da *solda*, por meio de um filosofema irônico. O diálogo com o crítico é constante, caracterizando uma espécie de convite à análise.<sup>61</sup>

<sup>60</sup> Cf. P. Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance*, Paris: Stock, 2004.

<sup>61</sup> Como se vê, a psicologia penetrante de Richardson e de Henry James também está presente no trecho no qual, inclusive, se evita a conotação trágica em favor do filosofema da “solda” que seria a “opinião”. Mas, se seguíssemos ainda o esquema de Foster, mais difícil seria aparentar Machado de Assis a H. G. Wells e a Charles Dickens, a não ser pelo humor que os irmana de imediato. No entanto, Machado também possui aquela característica ético-social que distingue bem os dois escritores britânicos.