

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

Dário Ferreira Sousa Neto

**Memórias do cotidiano e saberes sujeitados:
Análise das crônicas A+B de Machado de Assis**

São Paulo
2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

**Memórias do cotidiano e saberes sujeitos:
Análise das crônicas A+B de Machado de Assis**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. João Adolfo Hansen

São Paulo
2008

BANCA EXAMINADORA:

Orientador Prof. Dr. João Adolfo Hansen

Titular Profa. Dra. Cilaine Alves Cunha

Titular Profa. Dra. Lucia Granja

Suplente Prof. Dr. Alcides C. O. Villaça

Suplente Prof. Dr. Hélio S. Guimaraes

Suplente Prof. Dr. Ronaldo Melo e Souza

Em memória de meu irmão Alexandre:

Era entre os de casa o mais chegado; vivera sempre com um pé distante e outro perto de mim; divertia-me com a mesma habilidade que me chateava, mas nunca você me foi tão presente, como agora em tua ausência.

“A cultura é a única natureza possível para os homens”.

João Adolfo Hansen

“O homem quando sonha é um Deus, quando reflete um mendigo”.

Friedrich Hölderlin

Agradecimentos

A elaboração de uma atividade nesse nível exige do trabalhador condições que, às vezes, estão além de suas forças. É nesse momento, que forças externas são determinantes no auxílio da execução desse trabalho. Nesse caso não há exceção, por isso o agradecimento é a forma simples, mas necessária como forma de reconhecer o quanto essas ajudas me foram importantes .

Primeiramente, agradeço a Deus pela vida, pela saúde que me possibilitou chegar até aqui. Sei que, nos momentos de maior pesar e desânimo, sua presença me foi determinante para que eu pudesse continuar a trilhar esse vale até o fim.

Também, de fundamental auxílio, mais do que ajuda, me foi o apoio, o acompanhamento sistemático e a paciência ativa do Prof. Dr. Hansen. Desde a primeira conversa que tivemos em 2002 sobre a possibilidade de realização desta pesquisa (na época, resumia-se em duas páginas e muita abstração), a atenção dispensada por Hansen a mim foi digna de um mestre disposto a dar sentido e funcionalidade a seu trabalho. Dois elementos importantes que caracterizaram sua atuação como orientador: a sensibilidade em buscar entender minhas proposições de análises e me permitir ousar a cada nova idéia que me surgia e a profissionalidade em atuar com rigor acadêmico, tanto nas orientações, como nas avaliações de meus textos. Sua sensibilidade e rigor acadêmico mostraram o quanto esse mestre serve de modelo para quem pretende seguir o caminho da pesquisa e do lecionamento.

Agradeço também às duas professoras, Dra. Lucia Granja e Dra. Cilaine de Almeida Cunha, as quais fizeram parte da banca de qualificação, onde puderam me auxiliar com sugestões determinantes para o avanço de minha pesquisa. A bem da verdade, a atuação das duas não se limitou apenas à banca. A Dra. Lucia teve participação teórica significativa por meio de sua obra *Machado de Assis: escritor em formação*, o qual, desde a primeira leitura em 2002, me auxiliou na definição da pesquisa. A Dra. Cilaine, professora dessa Universidade, desde nosso primeiro contato no segundo semestre de 2004, quando me convidou a dar uma palestra em seu curso de graduação sobre Machado de Assis, auxiliou-me por meio de várias conversas que tivemos sobre o autor, a ironia romântica e o humor; nessas conversas, pôde me sugerir diversas obras para leitura que foram muito importantes para meu trabalho.

Agradeço aos professores Dr. Alfredo Bosi, Dr. Gilberto Pinheiro Passos e Dr. Franklin Matos, com os quais tive oportunidade de realizar as disciplinas de pós-graduação, cujos resultados refletem diretamente na redação deste trabalho. Agradeço aos professores Dr. Hélio Seixá Guimarães, Dr. Alcides Villaça, Dra. Leda Paulani, os quais, em importantes momentos, também contribuíram para o amadurecimento dessa dissertação.

Agradeço minha família, em especial a minha mãe que nunca mediu esforços para me apoiar e me auxiliar em momentos necessários e cruciais, quando só a tinha como auxílio e ajuda para contar. Seu amor incondicional e sua dedicação foram elementos importantes para que eu conseguisse chegar até aqui. Agradeço aos meus irmãos Claudemir, Levi, Jr., Josué e a minha irmã Angelita, os quais sempre me apoiaram e me incentivaram a continuar esse trabalho, principalmente em momentos de desânimos.

Agradeço aos amigos, os quais sempre exerceram papéis de orientadores, familiares, de companhia, durante todo esse percurso. Em especial, agradeço ao Marcos Visnadi que acompanhou com sugestões e avaliações meu trabalho; ao Everton Natividade, cujo conhecimento na área de Latim auxiliou-me com sugestões e críticas; ao Pablo Torres, pernambucano e historiador, a quem conheci há pouco tempo, mas o suficiente para me auxiliar com seus conhecimentos sobre Michel Foucault; a Sara Freitas, pesquisadora na área de sociologia e militante com quem pude compartilhar diversas concepções sobre Machado de Assis e Michel Foucault; ao Maraca, carioca e futuro economista, que se mostrou solícito em me auxiliar com estudos sobre História Econômica do Brasil no século XIX; ao Milton Alves, estudante de Física, cujos conhecimentos informáticos salvaram-me das cruéis garras da tecnologia e suas surpresas tenebrosas; à Lena de Castro, cuja formação em Física e Astronomia, permitiu-me longos debates sobre *aporia*, *dialogismo* e *teoria do caos*. Agradeço à Viviane Morcelle que, antes de qualquer coisa, me foi amiga, companheira, apoiadora e animadora de torcida, durante todo meu trabalho, embora seja uma pesquisadora em Física Nuclear, é uma apaixonada por Literatura Brasileira o que me permitiu compartilhar com ela diversas de minhas análises. Não posso deixar de registrar a enorme gratidão pelo companheirismo acadêmico e militante, bem como pela amizade com Lula Ramires. Agradeço à Sandra Galisteu, Valéria, Angela Arthur, Robinson Alves, Lula Ramires, Chico Barbosa, André Barbosa, Cristiano Valério, Leandro

Barragan e a todas amigas e amigos que direta ou indiretamente contribuíram para este resultado que me é significativo.

Por fim, gostaria de agradecer à Universidade de São Paulo e à CAPES, cuja restrita política de apoio à pesquisa e de permanência estudantil fez-me lembrar, principalmente nesses dez últimos meses de dedicação integral, que ensino superior e pesquisa são algo ainda restrito a quem tem condições financeiras para isso. No caso da USP, o programa de política de permanência estudantil é ainda irrelevante diante da necessidade dos estudantes de classe proletária que ingressam na Universidade, como é o meu caso. Embora a Universidade tenha condições estruturais para atender às demandas de alunos com dificuldades financeiras determinadas pela sua situação de classe, a cultura meritocrática da direção, que responsabiliza o indivíduo pelo seu sucesso, é forte o suficiente para impedir políticas mais ativas que atendam as necessidades estudantis. No caso da CAPES, principalmente em relação ao mestrado, além da dificuldade de obtenção de bolsas, que me fez pesquisar o primeiro ano sem nenhum auxílio, o pouco tempo de financiamento restringe a possibilidade de um trabalho mais exaustivo e aprofundado dos estudantes de Pós; cada vez mais, as fontes de financiamento têm-se adequado a uma lógica de produção acelerada que visa quantidade e não qualidade, corroborando a lógica financeira do mercado capitalista onde o que importa são os números e as quantidades, não a qualidade da produção e seus efeitos relevantes para o conhecimento. Apesar disso, sendo lembrado diariamente de que aqui não deveria ser o meu lugar, consegui concluir este trabalho que, acredito, tem relevância teórica para nossa cultura em Literatura Brasileira. Por isso, agradeço a essas duas instituições.

SOUSA NETO, Dário Ferreira. *Memórias do cotidiano e saberes sujeitados: análise das crônicas A+B de Machado de Assis*. São Paulo, FFLCH – USP, 2008 (Dissertação de mestrado).

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo compreender, a partir de uma perspectiva composicional, sete crônicas de Machado de Assis. Publicadas entre setembro e outubro de 1886 no jornal *Gazeta de Notícias*, as crônicas *A+B* são uma junção de gêneros – crônica, diálogo e paródia – e de procedimentos retóricos estruturais – estilização e paráfrase – e não-estruturais – intertextualidade, ironia e humor, tendo como base fundamental a tragicomédia. A partir das teorias de Julia Kristeva, Mikhail Bakhtin, Michel Foucault e Linda Hutcheon, a análise busca compreender os elementos composicionais e entender os efeitos de sentido que tornam essas crônicas fundamentais para a compreensão do conjunto de obras de Machado de Assis.

À medida que a análise se desenvolveu, evidenciou-se a habilidade do grande do grande autor de apropriar-se de fontes canônicas e estabelecer relações de sentido entre elas e os diversos discursos políticos e casos noticiados no jornal nesse período. Por isso, justifica-se o título deste trabalho, *Memórias do cotidiano e saberes sujeitados*, pois, a partir de procedimentos retóricos estruturais e não estruturais, o autor desarticula os diversos discursos e saberes oficiais, utilizando-se de saberes cotidianos não-oficiais para evidenciar as incongruências e as inconsistências de saberes impostos como “verdades”. Essas evidências são elaboradas por meio de procedimentos técnico-estéticos que mostram a importância das crônicas em nossa literatura.

Palavras chaves: Machado de Assis – crônicas – diálogos – paródia – ironia.

SUMMARY

This work aims to understand, from a compositional perspective, seven of Machado de Assis' chronicles. Published between September and October of 1886 in the newspaper *Gazeta de Notícias*, the chronicles A + B are an amalgamation of genres - chronicle, dialogue and parody - and rhetorical structural procedures - styling and paraphrase - and non-structural - intertextuality, irony and humour, based on the tragicomedy. Established on the fundamental theories of Julia Kristeva, Mikhail Bakhtin, Michel Foucault and Linda Hutcheon, the analysis tries to understand the compositional elements and the sense of effects that transform these chronicles in elementary factors to understand all Machado de Assis' works.

As the analysis has developed, it showed up the ability of the great author of appropriating from canonical sources in order to establish relations between them and the various political speeches and reported cases in the newspaper from that period. This is the reason of the title of this work, *Memórias do cotidiano e saberes sujeitos*, therefore from rhetorical structural and non structural procedures, the author disarranges the various official speeches and knowledges using the daily non-official knowledges to highlight the incongruous and the inconsistencies of forced knowledges as "truths". Such evidences are produced through technical and aesthetic procedures that show the importance of chronicle in our literature.

Key words: Machado de Assis - chronicles - dialogues - parody - irony.

SUMÁRIO

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
I Capítulo – A gênese destruidora na escrita machadiana.....	20
1 – O mito do Bom Selvagem	
a) <i>Le Voyage autour du monde</i>	22
b) Bárbaro e Selvagem na trama epistêmica da França pré-revolucionária.....	24
c) Suplementos à viagem de Bougainville.....	28
2 – Machado, o Oru Brasileiro	
a) O reverso do “bom selvagem”.....	37
b) Procedimentos intertextuais: da matéria do jornal à fábula.....	41
c) Iago e a sobrevivência do mais forte.....	47
II Capítulo – As arestas machadianas	
1 – Incongruência como procedimento retórico.....	57
2 – O ridículo e a maledicência.....	65
3 – A funcionalidade transideológica da ironia.....	68
4 – Ironia romântica e procedimentos irônicos.....	70
5 – Procedimento retórico e efeitos de sentido: ironia e humor.....	74
6 – Procedimentos da ironia e do humor em Machado.....	75
7 – Comunidades discursivas: o estatuto do leitor.....	79
8 – Procedimentos retóricos e efeitos de humor em <i>A+B</i>	81
III CAPÍTULO – Paródia: imitação e deslocamento.	
1 – Conceituação de gênero.....	93
2 – O funcionamento cínico-desmascarador da paródia.....	97
3 – Repetição e diferença: a arte da pirataria.....	99
4 – Contra canto e desautomatização.....	104

5 – Paródia: a imitação criativa.....	105
6 – Textos postos e sobrepostos.....	112
7 – Deslocamentos: procedimentos retórico- estruturais.....	117
8 – Confrontação estilística.....	121
9 – O <i>ethos</i> da paródia.....	124
10 – O alvo da paródia.....	127
11 – Autor e leitor: comunidades discursivas.....	128
12 – Paródia e apropriação.....	130
IV CAPÍTULO – Crônica: a arte do tempo.....	132
1 – Origens da crônica: um breve histórico.....	136
2 – Útil e fútil: dialogismo e polifonia na crônica.....	140
3 – <i>Status</i> do leitor: uma convenção de gênero.....	145
4 – O correr da pena e das horas.....	151
5 – Perspectiva do horizonte: a visão subjetiva do cronista.....	156
6 - Ideologia do cotidiano e saberes sujeitados.....	162
V CAPÍTULO – Diálogo: entre a razão e o riso.....	168
1 – Origens: os diálogos de Platão.....	170
2 – Comédia sob política: as técnicas polimorfos do poder.....	177
3 – O modelo luciânico e os diálogos machadianos.....	199
VI CAPÍTULO – A estrutura tragicômica em <i>A+B</i>	216
1 – A tragédia na doutrina aristotélica.....	217
2 – <i>Mythos</i> e Caráter no idealismo alemão.....	219
3 – Componentes da tragédia em Northrop Frye.....	226
a) A tragédia fatalista.....	227
b) A tragédia da violação moral.....	229
c) <i>Hýbrys</i> e <i>proáiresis</i> : soberba e livre-escolha do herói trágico.....	230
d) A tragédia imitativa elevada: a <i>hamartía</i> do herói trágico.....	232
e) A tragédia imitativa baixa: o <i>alazón</i> e o <i>pharmarkós</i>	233
f) Vingança e restabelecimento da ordem: a <i>némesis</i>	236
4 – <i>Tractatus Coislinianus</i> e a doutrina da comédia.....	237

5 – Presença da “multidão” na comédia.....	240
6 – Dois planos sociais.....	242
7 – O <i>mythos</i> na comédia.....	244
8 – A personagem cômica.....	244
9 – A tragicomédia: um gênero misto.....	245
a) Dispositivos ficcionais.....	247
b) Enunciados tragicômicos.....	248
c) Heróis e <i>mythos</i> na tragicomédia machadiana.....	250

Bibliografia

1 – Obras de Machado de Assis.....	253
2 – Obras sobre Machado de Assis.....	254
3 – Estudos gerais.....	258

Introdução

Há mais de um século, habituamo-nos à leitura de um escritor Machado de Assis clássico, polido, gênio da grande arte herdada do Romantismo: a prosa manifesta em romances e contos. Uma escrita enxuta, bem lapidada, que o tornou um inglês na terra dos tupiniquins, como quis Mário de Andrade ao dizer que o escritor carioca, de costas para o Brasil, voltara-se totalmente para a Inglaterra¹. A maior parte das análises sobre Machado debruçou-se na compreensão de seus romances e contos, certamente devido à riqueza desses textos em nossa literatura, mas principalmente pela valorização artística desses gêneros em detrimento das crônicas. Contudo, alguns autores, como Brito Broca, buscaram compreender elementos importantes nas crônicas machadianas, bem como outros que as organizaram em livros, como Magalhães Júnior, John Gledson, Ana Luísa Andrade e Heloísa Helena De Luca. Diversas análises sobre as crônicas foram realizadas, mas limitaram-se a compreender esse gênero como “laboratório ficcional” do grande romancista. Os estudos feitos por Heloísa Helena De Luca e Daniela Callipo analisaram o modo como, nas crônicas, Machado apropriou-se da literatura francesa. Outros, como os de Lucia Granja, Ana Luisa Andrade, Miriam Bevilaqua e Gabriela Betella, abordam diferentes temas presentes nas crônicas e mostram os procedimentos composicionais desenvolvidos por Machado em seus textos jornalísticos. Esses trabalhos têm importância significativa para a compreensão da riqueza literária e da função determinante dessas crônicas no conjunto das obras machadianas.

É importante ressaltar a relevância da tese de doutorado de Gabriela Betella, ao estabelecer um paralelo entre as crônicas *Bons Dias!* e *A Semana* e os romances *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*. Esse estudo aborda a perspectiva do narrador cronista e do romancista sobre a produção literária como forma de “matar o tempo” transformada em *ociosidade produtiva*, como define a autora, que busca compreender, a partir de seus elementos de composição, o processo histórico brasileiro, especificamente no início da República. Outro estudo importante que opera essas relações entre o cronista e o romancista é a tese de doutorado de Hélio Seixas Guimarães, posteriormente publicada

¹ Em comemoração ao centenário de nascimento de Machado de Assis, Mário de Andrade publica em 25 de junho de 1939, no *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, um texto sobre o escritor carioca dizendo o seguinte: “E na vitória contra isso tudo, Machado de Assis se fez o mais perfeito exemplo de ‘arianização’ e de civilização da nossa gente. Na língua. No estilo. E na sua concepção estético-filosófica, escolhendo o tipo literário inglês, que às vezes rasteou por demais, principalmente opima de saxonismo, que é Sterne”. ANDRADE, 1993, p. 66

em livro, *Os leitores de Machado de Assis: O Romance Machadiano e o Público de Literatura no Século 19*, cujo objetivo é compreender o leitor ficcional na obra machadiana e estabelecer conexões entre esse leitor e o narrador, bem como considerar a relação entre o escritor e o seu público. Esse importante trabalho não se prende apenas às crônicas, mas as considera inclusive nas análises dos romances.

Mas ainda há de se fazer um trabalho minucioso que estabeleça uma relação aprofundada entre o cronista, o romancista e o contista, superando a visão clássica e polida sobre o escritor construída ao longo do século XX, para introduzir uma nova compreensão de um Machado de Assis bisbilhoteiro, cotidiano, fútil, que se apropriou de discursos não-oficiais, fragmentados, sujeitados, para operar, na elucidação dos discursos oficiais, a dissolução deles e acentuar suas incongruências e as formas de suas relações de poder. Nessa apropriação e operação, o cronista evidenciou em seus textos, sob uma linguagem polida, as mazelas e contradições de uma estrutura escravocrata que procurava incorporar, tanto na economia quanto nas ciências, a modernidade vinda da França republicana, bem como evidenciou as disputas partidárias e as incongruências dos discursos políticos e das suas representações na Câmara e no Senado. Há ainda que se compreender a importância da crônica como gênero não apenas na obra machadiana, mas na Literatura Brasileira, sem relegá-la à mera condição de oficina de futuros escritores. Há a necessidade de uma análise mais detida que dê a esse gênero seu lugar devido em nossa história literária. Contudo, não é esse o objetivo de nosso trabalho.

A partir da obra organizada por Magalhães Jr., com o título *Diálogos e Reflexões de um relojoeiro*, nosso trabalho tem por objetivo analisar as sete crônicas A+B, compreendendo os elementos composicionais que as particularizam em relação às demais crônicas. O uso do diálogo como gênero nas crônicas não se dá a partir desses textos, pois o encontramos em outros, como nas crônicas *Balas de Estalo*, conforme veremos no quinto capítulo; a novidade desses textos é o uso seqüencial dos diálogos, formando um *corpus* coeso que estabelece relações intertextuais e paródicas com o diálogo *Suplemento à Viagem de Bougainville ou diálogos entre A e B* do filósofo iluminista Denis Diderot. Até o momento e até onde sabemos, nenhuma análise se fez sobre essas crônicas; apenas no prefácio dessa edição que ora utilizamos, seu organizador, Magalhães Jr., fez algumas considerações de cunho mais histórico. Conforme já afirmamos, essas crônicas permitem uma relação direta com a obra do filósofo francês, determinante na produção machadiana. A única análise feita

relacionando esses dois autores foi a de Agrippino Grieco, mas de modo bastante superficial, não estabelecendo nenhuma relação entre seus textos.

Esta dissertação divide-se em seis capítulos, que buscam compreender as formas composicionais dessas crônicas e, a partir delas, seus efeitos de sentido. Para tanto, nosso método de análise define-se, primeiramente, como método arqueológico à medida que busca compreender esses textos considerando a heterogeneidade discursiva que neles se apresenta como característica determinante. O gênero crônica transforma diferentes saberes definidos como oficiais e legitimados como saberes científicos, religiosos, políticos, filosóficos, mas também opera com saberes cotidianos, não-oficiais, fragmentados e sem recorrência histórica. Foucault, em sua obra *Arqueologia do saber*, define “arqueologia” como uma análise de discursos dispersos que são articulados por meio de relações formando o que define como *regras de formação* produtoras de uma regularidade que estabelece uma unidade de sentido como discurso. Desse modo, como a unidade é construída a partir de objetos, enunciados, conceitos e temas, o método arqueológico também pode inverter essa formação, partindo de sua singularidade para compreender a sua dispersão e determinar as regras que tornam possível a existência desses discursos regulados (MACHADO, 2006, p. 147).

Ao aplicarmos essa metodologia nas crônicas *A+B*, evidenciou-se uma reorganização de saberes feita pelo cronista semelhante ao que Foucault define como arqueologia. Na articulação das formações discursivas desde *História da loucura*, Foucault estabeleceu essas articulações com o político, o social, o econômico, os quais, em diferentes graus, manifestaram-se em suas obras posteriores. Justificando essa metodologia arqueológica, Foucault observa que a descrição dos discursos não deve prender-se unicamente ao discurso em si, mas articular-se com outras formas não-discursivas para explicitar o conjunto de relações entre as ciências em suas regras de formação, entendendo suas compatibilidades e incompatibilidades. Conforme observa Roberto Machado, a arqueologia é “uma análise do discurso, das formações discursivas, que pretende determinar as regras de formação dos objetos, das modalidades enunciativas, dos conceitos e dos temas e teorias” (Ibid., p. 159). Desse modo, ao observarmos os procedimentos retóricos estruturais e não-estruturais nessas crônicas, vemos que Machado opera por meio deles diversos saberes em torno de uma temática: *a política*. Esse tema torna-se pano de fundo ou tema central dos diversos subtemas que o autor elabora em seus textos. É necessário marcarmos uma distinção importante entre as crônicas machadianas e os textos aos quais Foucault faz referência, bem como suas

obras. Enquanto que a análise de Foucault e os textos analisados são teóricos e elaborados dentro de um sistema de saber comprometido, portanto, com uma regularidade de sistema discursivo, as crônicas machadianas são textos ficcionais que operam por meio de metáforas o verossímil como categoria de sentido. Como textos literários, neles os elementos estéticos são determinantes para a compreensão de sentido. Posta essa distinção, nosso trabalho busca entender os saberes nessas crônicas não apenas pelos temas abordados e pelos conteúdos discutidos entre as personagens, mas, principalmente, pelos procedimentos técnico-estéticos que identificaremos daqui por diante como procedimentos retóricos.

Na primeira dessas crônicas, a discussão dá-se em torno dos desfalques acontecidos na Tesouraria da Fazenda de Pernambuco, no Consulado Português e no *English Bank*. Na crônica seguinte, a discussão sobre o desfalque – temática econômica – serve para definir o animal político que ocupa cadeira no Senado e na Câmara. Sejam quais forem os temas abordados, todos se orientam para a problematização e compreensão das relações políticas no Brasil-Império. Para compreendermos essa relação, abordaremos no primeiro capítulo a intertextualidade, a partir da análise feita por Julia Kristeva, como procedimento utilizado por Machado, cujo funcionamento assemelha-se ao método arqueológico definido por Foucault. Conforme a definição, a intertextualidade movimenta saberes oficiais e não-oficiais por meio da dispersão e da descontinuidade histórica. Assim, o autor pode associar a uma sentença determinista uma sentença shakespeariana, de modo que a delimitação de campos discursivos diferentes – sociologia e literatura – e suas diferenças temporais sejam rompidas, resultando em fragmentação e reorganização para evidenciar novos sentidos dos velhos significados.

No segundo capítulo, buscamos desenvolver a compreensão dos procedimentos que permitem a unidade desses saberes dispersos nessa reorganização. Ao tratar da unidade dos discursos elaborados em seus diferentes campos de saber, Foucault nega essa divisão como determinante desses saberes e afirma que tais discursos não têm princípios de unidade, entendendo sua suposta unidade como dispersão de elementos (Ibid., p. 146). Desse modo, discursos díspares e incongruentes unificam-se para a formação discursiva, delimitando um determinado campo do saber. Conforme observa Roberto Machado, essa “arquitetura conceitual” que unifica os discursos em um determinado campo de saber só é possível pela definição de um sistema das regras de formação dos conceitos, os quais são discursivos e não-discursivos. Em Machado de

Assis, essa reorganização que elabora uma suposta unidade de saberes díspares opera-se por meio da ironia. A ironia, tratada neste trabalho a partir de diferentes teóricos, como Pirandello, Schlegel, Kierkegaard, Jolles, Bakhtin, Skinner, Hutcheon, entre outros, é entendida como procedimento retórico que produz como efeito de sentido o humor.

No terceiro capítulo, detemo-nos em alguns outros procedimentos retóricos estruturais, como a estilização e a paráfrase, para compreender seu funcionamento na apropriação de saberes oficiais e na reorganização desses saberes nas crônicas. Esses procedimentos retóricos estruturais e não-estruturais determinam o funcionamento dos gêneros presentes nesses textos – paródia, crônica e diálogo; por isso, nesse capítulo, iniciaremos a discussão sobre o conceito de gênero baseada em Bakhtin, para analisarmos não apenas partes do texto, mas o conjunto como mistura de gêneros distintos. Desse modo, tanto o quarto capítulo quanto o quinto tratarão desses gêneros para podermos, no sexto, compreender a junção desses procedimentos e gêneros como própria da tragicomédia. Nesse sentido, nosso trabalho orienta-se para a compreensão de que o elemento determinante da construção que garante a unidade de sentido entre esses diversos saberes dispersos e incongruentes é a tragicomédia. Assim, nosso cronista utiliza-se do gênero misto tragicômico para compreender a dinâmica política discursiva no cotidiano do Império e evidenciar as incongruências e as relações de poder estabelecidas por meio de diferentes discursos e diferentes sujeitos enunciativos tanto no cenário político quanto fora dele. Essa reorganização de saberes dispersos como forma de evidenciar os dispositivos de poder que se fundamentam nesses discursos assemelha a produção textual machadiana ao que Foucault vai definir como “genealogia”. Nas publicações posteriores à obra *Arqueologia do Saber*, principalmente em *Vigiar e Punir*, essa metodologia passa a compreender essas compatibilidades e incompatibilidades entre saberes a partir de condições de possibilidades externas a eles que os tornam “elementos de um dispositivo de natureza essencialmente política” (Ibid., p. 167). Foucault incorpora nessa análise dos saberes as relações de poder que os articulam como dispositivos. Em tal metodologia, Foucault utiliza o termo nietzchiano *genealogia*. Como *genealogia* define a análise histórica dos discursos e suas condições políticas, bem como as relações de poder que articulam esses saberes como dispositivos. Com isso, à medida que aplicamos o método arqueológico para compreensão das diversas relações de saberes articuladas nas crônicas, percebemos que sua organização, bem como seus efeitos de sentido, evidenciam relações de poder legitimado na existência de discursos oficiais e cuja legitimidade, a partir de outros saberes, é

questionada nas crônicas. Desse modo, ficou evidente para nós que o texto machadiano organiza-se por meio da desarticulação dos saberes oficiais e da rearticulação deles por meio do nivelamento de diversos saberes fragmentados pela ruptura espacial e temporal. Essa organização aproxima-se do que Foucault, a partir de Nietzsche, define como “método genealógico”. Por fim, a partir dessa metodologia explicitada, buscamos elaborar um movimento didático ao focalizarmos cada um dos procedimentos e dos gêneros que organizam essas crônicas para analisar detalhadamente seu funcionamento no texto. Como o leitor pode observar, esses procedimentos se entrecruzam e se confundem, de modo que a referência a eles percorre o conjunto do trabalho.

I CAPÍTULO

A gênese destruidora na escritura machadiana

Quanto a Diderot, ninguém ignora que ele, não só escrevia contos, e alguns deliciosos, mas até aconselhava a um amigo que os escrevesse também. E eis a razão do enciclopedista: é que quando se faz um conto, o espírito fica alegre, o tempo escoá-se, e o conto da vida acaba, sem a gente dar por isso. Machado de Assis. “Advertência”. In Papéis Avulsos, 2000, p. 15

Em 1772, Denis Diderot escreveu o *Suplemento à viagem de Bougainville, ou diálogos entre A e B*, embora a publicação só ocorresse em 1796, 24 anos depois. Conforme o título, esse diálogo é uma análise de outro texto, *Viagem em Torno do Mundo*, publicado pelo Almirante Louis-Antoine de Bougainville, em 1771, no qual relata sua viagem ao Taiti e a longa conversa que teve com o taitiano Oru. O diálogo entre o almirante e o taitiano é fortemente marcado por uma visão rousseuista do “bom selvagem”, cuja narrativa é acentuada por cores exóticas da cultura polinésia estranha à realidade européia. É a partir dessa distinção cultural e do tom lírico dado à realidade taitiana que se desenvolve o diálogo entre as personagens diderotianas “A” e “B”. Ao observarem o primado da narrativa e a possibilidade de distorção das informações apresentadas por Bougainville, as personagens põem em questionamento a moral da sociedade européia, que se sobrepõe aos instintos da natureza.

Em 1886, logo após ter concluído a série de crônicas intituladas *Gazeta de Holanda* – crônicas em forma de poesia –, Machado de Assis compõe uma seqüência de sete crônicas com o título *A + B* no jornal *Gazeta de Notícias*. Leitor de Diderot, o título sugere a relação intertextual entre as crônicas e o diálogo. Poderia também ser uma simples coincidência, mas, ao observarmos o início das crônicas e o compararmos com o do diálogo, confirmamos a relação de intertextualidade, sendo o diálogo fonte para a produção dos textos machadianos. Primeiramente, vejamos o início do diálogo *Suplemento*:

A – Esta soberba abóbada estrelada, sob a qual retornamos ontem, e que nos parecia garantir um belo dia, não nos manteve a palavra.

B – Como sabeis disso?

A – O nevoeiro é tão espesso que nos rouba a visão das árvores vizinhas.

B – É verdade. Mas se esse nevoeiro, que permanece na parte inferior da atmosfera apenas porque ela está suficientemente carregada de umidade, tornar a descer sobre a terra? Diderot, 1979, p. 41

Agora, o comparemos ao início das crônicas:

A – Você já viu nada mais curioso que este tempo?

B – Que tempo?

A – O tempo, - o tempo escuro, o tempo claro, ventoso, chuvoso, caloroso...

B – É o seu ofício. Mais esquisito me parece o general Santos, que ora agoniza, ora despacha; há poucas horas estava com um pé na sepultura; há meia hora ratificou um decreto. ASSIS, 1956, p. 21.

Observada essa relação intertextual entre os dois textos, cabe-nos especificar sua funcionalidade formal e temática na estruturação das crônicas. Ao tratar da intertextualidade, Julia Kristeva, em sua obra *Introdução à semiótica*, observa que a linguagem poética estabelece uma relação duplamente orientada que aponta para contexto social e histórico da obra e para “o processo social e político de que participa enquanto discurso” (Kristeva, 2005, p. 13). Conforme a autora, a intertextualidade se constrói como um “mosaico de citações” a partir da absorção e transformação de outro texto. Desse modo, o texto literário é duplo, uma vez que revela o ambiente cultural no modelo estrutural e regula as mudanças diacrônicas na sincronia da estrutura literária (Ibid., p. 68). Como unidade mínima, o texto media o modelo estrutural no contexto histórico, regulando a mutação da diacronia em sincronia. Essa mediação determina as relações intertextuais que inserem o texto em um ambiente maior e o estabelece como

réplica, absorvendo e transformando outros textos. Nesse sentido, importa-nos observar a relação que se estabelece nessas crônicas enquanto procedimentos formais e temáticos de absorção do diálogo diderotiano e sua transformação, à medida que elas se reinscrevem na tradição da literatura ocidental.

Ainda compreendendo as relações intertextuais com Kristeva e a partir dela, vemos que a apropriação do diálogo diderotiano por Machado estabelece uma sobreposição dos textos como texto que lê outro texto e que, por sua vez, é leitura de outro texto, isto é, a crônica, em seus procedimentos estéticos e composicionais, é uma leitura direta do *Suplemento* de Diderot, que por sua vez é uma leitura direta do texto de Bougainville, sendo esse uma leitura direta do texto de Rousseau. A junção deles estabelece as contradições que, ainda conforme a autora, relativizam-se no processo de ressignificação dos elementos culturais abordados nos três textos para, com isso, alcançar a dimensão maior dos elementos estéticos dessa produção. Para tornar essas relações intertextuais compreensíveis, devemos entender a funcionalidade contextual dos textos recuperados indiretamente por Machado e com isso entender sua transformação nessas crônicas.

1 – O mito do Bom Selvagem

a) Le Voyage autour du monde

Bougainville é um francês matemático, advogado e militar, nascido em 1729, que, posteriormente, ingressa na Marinha e obtém autorização para fundar uma colônia nas ilhas Falkland (DIDEROT, 2000, p. 267). Conforme observa Brossard, em seu artigo “*Le Voyage de Bougainville*”, sem o navegador, o Taiti não seria conhecido na Europa. A fascinação que causara tanto na França quanto na Inglaterra por causa da viagem a essa ilha deve-se a dois motivos: o primeiro, à teoria de Rousseau sobre o “bom selvagem”; o segundo, à exposição que fizeram na França de A’uturu, um dos taitianos que o Capelão levou consigo para expô-lo como prova viva da existência do “Bom Selvagem”. Bougainville tornara-se, ainda jovem, embaixador da França na Inglaterra, em 1754; tal condição possibilitou a ele uma gama variada de relações sociais e, em 1756, tornou-se membro da *Sociedade Real de Londres*. Tais relações possibilitaram sua entrada no mundo das ciências britânicas e, em 1766, toma conhecimento dos resultados da viagem de Byron (Brossard, 1982). Esse contexto

permitiu e despertou no embaixador o interesse e a vontade de desbravar o oceano, aventura que acontece um ano após o contato com as viagens de Byron. Parte sobre a fragata *La Boudeuse* e dessas viagens resulta sua obra *Le Voyage autour du monde*, publicada em 1771. Para Taillemite, que comparou esse texto com outros dois textos de dois navegantes que acompanharam as viagens de Bougainville, Vivez e Nassau, essa obra foi adaptada pelo autor ao público para quem escrevia, sem desfazer os preconceitos recorrentes a respeito dos taitianos. Desse modo, como observa Dunmore, o imaginário coletivo da sociedade *du siècle des Lumières* buscava as novidades resultantes das grandes navegações; entre essas novidades, estava sobretudo a comprovação da existência do Bom Selvagem. *Voyage autour du monde* de Bougainville reconstrói o mito do Bom Selvagem a partir das narrativas de sua ida ao Taiti:

(...) le mythe de Tahiti, quand il apparaît, reflète les idées de la société française: la beauté physique fait partie de la perfection sociale, les femmes sont à l'image de Vénus, les vieillards ne sont jamais souffreteux mais toujours "vénérables". Omaï et Ahu-toru sont présentés comme de jeunes chefs alors qu'ils appartiennent à une classe moyenne. Face à cette diversité, le Rousseauiste ne peut que chercher l'exemple que étaiera la théorie du Bon Sauvage et rejeter les autres. Dunmore, 1982, pp. 163-164².

Percebemos o quanto o texto resulta do contexto determinado nessa sociedade e, nesse sentido, o almirante corrobora essa leitura, ao transpor para seus leitores exatamente a imagem dos taitianos enquanto bons selvagens. Ao final desse texto, Bougainville apresenta a seguinte despedida a esse povo, datada de 15 de abril de 1768 e registrada em seu diário de bordo:

Adieu peuple heureux et sage, soyez toujours ce que vous êtes. Je ne me rappellerai jamais sans délices le peu d'instant que j'ai passés au milieu de vous et, tant que je vivrai, je célébrerai l'heureuse île de Cythère. C'est la véritable Eutopie. Broussard, 1982, p. 57³.

² (...) o mito do Taiti, quando aparece, reflete as idéias da sociedade francesa: a beleza física faz parte da perfeição social, as mulheres são feitas à imagem de Vênus, os anciãos nunca são seres sofredores, mas sempre "veneráveis". Omaï e Ahu-toru são apresentados como jovens chefes já que pertencem a uma classe média. Diante dessa diversidade, o rousseauísta não pode senão buscar o exemplo que sustentará a teoria do Bom Selvagem e rejeitar as outras. (tradução livre).

³ Adeus, povo honroso e sábio, sede sempre o que vós sois. Eu nunca me recordarei sem prazer os poucos instantes que passei entre vós e, enquanto viver, celebrarei a feliz ilha de Cítera (Chipre). É a verdadeira Eutopia. (tradução livre)

Taillemite observa como o embaixador desenhou uma ilha e um povo segundo uma perspectiva literária de reafirmação do mito do “bom selvagem” a partir da escala que fez no Taiti, sendo esse o primeiro ensaio sobre o povoado taitiano em que o autor deu livre curso à sua imaginação lírica na descrição e no registro dos comportamentos dos membros dessa sociedade.

b) Bárbaro e Selvagem na trama epistêmica da França pré-revolucionária

Nesse contexto de mudanças estruturais na França do século XVIII, a construção da imagem do “bom selvagem”, elaborada por Rousseau, como recurso ao direito natural, e presente no texto de Bougainville, aparece como uma confirmação de uma determinada mentalidade política e ideológica, mais especificamente articulada pelo Terceiro Estado na disputa de poder entre diferentes discursos em torno da reação nobiliária do início desse século, como discurso a-histórico. (FOUCAULT, 2002, p. 225) Para compreendermos o contexto em que o discurso ao direito natural que legitima a imagem do “bom selvagem” – o texto de Bougainville torna-se apenas parte desses discursos – é importante compreendermos a trama epistêmica em que esse discurso se insere e quais outros discursos configuram essa trama.

Para tanto, nos deteremos na análise que Foucault, em sua obra *Em defesa da Sociedade*, faz desses outros diferentes discursos que se articulam como discursos históricos, os quais buscam definir os conceitos de *constituição* e de *revolução*; é, antes de tudo, uma “busca de inteligibilidade histórica (para) redescobrir um estado de coisas que fosse um estado de força em sua retidão original” (Ibid., p. 228). Opondo-se ao discurso jurista, do homem natural, o selvagem, criado pelos teóricos do direito, como *elemento a partir do qual o corpo social pode constituir-se*, o discurso de Henri de Boulainvilliers, economista e historiador, defensor de uma monarquia anti-absolutista, elabora-se com a pretensão de eliminar da teoria jurídica a figura do selvagem teórico-jurídico “saído de suas florestas para contratar e fundar a sociedade, e foi igualmente o selvagem homo oeconomicus que é destinado à troca e ao escambo. (...) Enquanto trocador dos direitos, ele funda a sociedade e a soberania. Enquanto trocador dos bens, ele constitui um corpo social que é, ao mesmo tempo, um corpo econômico”. (Foucault, 2002, p. 232). O discurso de Boulainvilliers e de seus sucessores busca conjurar esse selvagem teórico-jurídico, construindo uma outra personagem elementar, constituída de modo diferente do selvagem: o bárbaro.

O bárbaro se opõe ao selvagem, mas de que maneira? Primeiro, nisto: no fundo, o selvagem é sempre selvagem na selvageria, com outros selvagens; assim que está numa relação de tipo social, o selvagem deixa de ser selvagem. Em compensação, o bárbaro é alguém que só se compreende e que só se caracteriza, que só pode ser definido em comparação a uma civilização, fora da qual ele se encontra. Não há bárbaro, se não há em algum lugar um ponto de civilização em comparação ao qual o bárbaro é exterior e contra o qual ele vem lutar. Foucault, 2002, p. 233.

Essa análise de Boulainvilliers evidencia quatro elementos que atuam no campo histórico-político, utilizando o saber das armas como instrumento político: a constituição, a revolução, a barbárie e a dominação (Ibid., p. 236). Tal evidência estabelece uma trama epistêmica que busca diferentes soluções para a revolução constituinte, acentuando diferentes interesses, *seja a nobreza ou o poder monárquico, seja a burguesia ou as diferentes tendências da burguesia*. Boulainvilliers introduz, por meio da figura do bárbaro, o fato jurídico da invasão e da violência, a submissão dos homens e a apropriação das terras, nesse poder monárquico e, com isso, retira do campo da natureza o direito nobiliário da monarquia e o realoca no campo da história. Esse discurso de Boulainvilliers, que é essencialmente contra o absolutismo de Luis XIV, lança o problema da barbárie na história, bem como questiona as relações de força que constituem e sustentam a monarquia. Foucault aponta três posições elaboradas entre muitas outras nessa trama epistêmica do século XVIII.

Vocês tem aí, nesse discurso de Dubos, de Moreau e de todos os historiadores monarquistas, a inversão, peça por peça, do discurso de Boulainvilliers, tendo, porém, esta importante transformação: o foco da análise histórica se desloca por causa da invasão, e dos primeiros merovíngios, para este outro fato que foi o nascimento do feudalismo e dos primeiros Capetos. Ibid., p. 42.

Diferentemente do que propõe Boulainvilliers, os historiadores monarquistas afirmam que os francos foram recebidos como aliados, tendo imediatamente o direito à cidadania. A absorção dos francos se operou por meio da ordem e, se o seu rei triunfou, ficando no topo, foi para constituir uma monarquia absoluta e não uma aristocracia do tipo bárbaro, conforme propôs Boulainvilliers. A segunda filtragem apontada por Foucault aproxima-se da tese de Boulainvilliers, ao dissociar a liberdade germânica dos privilégios da aristocracia. Essa tese encontra-se nos trabalhos de Mably, Bonneville e

Marat, para os quais a forma política e social introduzida na Gália foi a de uma democracia bárbara. Aos poucos, essa democracia deixa constituir sobre si uma monarquia que se torna absoluta:

Na medida em que, contra a democracia bárbara e franca, os aristocratas aceitam escolher um rei que vai tender cada vez mais para o absolutismo; mas, por outro lado, como recompensa dessa sagração régia operada pelos nobres na pessoa de Hugo Capeto, os Capetos vão dar como feudo aos nobres as alçadas administrativas e os cargos de que haviam sido encarregados. É, em consequência, mediante uma cumplicidade entre nobres que fizeram o rei e o rei que fez o feudalismo que nasce, acima da democracia bárbara, a figura gêmea da monarquia e da aristocracia. Ibid., pp. 244-245.

O terceiro tipo de discurso busca distinguir dois tipos de barbáries: a dos germanos, considerada má e, portanto, da qual devem se libertar, e a dos gauleses, considerada boa e vista como portadora de liberdade. As teses de Bréquigny e de Chapsal desagregam liberdade e germanidade, que haviam sido anteriormente unidas por Boulainvilliers. Essa tese identifica no sistema político romano dois planos: o império absolutista romano e a liberdade própria das cidades gaulesas. Essa liberdade, que é, sobretudo, um fenômeno urbano, é menosprezada pelos bárbaros francos e germânicos. São essas tensões entre a liberdade das cidades e a instalação do feudalismo que vão gerar os grandes movimentos de revolta das comunas. Essa tese torna-se, *por sua importância, a tese dos historiadores burgueses do século XIX* (Ibid., p. 246). Nessas três filtragens da reconstituição do poder nobiliário e dos privilégios da monarquia, cria-se a trama epistêmica, estabelecendo diferentes sujeitos e diferentes saberes e criando oposições tanto no campo do saber, quanto no campo político na constituição de um saber histórico, por meio de estratégias e táticas diferentes em todo o século XVIII. Esse panorama que operou diversos saberes a partir de uma perspectiva histórica, apresentado por Foucault, é importante e fundamental para compreender o contexto político e discursivo da figura do “bom selvagem”. Esse outro discurso, que não se dá mais no campo da história, mas da filosofia, também é abordado pelo filósofo francês e o veremos a seguir.

Diferentemente e por fora dessa trama epistêmica, criou-se um discurso de oposição ao discurso historicizante. Essa oposição deveu-se ao desinteresse do Terceiro Estado ou da burguesia em recuperar esse passado, à medida que não se encontrava nele:

(...) no fundo, os que tinham menos interesse em investir seus projetos políticos na história eram, claro, as pessoas da burguesia ou do terceiro estado, porque retornar à constituição, pedir a volta de algo como um equilíbrio de forças, implicava de certo modo que se estivesse seguro de, no interior dessa relação de força, encontrar-se a si mesmo. Ora, era bem evidente que o terceiro estado, a burguesia não podiam muito, em todo caso antes de meados da Idade Média, situar-se a si mesmo como sujeitos históricos nesse jogo de relações de força. (...) Daí o fato de a burguesia, contrariamente ao que se diz, foi, no século XVIII, certamente, a mais reticente, a mais relutante à história. Profundamente, a aristocracia é que foi histórica. A monarquia o foi, os parlamentares igualmente. *Ibid.*, p. 251.

Com isso, inaugura-se o discurso anti-historiador da burguesia, um discurso filosófico, de moderação do poder monárquico e *reclamando uma constituição, que não fosse justamente uma re-constituição, mas fosse essencialmente, se não anti-histórica, pelo menos a-histórica* (*Ibid.*, p. 252). Desse modo, e como uma resposta ao discurso historicizante da monarquia, opera-se no discurso burguês um recurso ao direito natural, ao contrato social de Rousseau:

Ser rousseauiano, apelar precisamente ao selvagem, apelar ao contrato, era escapar a toda essa paisagem que era definida pelo bárbaro, por sua história e por suas relações com a civilização. *Idem*, *ibidem*

Junto a esse discurso do “bom selvagem”, rearticulado com a idéia de um contrato social, começa a formar-se um discurso fundamentado nas diferenças de raças que, posteriormente – e conforme observaremos mais à frente – legitimam a luta política impetrada por esse setor burguês no século XVIII, calcadas nas teorias do evolucionismo social. Alimentada com o modelo do “bom selvagem”, a população francesa, especificamente a burguesia, que está fora dos benefícios da monarquia, recepciona o texto de Bougainville de modo significativamente positivo, por ter nele a experiência de um viajante que comprova e reafirma a teoria do “bom selvagem” e dá a essa teoria uma legitimidade nas disputas discursivas presentes nesse momento na França de Luiz XVI.

c) Suplementos à viagem de Bougainville

O diálogo de Diderot, portanto, como leitura desses “registros” de Bougainville, se reinscreve intertextualmente nesse contexto efervescente dos discursos pré-revolucionários na França do século XVIII. É sobretudo a revalidação do discurso burguês do século XVIII, como forma de legitimar a figura do selvagem e, a partir dele, ressaltar a importância do contrato social, bem como ter nele o parâmetro e o modelo da sociedade ideal, sem os privilégios e os vícios de uma sociedade marcadamente excludente; em suma, a imagem do “bom selvagem” é o contraponto necessário para escapar à paisagem definida “pelo bárbaro, por sua história e por suas relações com a civilização” (Ibid., p. 252). Ao analisarmos *Suplemento à viagem de Bougainville*, vemos como Diderot, por meio das personagens A e B, constantemente resalta os valores do homem natural, a sua forma de organização social, contrastando-o ao regramento e às posturas do Capelão, aos valores e vícios próprios da sociedade francesa monárquica e católica.

Suplemento é um diálogo banal entre dois amigos, identificados como A e B, no qual a discussão trata da publicação de Bougainville, mais especificamente da parte que relata sua estada no Taiti. Nesse diálogo, desenvolve-se uma avaliação do conjunto desse texto, lido pela personagem B e questionado pela personagem A:

A – Entrementes, o que fazeis?

B – Leio.

A – Ainda essa viagem de Bougainville?

B – Ainda.

A – Não entendo esse homem. O estudo das matemáticas, que supõe uma vida sedentária, preencheu o tempo de seus jovens anos; e eis que passa subitamente de uma condição meditativa e retirada ao mister ativo, penoso, errante e dissipado de viajante.

B – De modo algum. Se o navio é apenas uma casa flutuante, e se considerais o navegador que atravessa espaços imensos, encerrado e imóvel num recinto bastante estreito, vós o vereis dando a volta do globo sobre uma tábua, como vós e eu damos a volta do universo sobre vosso assoalho.

A – Outra extravagância aparente é a contradição entre o caráter do homem e de sua empresa. Bougainville tem o gosto dos divertimentos da sociedade; ama as mulheres, os espetáculos, os repastos delicados;

presta-se ao turbilhão do mundo com tão boa graça quanto às inconstâncias do elemento sobre o qual foi balouçado. É amável e jovial: é um verdadeiro francês lastrado, de um bordo, de um tratado de cálculo diferencial e integral, e de outro, de uma viagem à volta do globo.

B – Ele procede como todo mundo: dissipa-se depois de aplicar-se, e aplica-se depois de dissipar-se.

A – Que pensais de sua viagem?”Diderot, 1979, 135

A discussão entre *A* e *B* é intercalada pela leitura da *Voyage*. Notamos de início que, após a leitura do primeiro texto no qual o Ancião do Taiti critica Bougainville, a personagem *A* observa a presença de idéias e construções européias:

B – Pois bem, o que pensais disso?

A – O discurso me parece veemente; mas através de não sei que de abrupto e selvagem, se me afigura reencontrar nele idéias e concepções européias. *Ibid.*, p. 141.

Com isso, percebemos um primeiro diferencial quanto à tradição do gênero iniciada por Platão⁴, pois, ao invés de a discussão se encaminhar para o estabelecimento de conceitos retos de essências, trata de coisas e eventos, evidenciando a parcialidade das opiniões e dos juízos. Método que se repete novamente, quando a personagem *A* interrompe a leitura e pede a *B* que o lembre de uma aventura ocorrida na Nova Inglaterra. Após seu companheiro contar a história de Miss Baker, *A* o interroga se esse conto é real ou fictício, manifestando interesse muito mais na forma que no conteúdo da história. Uma terceira repetição desse método se dá quando a personagem *B* termina de ler o diálogo entre Oru e o Capelão, ao término da leitura, a personagem *A* observa ser o discurso de Oru modelado à européia, reafirmando o que mais tarde Taillemite dirá da adaptação do texto de Bougainville ao público francês, conforme observamos acima:

A – Considero esse capelão polido.

B – E eu, muito mais os costumes dos tatianos, e o discurso de Oru.

⁴ “Qual é diante disso a ordem de progressão dialética? A partir de agora, temos os estádios finais: toda investigação passa por uma visão fixada sobre o Objeto, a Essência, para tornar a descer para a Ciência que ela consoma pelas conclusões. Resta saber como ela inicia. Acaso os quatro modos de conhecimento representam a própria ordem do movimento inicial? É necessário ‘esfregá-los, por assim dizer, uns nos outros’, diz o nosso texto, ou ainda ‘subir e descer de um a outro’. A enumeração sucessiva do nome, da definição, da imagem, da ciência associada à inteligência e à opinião verdadeira, não representa, por conseguinte, uma ordem hierárquica”. GOLDSCHMIDT, 2002, p. 9

A – Embora um pouco modelado à européia.

B – Não duvido. Diderot, 1979, p. 152.

Mostra-se evidente a observação da personagem A sobre a forma do discurso. É fato que a discussão conceitual desses suplementos fará parte do diálogo entre A e B, mas antes de ela se dar, observa-se a presença, por meio das concepções européias presentes no texto e percebidas por A, de um terceiro que escreveu tais discursos. Essa preocupação com o recorte cultural de quem escreveu os discursos do Ancião e de Oru e a veracidade da história de Miss Baker questiona a concepção moralista presente na *Voyage* e minimiza sua potência, propondo ao leitor não uma verdade acabada, conforme o modelo dos diálogos platônicos de última fase, mas formulando dúvidas que compõem a necessidade de reflexão. Tal método de Diderot compõe uma nova forma dialógica aberta, cujo modelo determina a forma da escrita machadiana. Essa forma dialógica incorpora as expectativas do leitor ao seu movimento, conforme interpreta Jauss:

Diderot restreint l'autorité prépondérante du maître, octroie des droits égaux à la voix de l'autre et introduit un jeu casuistique de questions et de réponses pour accentuer le caractère ouvert du dialogue. Conséquence de cette nouvelle franchise dialogique: le dilemme dure au-delà du texte parce qu'il est devenu un défi au lecteur lui-même
 Jauss, 1984, pp. 145-181⁵

De início, observamos que essa obra é composta de um diálogo dentro de outro. O primeiro diálogo que se dá entre A e B é intercalado pelo diálogo entre Oru e o Capelão. Há um nivelamento entre as duas primeiras personagens, embora seja a personagem B quem lê os textos, de modo que não há uma postura de orientador da discussão, conforme observa Goldschmidt em relação aos diálogos de Platão⁶. No

⁵ Diderot restringe a autoridade preponderante do mestre, concede direitos iguais à voz do outro e introduz um jogo casuístico de perguntas e respostas para acentuar o caráter aberto do diálogo. Consequência dessa nova abertura dialógica: o dilema dura para além do texto, pois ele tornou-se um desafio ao próprio leitor. (tradução livre)

⁶ “Por outro lado, a presença, em cada diálogo, de um orientador de estudos – quer seja Sócrates ou o Estrangeiro de Eléia – parece dever construir um contrapeso e garantir a cada investigação um movimento conforme o método dialético. Se toda pesquisa filosófica reveste da forma ao drama, é porque o método deverá lutar para que o diálogo a siga”. GOLDSCHMIDT, 2002, p. 11 É importante observar que, conforme Goldschmidt, essa orientação feita pelo filósofo nos diálogos platônicos é experimentada como violência, à medida que o orientador persuade seu interlocutor para uma verdade preconcebida.

segundo diálogo, que é lido pela personagem B, já há a proximidade com o método platônico:

Oru – O signo da esterilidade, vício de nascença, ou conseqüência da idade avançada. Aquela que larga esse véu e se mistura com os homens é uma libertina, aquele que levanta o véu e se aproxima da mulher estéril é um libertino.

Capelão – E os véus cinzentos?

Oru – O signo da doença periódica. Aquela que larga esse véu e se mistura com os homens é uma libertina; aquele que o levanta e se aproxima da mulher doente é um libertino.

Capelão – Tendes castigo para semelhante libertinagem?

Oru – Nenhum outro salvo a censura.

Capelão – O pai pode dormir com a filha, a mãe com o filho, o irmão com a irmã, o marido com a mulher de outro?

Oru – Por que não?

Capelão – A fornicação ainda passa; mas o incesto, mas o adultério?

Oru – O que queres dizer com as palavras, fornicação, incesto, e adultério?

Capelão – São os crimes, crimes menores, por um dos quais se queima em meu país.

Oru – Que se queime ou que não se queime em teu país, pouco me importa. Mas tu não acusarás os costumes da Europa pelos do Taiti, nem, por conseguinte, os costumes do Taiti pelos de teu país; precisamos de uma regra mais segura; e qual será a regra? Conheces outra além do bem geral e da utilidade particular? Agora, dize-me o que teu crime de incesto tem de contrário a esses dois fins de nossas ações? Tu te enganas, meu amigo, se acreditas que uma lei uma vez publicada, uma palavra ignominiosa inventada, um suplício decretado, tudo está dito. Responde-me, pois, o que entendes por incesto?

Capelão – Mas um incesto...

Oru – Um incesto?... há muito tempo que teu grande obreiro sem cabeça, sem mãos e sem instrumentos fez o mundo?

Capelão – Não.

Oru – Criou toda a espécie humana ao mesmo tempo?

Capelão – Não. Criou somente um homem e uma mulher.

Oru – Tiveram eles filhos?

Capelão – Certamente.

Oru – Suponha que esses dois primeiros pais tivessem apenas filhas, e que a mãe houvesse morrido antes; ou que tivessem apenas rapazes, e que a mulher houvesse perdido o marido.

Capelão – Tu me confundes; mas por mais que digas, o incesto é um crime abominável, e falemos de outra coisa.

Oru – Isso te apraz dizer; eu não me calo, de minha parte, enquanto não me disseres o que é o abominável crime do incesto.

Capelão – Pois bem! Eu te concedo que talvez o incesto não fira em nada a natureza; mas não basta que ameace a constituição política? O que seria a segurança de um chefe e a tranquilidade de um Estado, se toda uma nação composta de vários milhões de homens fosse reunida em torno de uns cinquenta pais de família?

Oru – O pior que pode acontecer é que, onde há somente uma grande sociedade, haveria cinquenta pequenas, mais felicidade e um crime a menos.

Capelão – Creio entretanto que, mesmo aqui, um filho raramente dorme com a mãe.

Oru – A menos que não tenha muito respeito por ela, e sinta uma ternura que o leve a esquecer a disparidade de idade, e a preferir a mulher de quarenta anos à moça de dezenove.

Capelão – E o comércio dos pais com as filhas?

Oru – Tampouco é mais freqüente, a menos que a filha seja feia e pouco procurada. Se o pai a ama, dedica-se a preparar-lhe o dote em crianças.

Capelão – Isso me faz imaginar que a sorte das mulheres que a natureza desgraçou não deve ser feliz no Taiti.

Oru – Isso me prova que não nutres uma elevada opinião quanto à generosidade de nossos jovens.

Capelão – Quanto às uniões de irmãos e irmãs, não duvido que sejam muito comuns.

Oru – E muito aprovadas.

Capelão – Se bem entendo, esta paixão, que produz tantos crimes e males em nossos países seria aqui inteiramente inocente. Diderot, 1979, pp. 149-150.

Essa longa citação nos serve para observar o movimento dialógico entre Oru e o Capelão que, nesse trecho, de certo modo, entrelaça-se com o modelo platônico. Contudo, pontuaremos não só as semelhanças, mas também as diferenças entre eles. Os dois debatedores são de culturas muito diferentes e, por isso, buscam um compreender a do outro. Embora Oru chame a atenção do Capelão a não sobrepor sua cultura à dele, nem o inverso, percebemos que as observações de ambos são formuladas a partir de afirmativas que buscam refutar os valores morais da cultura do interlocutor. À medida que o diálogo entre os dois se estende, percebemos certa primazia da fala de Oru sobre a do Capelão. Aos poucos ele vai-se tornando uma espécie de orientador socrático que põe em xeque as afirmações do Almirante. Estabelece então uma diferença entre os debatedores, primando Oru em prejuízo do Capelão. O modelo socrático se estabelece aos poucos no processo de perguntas e respostas que levam Bougainville a contradizer-se em vários momentos. Daí, a semelhança com os diálogos platônicos se estabelece.

A questão inicial se dá pela não-aceitação do Capelão em deitar-se com uma das filhas de Oru devido à sua religião. Tal rejeição é questionada por Oru, que procura entender como uma lei religiosa pode sobrepor-se às leis da natureza. Durante a discussão, torna-se cada vez mais evidente a contradição entre duas culturas muito diferentes e, embora sejam grandes os esforços de Oru em convencer o Capelão da prioridade da natureza sobre as demais leis, o diálogo encerra-se por uma frase de censura de Oru, sem alcançar uma síntese triunfante sobre o Capelão: em suma, encerra-se em aporia:

Oru – Eu estava certo disso. Tendes também monges mulheres?

Capelão – Sim.

Oru – Tão recatadas como os monges homens?

Capelão – Mais enclausuradas, elas secam de dor, perecem de tédio.

Oru – E a injúria feita à natureza é vingada. Oh! Miserável país! Se tudo é ordenado como o que me contaste, sois mais bárbaros que nós.

Ibid., p. 151.

Observamos nesse diálogo o estabelecimento de um orientador que, nos moldes dos primeiros diálogos de Platão, questiona seu interlocutor e o leva a perceber o erro de seus conceitos. Em vários trechos, o Capelão reconhece suas contradições. Contudo, assim que se encerra o diálogo entre o Capelão e Oru e o texto retoma o diálogo entre A e B, a personagem A, como observamos anteriormente, compromete o discurso de Oru, associando esse discurso a uma visão européia, movimento que restringe a força desse discurso e lança ao leitor a dúvida:

Pour trancher le dialogue fictif et pour résoudre le conflit entre la convention morale et la nature amoral de l'homme, Diderot en appelle directement au lecteur comme à un tiers qui représente l'instance de la vérité. Jauss, 1984, p. 151⁷.

Conforme observa Jauss, essa aporia suspende os conceitos e valores e remete ao leitor a solução do impasse para, com isso, garantir a forma aberta do diálogo, distinção fundamental para os diálogos platônicos. Ela também restringe o caráter orientador de Oru, à medida que sua fala é questionada pela personagem A, transformando o diálogo entre Oru e o Capelão num jogo casuístico de perguntas e respostas.

Após a leitura desse diálogo, as personagens A e B passam a analisá-lo e iniciam um jogo de perguntas e respostas no rumo de conceituar algumas noções apresentadas pelo texto, como o casamento, a galanteria, o coquetismo, a constância, a fidelidade, o ciúme e o pudor, buscando entender se pertencem ou não à natureza. Um primeiro movimento interessante que se segue é o de uma conceituação feita pela personagem B e uma concordância com ela, seguida de imagem apresentada pela personagem A, pelo menos no que se refere ao casamento e à galanteria. Apresenta, no entanto, poucos elementos de tensão e nenhum de refutação entre eles. Encerra-se o diálogo com a retomada da questão inicial – o tempo:

A – Tomar o hábito do país aonde se vai, e guardar o do país onde se está.

B – E sobretudo ser honesto e sincero até o escrúpulo com os seres frágeis, que não podem fazer nossa felicidade, sem renunciar às

⁷ Para interromper o diálogo fictício e resolver o conflito entre a convenção moral e a natureza amoral do homem, Diderot apela diretamente ao leitor com a um terceiro que representa a instância da verdade. (tradução livre)

vantagens mais preciosas de nossas sociedades. E esse nevoeiro espesso, onde foi parar?

A – Baixou.

B – E se quisermos poderemos, ainda, depois do almoço, sair ou ficar?

A – Isso dependerá, creio, um pouco mais das mulheres do que de nós.

B – Sempre as mulheres! Não se poderia dar um passo sem encontrá-las atravessadas no caminho.

A – E se lhes lêssemos o diálogo do capelão e de Oru?

B – A vosso ver, o que diriam elas?

A – Não tenho a menor idéia.

B – E o que pensariam elas?

A – Talvez o contrário do que diriam. Diderot, 1979, p. 157.

Em uma tentativa de conclusão, as personagens encaminham-se para a verdade apontada por Oru de não misturar costumes ou entender outros costumes a partir do seu e inversamente, reafirmando o subtítulo desse diálogo – *Sobre o inconveniente de atribuir idéias morais a certas ações físicas que não as comportam* –, assim como a epígrafe horaciana⁸. Tanto o subtítulo quanto a epígrafe anunciam a proposta desses diálogos, cujo intuito é, a partir das informações sobre os taitianos presentes na obra de Bougainville, questionar os dogmas morais católicos fortemente impressos na cultura francesa, sem necessariamente questionar a veracidade dessas informações, nem o modo indutivo que o Almirante aplica ao apresentar essa cultura a partir da concepção rousseauísta. Apesar de em alguns momentos as personagens questionarem o estilo eurocêntrico da *Voyage* de Bougainville, não há um questionamento dessa construção quanto à imagem do “Bom Selvagem” que marca o estilo literário do navegante. Há, é certo, uma relativização das diferenças culturais, contudo preserva-se o quadro ficcional pintado pelo Almirante e que legitima a imagem européia distorcida do povo taitiano. As personagens voltam novamente à nebulosidade do tempo e à incapacidade de compreender as mulheres:

⁸ Ah! Quão melhores, quão opostos a tais princípios
São os avisos da natureza, bastante rica em seu próprio fundo,
Se apenas quiseres bem dispensar os seus recursos
E não misturar junto o que se deve fugir e o que se deve preocupar.
Crês que seja indiferente que sofras por tua culpa ou pela culpa das coisas?
Horácio, Sát., liv. 1 e 2, v. 73 e ss (Guinsburg, 2000, p. 267)

Quando acabamos a leitura do Suplemento, dissipa-se o nevoeiro que envolvia os dois interlocutores. Das sombras iniciais até aqui, o caminho é claro e mostra de que modo, partindo de uma conversa banal entre dois amigos, Diderot recupera os mais caros temas da Ilustração. (...) Por isso, Diderot exige do leitor um julgamento moral sobre suas condutas. Mostra que é difícil se pronunciar dessa maneira sobre atos que derivam de uma ordem ‘física’, que é preciso fazê-lo com circunspeção, ou melhor, que se deve mesmo suspender qualquer juízo e deixar seguir por máximas de ordem prática. Em seguida, estica a corda ao máximo e deixa à mostra a inconsideração e o desregramento nos quais nos precipitamos se insistimos em julgar. Mas de que maneira “o maior, o mais doce, o mais inocente dos prazeres se tornou a fonte mais fecunda [...] de nossos males”? para responder essa questão, é preciso tirar os olhos de Paris, seguir no encalço da esquadra de Bougainville e escutar o selvagem Oru, por intermédio de quem se expressa a voz da natureza. A razão de tantos males, conforme mostra a feliz comunidade do Taiti, não deve ser buscada na pretensa falta de moralidade deste ou daquele indivíduo, nem certamente nos cegos impulsos da natureza, mas em nossas sociedades, cujas legislações depravadas entregam os homens a códigos incompatíveis e atribuem idéias morais a ações físicas que não as comportam. Depois de sondar algumas intimidades mais ou menos banais e embrenhar-se nos mares em busca do Taiti, é assim que o filósofo, apesar dos rodeios, volta ao lugar que jamais deixou: o céu aberto (fechado) da cidade em que habita. (Matos, 2001)

Seguindo a proposta de Matos, ao tirarmos os olhos de Paris, isto é, ao tirarmos os parisienses, mais especificamente o Terceiro Estado que reivindica o discurso do direito natural e do contrato social, da condição de sujeitos discursivos que olham e avaliam a cultura do outro e imprimem nela os valores e as condutas da moral cristã, para seguirmos no encalço de Bougainville a fim de escutar o selvagem Oru e sua voz representativa da “natureza” e, com isso, conhecer os valores desse “homem natural” e, a partir desse conhecimento, reavaliar os códigos incompatíveis e a ordem moral que não se adaptam às ações físicas, vale-nos então ver, a partir do colonizado, no caso, de nosso Oru brasileiro, como ele se insere nessa discussão da sua imagem alocada na Europa iluminista como um “Bom Selvagem” rousseauísta. Contudo, nos é importante advertir que, ao mudarmos o foco do olhar, o sujeito enunciativo, mudaremos radicalmente a avaliação e a validação desse “homem natural” e, com isso, estaremos fora dessa leitura ingênua e romântica proposta por Matos de uma “natureza” que escapa desse sistema vicioso e moralizante das sociedades civilizadas. Talvez o olhar do Oru nos oriente a uma outra compreensão que difere dessa dicotomia *natureza versus civilização* e se mostre tão civilizada quanto qualquer cultura européia. É o que veremos a seguir, nos textos de Machado de Assis.

2 – Machado, o Oru Brasileiro

a) O reverso do “bom selvagem”

Em crônica de 14 de junho de 1885, publicada na *Gazeta de Notícia*, com o título “Balas de Estalo”, Machado de Assis faz o seguinte comentário sobre episódios que ocorrem na Câmara Municipal:

A razão que me faz amar, sobre todas as coisas deste mundo, a nossa Ilma Câmara Municipal, é que ali a gente pode dizer o que tem no coração.

Cá fora tudo são restrições e cortesias. Um homem crê que outro é tratante e dá-lhe um abraço, e raramente um pateta morre com a persuasão de que o é. Obra das conveniências, costumes da civilização, que corrompe tudo.

Na ilustríssima é o contrário.

Tudo ali parece respirar o estado social de Rousseau, é a pura delícia da natureza em primeira mão. Não há sedas rasgadas, nem outras bugigangas e convenções.

Se nem todos observam a regra da casa, que é, logo à porta, desabotoar o colete e tirar os sapatos, não só para estar à fresca como para meter os pés nas algibeiras dos outros, é porque não se perdem facilmente os hábitos corruptos, mas basta que a regra exista para crer que a reforma total se fará.

(...)

A civilização, que não inventou o defluxo, inventou o lenço, que dissimula o defluxo, guardando no bolso os seus efeitos. Mas a pura natureza ainda está com o chamado lenço de cinco pontas que são, Deus me perdoe, os próprios dedos que ele nos deu, e sua regra é ir deixando os desfluxo pelo caminho.

Ao analisar o modo como se processam os debates na Câmara, o cronista a personaliza e estabelece uma relação irônica dessa dicotomia *natureza versus civilização*. Para tanto, remete-nos à obra *Emílio*, de Rousseau, e à construção da imagem do “bom selvagem”, como prova de que o homem nasce bom e de que a sociedade o corrompe. Na contramão dessa linha de argumentação rousseauísta, Machado “elogia” a Câmara que, por meio de regras, restabelece aos políticos a primeira natureza para poder, com isso, ao tirar os sapatos, meter o pé nas algibeiras do outro. A ironia opera-se por meio da inversão de ordem dos valores naturais e civis. Opera, no contraponto *natureza versus civilização*, a dicotomia entre *Câmara* e *civilização*. Se o homem civilizado perdeu sua primeira natureza, mascarando seus

defluxos por meio de comportamentos polidos – no caso, o lenço utilizado para dissimular o defluxo –, ao tornar-se homem político pode restabelecer por meio da Câmara sua primeira natureza, tornar-se novamente um homem natural. A Câmara torna-se o instrumento que restabelece essa natureza: poder deixar pelo caminho os defluxos por meio do lenço de cinco pontas dado pela natureza. A ironia opera-se por meio da incongruência resultante da inversão das imagens *Câmara* e *bom selvagem*. A Câmara, na opinião comum dos leitores, é uma instituição da sociedade moderna, porém no texto o cronista inverte, tornando-a responsável por restabelecer a natureza rousseauísta. A natureza do *bom selvagem* apresentada por Rousseau é rebaixada na crônica – o bom selvagem é aquele que pode, dentro da Câmara, dizer tudo o que tem no coração, isto é, sair distribuindo bordoadas e pontapés. O alvo dessa ironia são, em um primeiro momento, as personagens políticas do Império. Contudo, ao referir-se à teoria de Rousseau, utiliza-a como instrumento para atacar as figuras políticas, mas também a torna alvo de sua ironia. Ser *bom selvagem*, na compreensão do Oru brasileiro, é *descer o braço e sentar o pé*. Desse modo, ao recuperar na tradição rousseauísta a imagem do “bom selvagem” – que de certo modo referia-se não só aos taitianos, mas aos povos não-europeus, de um modo geral –, Machado a apresenta enquanto verdadeira natureza animalesca e devoradora do homem que é corrompida pela sociedade, quando esta define regras de etiqueta e comportamento, tornando o homem mais cínico e hipócrita, conforme o nosso Oru carioca. Para tanto, a vida política na Câmara permitiria ao homem recuperar sua primeira natureza quando, ao invés de elaborar uma retórica empolada nos moldes europeus, se deixasse levar por ela ao sair distribuindo tapas e pontapés – os defluxos – pela arquibancada.

Outra mostra dessa compreensão das teorias rousseauístas vemos quando, em crônica de 10 de março de 1895, ao relatar a prisão de duas feiticeiras e uma cartomante, faz a seguinte observação:

Relativamente às cartomantes, confesso que não as considero como as feiticeiras. A cartomante nasceu com a civilização, isto é, com a corrupção, pela doutrina de Rousseau. A feitiçaria é natural do homem; vede as tribos primitivas. *A Semana*, 10 de março de 1895

Novamente, retoma a figura da “natureza primitiva” e a apresenta como doutrina que permite a distinção entre a cartomante e as feiticeiras. No texto, a feitiçaria origina-se das culturas primitivas e, portanto, está associada à primeira natureza do homem, enquanto que a cartomancia resulta da corrupção da civilização. A tragédia ática, onde a

presença do oráculo é fundamental para determinar o destino do herói – a exemplo de *Édipo Rei* – é parodiada de modo análogo no conto “A cartomante”, cuja função é meramente especulativa; a cartomante, além de ser incapaz de prever o destino do herói Camilo, leva-o à morte exatamente por prever o contrário. Nesse sentido, a corrupção traz em si a carga da civilização capitalista em que as relações do sagrado transformam-se em mera especulação financeira.

Em ambas as crônicas, Machado retoma a “doutrina” de Rousseau sobre o “bom selvagem” e sobre a visão ingênua e romântica de uma natureza boa do homem, que fora corrompida pela sociedade, para contrapor tal doutrina à realidade cotidiana e freqüente das relações humanas e sociais. O cronista a retoma de modo paródico, à medida que, como veremos mais à frente, apropria-se do texto de Rousseau como instrumento para ridicularizar os comportamentos dos deputados na Câmara Municipal, bem como essa apropriação torna-se alvo da paródia machadiana, pois seu procedimento paródico estabelece em um único movimento duas funcionalidades diferentes e dialéticas: evidencia os comportamentos baixos e agressivos dos sujeitos políticos na Câmara – para isso, usa a referência do “bom selvagem” como instrumento para ridicularizá-los, acentuando neles a incongruência entre seus comportamentos cotidianos e a imagem que buscam estabelecer de si e de suas representações; ao mesmo tempo, evidencia o olhar ingênuo sobre a natureza humana romantizado por Rousseau – para tanto, utiliza-se da imagem dos políticos na Câmara e, com ela, opera “destruição” das leituras rousseauístas freqüentemente utilizadas no Brasil.

É a partir desse contraponto à imagem do “bom selvagem” que Machado se apropria do texto de Diderot, reinscrevendo seu sentido a partir da *imitatio* do filósofo e do embaixador francês, nas crônicas *A + B*. Vemos, com isso, que confirma a assertiva de Kristeva, na afirmativa de que a escritura lê uma outra escritura, lê-se a si mesma e se constrói numa gênese destruidora. As crônicas-diálogo são a releitura da obra *Emílio*, de Rousseau, à medida que relêem o texto de Diderot, que por sua vez é uma releitura do texto de Bougainville e ambos relêem a obra de Rousseau. Contudo, diferentemente de Bougainville e Diderot, Machado não articula de modo dicotômico *natureza* e *civilização*; pelo contrário, para ele, o homem é um animal político e só pode ser compreendido enquanto tal. Portanto, nossa proposta de compreensão das formas intertextuais presentes nas crônicas machadianas é a do deslocamento e da ambivalência que Machado produz a partir de suas fontes.

Se, em Diderot, A e B relêem os escritos de Bougainville, e neste há, nas descrições de comportamentos dos taitianos e de Oru, em específico, uma leitura da obra *Emílio*, vemos que as personagens diderotianas e os sujeitos discursivos presentes na obra do Almirante fazem sua leitura no *locus* privilegiado do colonizador, afinal são personagens francesas, ou afrancesadas, no caso de Oru, avaliando e atribuindo juízos de valor à cultura dos colonizados, de modo geral. Nas crônicas A + B, há uma inversão dos papéis e dos temas; aqui são dois brasileiros, anônimos, estranhos ao *locus* do poder, mas que se encontram nos textos em condições de *saber-poder* para tecer opiniões e atribuir valores da cultura européia, seja referindo-se diretamente a situações dos países europeus, principalmente a Inglaterra, seja avaliando os procedimentos políticos das estruturas de poder do Estado brasileiro, herdeiro do modelo europeu. Esse deslocamento e inversão dos sujeitos discursivos e dos temas abordados nas crônicas de 1886 são o meio, como podemos perceber, a releitura de um *Oru* não taitiano, mas brasileiro, que se insere na destruição da gênese dos discursos dominantes, seja na literatura francesa, seja nas instituições políticas brasileiras. A gênese destruidora operada nos textos machadianos põe abaixo o olhar romântico da natureza humana primitiva como sendo uma natureza boa. Essa visão romântica do “bom selvagem”, que deu largo material para a literatura brasileira, sobretudo nos poemas de Gonçalves Dias e nos romances de José de Alencar, ao afirmar que o selvagem é bom, contrapondo-o ao homem europeu corrompido pela civilização, opera uma assimetria entre colonizados e colonizadores que, embora valorize o selvagem em detrimento do homem civilizado, mantém a lógica hierárquica de superioridade da civilização européia sobre as demais culturas. Machado, ao operar esse discurso em seu texto, não nega essa lógica, mas a destrói, evidenciando nessa destruição o absurdo dessas afirmativas que, no extremo, legitimam a colonização e a escravidão. Para ele, se há uma natureza humana, ela é política e social.

Vale pontuar que os instrumentais técnico-estéticos utilizados para tecer essa avaliação e inversão na estrutura *colonizador-colonizado* são herdeiros da tradição literária européia. Os diálogos são oriundos da tragédia ática, as crônicas são originadas do *feuilleton* francês, porém os procedimentos utilizados por meio da tradição satírica (paródia, intertextualidade, ironia) operam a “gênese destruidora” por dentro desses instrumentais colonizadores. Conforme Kristeva, esses procedimentos:

(...) destroem a unidade épica e trágica do homem tanto quanto sua crença na identidade e nas causas e mostram que ele perdeu sua totalidade, que não coincide mais consigo mesmo. Ao mesmo tempo, eles se apresentam freqüentemente como uma exploração da linguagem e da escritura. Kristeva, 2000, p. 98.

Desse modo, não se deve atribuir à imitação pura e simples da forma clássica européia o estilo e a produção estético-literária de Machado de Assis. E, talvez porque a crítica machadiana tenha feito essa atribuição, é que se tem a tradicional discussão e impasse de originalidade e plágio em sua obra. É perceptível que, na elaboração textual, o autor apropria-se da forma estética européia, de seus gêneros, da sua linguagem, dos instrumentais artísticos da narrativa, como o é o caso das crônicas em análise. Inserem-se nesses instrumentais técnico-estéticos, dominantes nos discursos que universalizam a particularidade da perspectiva dominante, os procedimentos que os corroem e lhes atribuem um novo significado formal, não meramente temático, mas também e principalmente estrutural. Conforme Kristeva, citada acima, essa destruição da unidade épica e trágica do homem opera-se por meio da exploração e da ressignificação da linguagem e da escritura. A operacionalidade dessa “gênese destruidora” efetiva-se por meio da junção de formas, estilos, gêneros e procedimentos na reversa e incongruente harmonia entre o sublime e o grotesco de modo que, conforme Mello e Souza, “(...) o sublime se torna mais sublime, e o grotesco se revela mais grotesco. No contraste e pelo contraste é que o sentido de tudo que existe se intensifica e se perfaz (...)”. (Mello e Souza, 2006, p. 63).

b) Procedimentos intertextuais: da matéria do jornal à fábula

A intertextualidade, como procedimento privilegiado nessas crônicas, opera a releitura, a reescritura e a relativização dos textos fontes como ambivalência semântica dos significados literários e políticos da realidade do Brasil Império. O privilégio da intertextualidade é perceptível à medida que, no decorrer dos diálogos entre as duas personagens, nos deparamos com diversas outras referências, como fonte para compreensão dos textos.

Na crônica de 12 de setembro de 1886, as personagens discutem sobre o desfalque ocorrido na tesouraria da Fazenda de Pernambuco:

A - Pois tudo isso é do tempo. Também há poucos dias estavam uns oitocentos contos muito caladinhos, na tesouraria da fazenda de

Pernambuco; vai senão quando pegam em si e abandonam a caixa, sem deixar a menor notícia do destino; - um bilhete que fosse, - um bilhete de quinhentos réis, que podia ficar muito quieto e explicar-se com a polícia. "Os meus colegas, diria esse gracioso infante, saíram daqui com intenção de evitar, embora por caminhos mais longos e tortuosos, a estrada do imposto, por exemplo, que é comprida como todos os diabos. Não voltarão todos juntos, nem no mesmo ano; mas, se é verdade que Roma não se fez num dia, também é certo que não se desfez num ano. Foi o que eles me disseram."

B - Não creia que eles fizessem isso; bilhete pernambucano não imitaria assim o caso do consulado português, onde uma libra disse a mesma coisa aos poderes públicos, quando desapareceu dali uma quantia grossa. . .

No dia 10 de setembro, foi noticiado um aparente roubo acontecido nessa tesouraria no dia anterior, cujo ocorrido causara um forte impacto na imprensa brasileira. Inicialmente, o caso fora dado como roubo, mas a ausência de qualquer arrombamento criou uma tensão ainda maior em torno do caso. Segue abaixo a seqüência de notícias que evidenciaram o caso na *Gazeta de Notícias*:

Encontraram-se vazios, esta manhã, os cofres da tesouraria da fazenda provincial.

A polícia foi chamada imediatamente e procede a exame, afim de descobrir os meios de que se serviram os ladrões para a realização do atentado.

Foram encontradas as chaves falsas com que foram abertos os cofres da tesouraria

A casa forte havia sido forçada.

A soma roubada é de 793 contos de réis, tendo-se encontrado ainda dentro dos cofres oitenta e tantos contos.

Nenhuma porta do edificio estava arrombada e somente há uma janela aberta, justamente do lado de onde desapareceu a sentinela, a qual parece ser cúmplice no roubo.

O molde das chaves falsas pode dar lugar a descobrir-se o autor do atentado, por serem de dois moldes diferentes as verdadeiras.

A polícia e o inspetor da tesouraria, Silva Kelly, continuam as indagações.

Um roubo importantíssimo acaba de dar-se na tesouraria da fazenda.

Não há nenhum vestígio de arrombamento; entretanto o crime foi praticado no primeiro andar, onde era preciso transpor três portas guardadas, cada uma, por sentinela, antes de chegar ao quarto onde se acha o cofre principal, que foi encontrado inteiramente vazio.

O dinheiro roubado é estimado em mais de oitocentos contos em cédulas novas, e novecentos mil réis em ouro e prata. *Gazeta*, 10 de setembro

As buscas a que se estão procedendo, fizeram descobrir chaves falsas idênticas às verdadeiras, com as quais foram abertas as portas do

cofre; junto das chaves foi encontrada uma grade de ferro. O fato produziu na cidade grande emoção.

Segundo o balanço, ao qual procedeu-se hoje na tesouraria, falta na caixa a quantia de setecentos e setenta e três contos de réis.

Nada há por enquanto, que indique haver-se descoberto os traços do roubo na tesouraria provincial.

Sabe-se entretanto que o Sr. ministro da Fazenda já havia mandado pedir o saldo nos cofres, e que não fora enviado, alegando-se motivos que desconhecemos.

O soldado que desertou da guarda do edificio da tesouraria, ainda não foi descoberto.

As diligências policiais a que estão procedendo com toda a atividade, não deram até agora resultado nenhum.

Foram interrogados os principais empregados da fazenda, e os soldados de guarda na tesouraria, porém todas as buscas, todos os interrogatórios não puseram ainda a justiça no encalço dos autores deste roubo inaudito. As diligências continuam. *Gazeta*, 11 de setembro

O presidente da província suspendeu o inspetor da tesouraria. Consta que há ordem para que seja também detento o tesoureiro.

Apesar do inquérito se achar em segredo de justiça, diz-se que há irregularidade na escrituração. *Gazeta*, 12 de setembro

Parece bem averiguado que não houve roubo na tesouraria, e sim uma aparência de roubo, para encobrir desfalques.

Nos exames feitos, de tempos em tempos, nos cofres, só se contavam os maços, sem verificação interna, que continham um ou mais contos de réis; supondo-se agora, que esses maços tinha notas grandes por fora e pequenas por dentro, representando quantias insignificantes. *Gazeta*, 13 de setembro

É certo ter o ministro da fazenda pedido o saldo em cofre, no mês passado, o que o inspetor da tesouraria respondeu ser necessário para pagamentos a efetuar.

Todas as suspeitas são de que se trata simplesmente de um roubo simulado.

Além do inspetor da tesouraria, foi também suspenso o procurador fiscal da tesouraria.

O tesoureiro, Eduardo de Barros Falcão de Lacerda, foi preso por ordem do ministro da fazenda.

A fiança do tesoureiro é de quarenta contos, em predio. *Gazeta*, 14 de setembro

Conforme observamos nas matérias publicadas anteriormente à crônica, não havia nenhuma certeza se ocorrera o roubo de fato, ou se havia sido cometido desfalque por parte de algum funcionário da Fazenda. Somente no dia 13 é que se noticiou a possibilidade de desfalque cometido pelo tesoureiro e, no dia 14, confirma-se a suspeita de desfalque e a prisão dele. Ao debaterem sobre o ocorrido, a personagem B estabelece

o paralelo com um outro desfalque que acontecera em 27 de fevereiro do mesmo ano: o desfalque no *English Bank*.

B - Isso, mas era imitar; e você sabe... a guerra dos mascates... Veja, por exemplo, o caso do English Bank; aí não houve a menor hesitação, justamente por não ser o bilhete pernambucano, mas a nossa boa libra amiga...

A - Ficou alguma?

B - Tudo estava acabado, morto, esquecido, creio que já lançado a lucros e perdas, quando reapareceu uma pessoa e disse: "Vamos ver como se passou este negócio".

A - Parece-lhe então que voltarão todas?

B - Não diga tanto; algumas até já terão voltado, em depósitos, letras, cambiais e... A pessoa que voltou quer saber como a descoberta se passou e, se é verdade que o Banco *n'avait oublié qu'un point*. . .

A - *C' était d' allumer sa lanterne?* ASSIS, 1956, p. 22

Conforme o noticiado pelo *Diário de Notícias* na época, o desfalque vinha ocorrendo no *English Bank* havia meses; contudo, foi feito de um modo que, só depois de uma comissão especial do banco ter feito a averiguação semestral, a gerência tomou ciência do desfalque:

DESFALQUE NO ENGLISH BANK

Ontem foi o comércio desagradavelmente surpreendido com a notícia de que se havia descoberto na caixa do English Bank um grande desfalque, atribuído ao pagador, Ignácio Marques de Gouvêa, de cuja desapareção se falava também.

Como se descobriu

Gouvêa era há muitos anos empregado do banco, e na nossa sociedade ocupava posição conspícua, sendo muito estimado por seu trato agradável, e por anos fora tesoureiro do Jockey Club. As suas contas, enquanto a fiscalização do banco seja muito rigorosa, apresentavam-se sempre corretas e exatas. Mas o banco, além do seu pessoal efetivo, tem uma comissão especial que uma vez cada semestre examina a caixa e a carteira do estabelecimento. Era ontem o dia usual desse exame, e a comissão apresentou-se para cumprir o seu dever. Gouvêa, porém, não tinha comparecido ao banco, e mandado procurar em sua residência, aí foi dito que tinha ido para a Tijuca.

É arrombado o cofre

Sendo necessário abrir-se o cofre do pagador, e não aparecendo nem este nem as chaves, arrombou-se o cofre, mas sem haver ainda suspeitas do extravio. Só quando se começou a contar o dinheiro se verificou que os maços de notas, que deviam ser de 1.000\$, eram fingidos com uma nota de 100\$ cobrindo uma porção de notas de 500 rs e 1\$ formando volume capaz de iludir numa conferência como em geral se faz, sem desmanchar os maços de notas.

Providências

O gerente do banco, sr. Lovel J. Mulhins, dirigiu-se logo ao Sr. conselheiro Ribas, que deu os passos legais para a captura do criminoso, de cujo paradeiro até ontem à noite não havia nem notícia nem suspeita.

O prejuízo é superior, segundo nos dizem, a 270 contos. *Diário de Notícias*, 28 de fevereiro de 1886

Para ilustrar o acontecimento, a personagem *B* faz referência a uma fábula de M. Florian, fabulista francês, sobrinho de Voltaire: *Singe qui montre la lanterne magique* (Macaco que exhibe a lanterna mágica). Essa fábula conta a história de um homem que tinha um macaco, o qual se apresentava em um circo; um dia, em que seu dono não estava, Jacques, o macaco, saiu em liberdade e resolveu fazer uma apresentação aos outros animais do circo, reunindo-os em volta de si com a lanterna para narrar a criação do universo; começa a dizer sobre a criação do universo, apresentando a lanterna como o Sol e a luz, os seus raios, o nascimento do mundo; porém, os outros animais, por mais que forçassem a vista, não conseguiam ver nada do que o macaco dizia. Até que, em um determinado momento, o gato comentou que não conseguia ver e os outros confirmaram que também não viam nada. Com essa manifestação toda, que interrompeu a eloquência do *Ciceron* moderno, foi que o macaco percebeu que não tinha esquecido senão de um ponto (*Il n'avait oublié qu'un point*), acender a lanterna (*c'étoit d'éclairer sa lanterne*)⁹.

⁹ SINGE QUI MONTRE LA LANTERNE MAGIQUE.

Messieurs les beaux esprits dont la prose et les vers
sont d' un style pompeux et toujours admirable,
mais que l' on n' entend point, écoutez cette fable,
et tâchez de devenir clairs.

Un homme qui montrait la lanterne magique
avoit un singe dont les tours
attiroient chez lui grand concours :
Jacqueau, c' étoit son nom, sur la corde élastique
dansoit et voltigeoit au mieux,
puis faisoit le saut périlleux,
et puis sur un cordon, sans que rien le soutienne,
le corps droit, fixe, d' à-plomb,

A apropriação de parte da fábula na crônica permite-nos entender a avaliação crítica do cronista, tanto sobre o roubo que ocorrera na tesouraria da Fazenda em Pernambuco, quanto sobre o desfalque acontecido no *English Bank*. O caso de Pernambuco era recente e, na época da publicação dessa crônica, estava em processo de apuração sigilosa pelo Governo; já o do *English Bank* havia ocorrido em fevereiro do mesmo ano e, em setembro, estava em processo judicial. Ao estabelecer a relação entre os dois casos, intercalando-os com o texto de Florian, Machado antecipa aos leitores o

notre Jacqueau fait tout du long
l' exercice à la prussienne.
Un jour qu' au cabaret son maître étoit resté
(c' étoit, je pense, un jour de fête),
notre singe en liberté
veut faire un coup de sa tête.
Il s' en va rassembler les divers animaux
qu' il peut rencontrer dans la ville ;
chiens, chats, poulets, dindons, pourceaux,
arrivent bientôt à la file.
Entrez, entrez, messieurs, crioit notre Jacqueau ;
c' est ici, c' est ici qu' un spectacle nouveau
vous charmera gratis : oui, messieurs, à la porte
on ne prend point d' argent, je fais tout pour l' honneur.
à ces mots, chaque spectateur
va se placer, et l' on apporte
la lanterne magique ; on ferme les volets,
et, par un discours fait exprès,
Jacqueau prépare l' auditoire.
Ce morceau vraiment oratoire
fit bâiller, mais on applaudit.
Content de son succès, notre singe saisit
un verre peint qu' il met dans sa lanterne.
Il sait comment on le gouverne,
et crie en le poussant : est-il rien de pareil ?
Messieurs, vous voyez le soleil,
ses rayons et toute sa gloire.
Voici présentement la lune ; et puis l' histoire
d' Adam, d' éve et des animaux...
voyez, messieurs, comme ils sont beaux !
Voyez la naissance du monde ;
voyez... les spectateurs, dans une nuit profonde,
écarquilloient leurs yeux et ne pouvoient rien voir ;
l' appartement, le mur, tout étoit noir.
Ma foi, disoit un chat, de toutes les merveilles
dont il étourdit nos oreilles,
le fait est que je ne vois rien.
Ni moi non plus, disoit un chien.
Moi, disoit un dindon, je vois bien quelque chose ;
mais je ne sais pour quelle cause
je ne distingue pas très bien.
Pendant tous ces discours, le Cicéron moderne
parloit éloquemment et ne se lassoit point.
Il n' avoit oublié qu' un point,
c' étoit d' éclairer sa lanterne.

que haveria de ser confirmado nos dias seguintes: o caso de Pernambuco não era um roubo, mas desfalque tal qual o caso do *English Bank*.

As relações intertextuais operadas pelo cronista na fala das personagens, as quais recuperam tanto o caso do Banco quanto a fábula de Florian, permitem antecipar o que de fato havia ocorrido na tesouraria da Fazenda. A situação econômica aparentemente correta do banco e justificada em seus ativos foi verificada pela Comissão Especial que evidenciou um grave desfalque feito pelo caixa, denunciando a inépcia do sistema bancário (assim como a do macaco que esquecera de ligar a lanterna), que só descobrira o desfalque meses depois. De qualquer modo, o cronista relaciona o acontecido na tesouraria da Fazenda em Pernambuco e, anteriormente, no *English Bank*, pondo-os no mesmo nível, de modo que desmascara a ação criminosa – o suposto roubo em Pernambuco – relacionando como o procedimento do caso do *English Bank* – por mais que se tenha conseguido, neste caso, dar a solução. É nesse contexto que podemos entender a fábula de Florian. Assim como o macaco, um dos animais freqüentemente utilizados em fábulas como representação do trapaceiro, que se esqueceu de acender a lanterna, assim também o banco esqueceu-se, ou melhor, deixou de verificar a tempo o desfalque que vinha ocorrendo há meses. Roubo e desfalque financeiro são postos pelo cronista no mesmo nível com a mesma seriedade irônica.

Desse modo, vemos que as relações intertextuais se estabelecem nas crônicas não apenas com os textos clássicos, mas também com as notícias de jornais, permitindo que o cronista ressignifique os temas noticiados a partir das sobreposições textuais que opera no texto.

c) Iago e a sobrevivência do mais forte

Posteriormente, e como desfecho da crônica do dia 12 de setembro, a personagem *B* faz o seguinte comentário:

B - O Belisário já provou que esta velha chapa não merece atenção de homem sério. Nem o país é riquíssimo, nem riqueza escondida vale grande coisa. Toda a questão é ir buscá-la. A mais rica pérola do mundo, escondida aos olhos do homem, vale menos que este níquel de duzentos réis. Finalmente, li há pouco, agora mesmo, uma velha verdade da ciência moderna. Você crê na luta pela vida?

A - Como não crer, se é a verdade pura?

B - Bem: na luta pela vida tem de vencer o mais forte ou o mais hábil.

Você é forte? ASSIS, 1956, p. 24

Nesse trecho, a personagem B faz referência à teoria do filósofo e sociólogo inglês Herbert Spencer, autor da expressão *the survival of the fittest* e considerado “pai” do darwinismo social, cuja obra *Principles of Sociology*, de 1877, define a sociedade como um organismo, segundo a concepção da biologia darwinista, caracterizado pela evolução, pela diversificação e pela especialização crescentes de seus diferentes órgãos sociais:

A causa que mais contribuiu para engrandecer as idéias dos fisiologistas é a descoberta pela qual nós aprendemos que organismos que, no estado adulto, nada parecem ter em comum, foram, nos primeiros períodos do seu desenvolvimento, muito semelhantes; e mesmo que todos os organismos partem duma estrutura comum. Se as sociedades se desenvolvem e se a dependência mútua que une as suas partes, dependência que supõe a cooperação, se efetuou gradualmente, é preciso admitir, que apesar das diferenças que acabam por separar as estruturas desenvolvidas, há uma estrutura rudimentar donde todas derivam. (...) O fato de que as constituições não se fazem, mas crescem é apenas um fragmento do fato mais amplo de que, em todos os seus aspectos e através de todas as suas ramificações, a sociedade é um crescimento e não uma manufatura. Barata, 1982, p. 203-252

Para o sociólogo inglês, o conceito de organismo social é significativamente reforçado a partir da teoria evolucionista de Charles Darwin. Em sua obra posterior *The Man versus the State*, de 1884, considera o Estado como um obstáculo à evolução natural desse processo orgânico, exatamente por interferir nas atividades dos cidadãos mais do que o necessário para impor as suas limitações recíprocas; para ele, tal crítica pretende-se como proposta que objetiva melhorar a vida pela ruptura com as condições fundamentais necessárias à vida (Ibid., p. 252).

A partir dessas teorias, identificadas posteriormente como darwinismo social – observamos que em momento algum Spencer utilizou essa fórmula –, os teóricos cientificistas europeus do século XIX passaram a defender a luta pela vida como um processo fundamental da seleção natural. Apontavam também elementos biológicos que justificavam e comprovavam a superioridade das raças, atribuindo as diferenças sociais às determinações biológicas. Essas teorias pautadas nas diferenças genéticas, além de se respaldarem em Spencer, também têm como referencial teórico o anatomista holandês Petrus Camper, que constituiu o índice nasal e o ângulo facial como determinantes dessa diferença natural, no final do século XVIII (Chalhoub, 2003, 129). Eduardo

Cabette, em seu artigo “A genética do crime: perigos ocultos entre falácias, reducionismos, fantasias e deslumbramentos”, observa que o sociólogo holandês

(...) ordenou regularmente uma sucessão de crânios que ia dos macacos, passando pelos orangotangos até chegar aos negros e daí, seguindo num suposto processo evolutivo, até chegar à outra extremidade onde se achavam os asiáticos centrais e os europeus. Tratava-se também de uma explicação pseudocientífica não só para a classificação das raças, mas também para justificar “s disparidades de poder, ordenando-os em termos de superioridade e inferioridade”. Cabette 2007, p. 291

Nesse sentido, e como para justificar a invasão da África, diversas teorias colonialistas européias desenvolvem esse darwinismo social, cujos efeitos foram significativos entre os pesquisadores brasileiros¹⁰ como argumento científico aplicado à

¹⁰ Maria Margaret Lopes, em seu artigo intitulado *Mais vale um jegue que me carregue, que um camelo que me derrube... lá no Ceará*, publicado na revista História, Ciências, Saúde — Manguinhos, III (1): 50-64 Mar.-Jun. 1996, relata-nos “...sobre a história da Comissão Científica de Exploração das Províncias do Norte e Nordeste do Brasil, e mostra-nos os aspectos pouco conhecidos do quanto essa primeira expedição de naturalistas e engenheiros brasileiros, proposta através do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), em 1856, integrava as atividades científicas do Museu Nacional do Rio de Janeiro

Tais aspectos também nos permitem aclarar o significado da inserção do Museu Nacional do Rio de Janeiro no panorama científico do país em meados do século passado, bem como perceber melhor as redes de relações científicas, institucionais, políticas e mesmo pessoais entre aqueles que se dedicaram a implantar e consolidar as ciências naturais no país”.

Segundo a geóloga, “À Seção Astronômica e Geográfica cabiam os levantamentos astronômicos e topográficos relativos à determinação de posições geográficas, além de considerações sobre as vias de comunicação e as condições dos portos. A Seção etnográfica se dedicaria aos ‘principais elementos que servem para distinguir as raças humanas: a organização física, o caráter intelectual e moral, as línguas e as tradições históricas’. Estes elementos ainda não haviam sido estudados, sobretudo relativamente aos indígenas do Brasil, de maneira ‘a assentar em suas verdadeiras bases a ciência da etnologia’ (*Revista do IHGB*, idem, p. 68). Citando **Camper e Gall**, recomendava ‘desenhos fidelísimos’ para conhecimento das variações dos tipos físicos, a coleta de crânios e as tomadas de medidas e o estudo das línguas, entendido como ‘um complemento necessário ao estudo dos caracteres físicos’ (idem, p. 70). Além das descrições e desenhos, orientava que se fizessem coleções de todos os enfeites, utensílios, instrumentos de música, armas, ‘de tudo enfim quanto possa servir de prova da indústria, usos e costumes dos indígenas, inclusive suas múmias e sepulturas, reparando-se, entre outras circunstâncias dignas de nota, na posição que elas ocupavam em relação aos pontos cardeais’. E como não poderia deixar de ser, para acompanhar ‘um diário circunstanciado com toda fidelidade, se buscará obter, em cada vila, cópias autênticas de documentos de interesse à história e geografia do país’ (ibidem, p. 73)”. Um dos proponentes dessa Comissão foi Manuel Ferreira Lagos, adjunto da Seção de Anatomia Comparada e Zoologia do Museu Nacional desde 1854, e também secretário do IHGB, integravam também essa comissão os seguintes nomes: “Manuel Freire Alemão (sobrinho de Francisco Freire Alemão) e João Martins da Silva Coutinho, futuros diretores das seções de Botânica e Geologia do Museu Nacional; João Pedro Villa-Real, naturalista preparador (seu irmão Luís Antonio Villa Real era adjunto da Seção de Zoologia do museu desde 1855); Agostinho Vitor Borja Castro, formado em matemática pela Escola Militar, que viria a ser professor da Escola Politécnica do Rio de Janeiro em 1872, e José Reis de Carvalho, professor de desenho na Escola da Marinha, que seria o desenhista da comissão, entre outros (Macedo, 1859) (...) a comissão foi organizada em cinco seções: Botânica, dirigida por Francisco Freire Alemão, um dos mais conhecidos botânicos brasileiros; Geológica e Mineralógica, por Guilherme Schuch de Capanema, o adjunto da Seção de Geologia e Mineralogia do Museu Nacional desde 1849; Zoológica, pelo próprio Ferreira Lagos; Astronômica e Geográfica, por Giacomo Raja Gabaglia, matemático e lente

justificação da escravidão. Conforme nos aponta Chalhoub, essas teorias que foram parodiadas na definição de *Humanitas* pelo filósofo Quincas Borba, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, refletem também o pensamento do naturalista inglês Alfred Wallace, para quem a seleção natural, uma vez desenvolvidos os instintos sociais, operava-se no campo das capacidades intelectuais:

Si mes conclusions sont justes, il arrivera inévitablement que les races supérieures moralement et intellectuellement, remplaceront les races inférieures et dégradées, et la selection naturelle, continuant à agir sur l'organisation mentale, produira une adaptation toujours plus parfaite des hautes facultés de l'homme à la nature qui l'environne et aux exigences de l'état social. Chalhoub, 2003, p. 299¹¹

Alfred Wallace esteve no Brasil em 1848, e, concomitantemente a Darwin, desenvolveu a teoria da evolução das espécies, em 1858. Para tanto, percorreu diversas regiões brasileiras, indo até o alto do Rio Negro, passando várias partes da Amazônia. De 1854 a 1862, esteve na Indonésia e lá realizou diversas coletas e observações; recolheu mais de 100.000 espécimes, em sua maioria insetos, os quais eram desconhecidos pela ciência européia. Dessas pesquisas realizadas nos países colonizados, resultaram diversas publicações de artigos e livros, entre eles a obra contida na biblioteca de Machado de Assis. É curioso notar que Alfred Wallace foi um grande ativista político em defesa do socialismo. (Moreira, 2002).

Seja fazendo pesquisas para confirmar as teorias rosseauístas do “bom selvagem”, seja as realizando para confirmar uma suposta inferioridade e atraso genético das populações não européias, os viajantes europeus rodaram o mundo nos séculos XVII, XVIII e XIX, para, com isso, legitimar um discurso crescente de favorecimento daquilo que no século XIX se tornaria o Estado burguês.

No conto “O Lapso”, publicado em *Gazetas de Notícias* em 1883 e compilado, no ano seguinte, na obra *Histórias sem data*, Machado aborda essa discussão da divisão das raças e apresenta a seguinte teoria:

da Academia da Marinha; e Etnográfica e Narrativa da Viagem, pelo conhecido poeta romântico Antônio Gonçalves Dias, bacharel, professor de história e latim do Colégio Pedro II”.

¹¹ “Se minhas conclusões estão corretas, acontecerá inevitavelmente que as raças moralmente e intelectualmente superiores substituirão as raças inferiores e degradadas e a seleção natural, continuando a agir sobre a organização mental, produzirá uma adaptação cada vez mais perfeita das elevadas faculdades humanas à natureza que o envolve e às exigências do estado social”. (tradução livre). (Chalhoub observa ter usado a mesma obra de Wallace encontrada entre os livros da biblioteca de Machado com o título *La sélection naturelle*, Paris, C. Reinwald et Cie., Libraires-Éditeurs, 1872, pp. 346-7. (idem, ibidem)

A teoria de Ch. Lamb acerca da divisão do gênero humano em duas grandes raças é posterior ao conciliábulo do Rocio; mas nenhum outro exemplo a demonstraria melhor. Com efeito, o ar abatido ou aflito daqueles homens, o desespero de alguns, a preocupação de todos, estavam de antemão provando que a teoria do fino ensaísta é verdadeira, e que das *duas grandes raças humanas*, — *a dos homens que emprestam, e a dos que pedem emprestado*, — *a primeira contrasta pela tristeza do gesto com as maneiras rasgadas e francas da segunda, the open, trusting, generous manners of the other*. Assim que, naquela mesma hora, o Tomé Gonçalves, tendo voltado da procissão, regalava alguns amigos com os vinhos e galinhas que comprara fiado; ao passo que os credores estudavam às escondidas, com um ar desenganado e amarelo, algum meio de reaver o dinheiro perdido. ASSIS, 1938, p. 30 – grifo nosso.

Tratando da história de Tomé Gonçalves, homem rico e cheio de dívidas, Machado, citando a frase do ensaísta inglês Charles Lamb¹² - *A espécie humana, de acordo com a melhor teoria, é composta por duas raças distintas: os homens que emprestam e os homens que pedem emprestado* – ridiculariza as teorias científicas e evolucionistas que buscam na fisiologia humana a razão dos comportamentos sociais. E, ao retomar esse tema nas crônicas em análise, Machado esvazia a significação dos valores científicos que alegam um processo natural de evolucionismo social, para impingir nessa alegação as motivações sociais e políticas sustentadas pelas relações de poder.

Ao fazer a leitura desses documentos científicas segundo uma perspectiva política, Foucault também compreende as motivações sociais naturalizadas pelo cientificismo que evidenciam os reais motivos de dominação e de justificação das desigualdades sociais e da manutenção de uma postura colonizadora no seio da sociedade burguesa-capitalista, cujos interesses articulam-se como dispositivos teóricos, científicos, e dispositivos disciplinares ou normativos, que, ao constituir a inferioridade de grupos humanos como natureza, validam a própria prática como superioridade racial ou civilizacional. Ao observar as tensões discursivas presentes no século XVIII, na

¹² “Ensaísta e poeta inglês, nasceu em Londres em 1775 e morreu em Edmonton, em 1834. Ele obteve um emprego na Companhia das Índias Orientais, e o manteve durante trinta anos. Lamb tinha um caráter muito alegre. Seus primeiros escritos literários foram um volume de poesias que ele publicou em 1797, com Coleridge e Liloyd. No ano seguinte, escreveu *Rosamund Gray*, narrativa patética, que foi bem aceito pelo público letrado. Mais tarde, se tornaria dramaturgo, compondo a tragédia de *John Woodvil* (1801), ao estilo dos dramaturgos do reino de Elisabeth, e uma farsa, *Mr. H* (1804), que teve apenas uma apresentação. Em 1807, publico seus *Contos tirados de Shakespeare*, cuja produção teve a contribuição de sua irmã e, em 1808, suas *Espécies de poetas dramáticos ingleses no tempo de Shakespeare*, onde ele mostrou ter um raro espírito crítico. Mas é sobretudo aos seus ensaios, publicados em “London Magazine” e assinados como Elia, que ele deve sua popularidade. Os *Ensaaios de Elia* são , de fato, um dos melhores exemplos do que se define como humor. (tradução livre). LAMB, [19-?], p. 545.

França, Foucault aponta para essa questão, apresentando as três direções com que o enunciado do poder se constitui e orienta no momento da Revolução Francesa: a filologia, a economia política e a biologia. Em suas aulas seguintes, publicadas na obra *Em defesa da Sociedade*, observando a relação assimétrica do poder soberano, o qual consistia no paradoxo “fazer morrer/deixar viver”, mostra-nos como no século XIX essa binomia da sustentação do poder soberano não é eliminada com a Revolução. Ao contrário, toma outra significação e opera outra funcionalidade distinta do poder soberano. Essa distinção se mantém pela inversão da lógica; assim, não consiste em apenas *fazer morrer, deixar viver*, mas, agora, no *fazer viver e deixar morrer*. Para tanto, com a segunda distinção, essa binomia se orienta e se legitima pelo que Foucault chama de biopolítica:

Depois da anátomo-política do corpo humano, instaurada no decorrer do século XVIII, vemos aparecer, no fim do mesmo século, algo que já não é uma anátomo-política do corpo humano, mas que eu chamaria de uma “biopolítica” da espécie humana. FOUCAULT, 2002, p. 289

Desse modo, opera-se a mediação estatística demográfica, a introdução da medicina com função de garantir a higiene pública, os estudos da anomalia, da normatização do corpo e do regramento efetivo das relações sexuais e morais na constituição do Estado burguês. Para tanto, a preocupação com os mecanismos que garantam o bom funcionamento da máquina capitalista é o modo como opera a inversão da binomia do poder soberano: não mais se trata da preocupação do fazer morrer, como sustentação da soberania do poder absoluto do Antigo Regime; agora, o dispositivo é o de “fazer viver”, enquanto garantia de funcionamento da máquina estatal:

Temos, pois, duas séries: a série corpo – organismo – disciplina – instituições; e a série população – processos biológicos – mecanismos regulamentadores – Estado. Um conjunto orgânico institucional: a organo-disciplina da instituição, se vocês quiserem, e, de outro lado, um conjunto biológico e estatal: a bio-regulamentação pelo Estado. Idem, *ibidem*, p. 298

É nesse contexto e com essa orientação que se sustentam e intervêm as teorias racistas. Sua intervenção, segundo o filósofo, é primeiramente para garantir um corte entre o que deve viver e o que deve morrer; opera-se, então, enquanto primeira função, a subdivisão das espécies no interior de um corpo social para fragmentar e com isso garantir “sua segunda função: terá como papel permitir uma relação positiva, se vocês quiserem, do tipo: ‘quanto mais você matar, mais você fará morrer’, ou ‘quanto mais

“você deixar morrer, mais, por isso mesmo, você morrerá”. Com isso, o racismo estabelece entre os indivíduos uma relação de vida e de morte, fundamentada na teoria da guerra, mas justificada, agora, por uma teoria biológica, em que a “morte do outro não é simplesmente a minha vida, na medida em que seria minha segurança pessoal; a morte do outro, a morte da raça ruim, da raça inferior (ou do degenerado, ou do anormal), é o que vai deixar a vida em geral mais sadia; mais sadia e mais pura”. Desse modo, a rearticulação do elemento que orienta e justifica as guerras, na nova ordem da biopolítica, é retomada com outro significado; não é mais o sentido de que, para garantir a vida, é preciso matar, “fazer morrer”, pois os inimigos são o perigo exterior a uma determinada comunidade; agora, o perigo está *em relação a e para* uma população; portanto, o sentido é determinado pelo “fazer viver”, que garante a eliminação de um perigo biológico. O filósofo aponta para a compreensão do racismo e seu desenvolvimento nas sociedades modernas sustentadas no modo do biopoder:

O racismo vai se desenvolver *primo* com a colonização, ou seja, com o genocídio colonizador. Quando for preciso matar pessoas, matar populações, matar civilizações, como se poderá fazê-lo, se se funcionar no modo do biopoder? Através dos temas do evolucionismo, mediante um racismo. *idem, ibidem, p. 307*

Desse modo, na crônica de 12 de setembro de 1886, quando a personagem B afirma que na luta pela vida vence o mais forte, insere um outro elemento, corrosivo das teorias evolucionistas e racistas, ao dizer que vence também o mais hábil.

B - Bem: na luta pela vida tem de vencer o mais forte ou o mais hábil. Você é forte?

A - Sou um banana.

B - Pois seja hábil. *Make money*; é o conselho de Cássio. *Metete dinheiro no bolso*. ASSIS, 1956, p. 24

Ao perguntar à personagem A se ela é forte, essa afirma que é “um banana”. A personagem B, então, encerra a crônica com a afirmativa *pois seja hábil* e remete o leitor à peça *Otelo*, de Shakespeare, citando a fala em que Iago sugere a Rodrigo meter o dinheiro na bolsa¹³. Confirma-se o que nos observa Kristeva, que o texto – no caso o diálogo entre A e B citado anteriormente – torna-se o cruzamento de textos – as teorias

¹³ Curiosamente, Machado atribui a autoria da expressão a Cássio. Ao examinarmos cuidadosamente a obra *Otelo*, vemos que de fato foi equívoco de nosso autor.

evolucionistas sobre o processo de seleção natural e afirmação das duas raças cruzam-se com o trecho do diálogo entre Iago e Rodrigo sobre o procedimento deles em relação ao Mouro. A sobreposição de textos, enquanto leitura do escritor produzida em seu texto, permite-nos uma outra compreensão desses significados postos e sobrepostos. Para tanto, vale-nos uma olhada na peça de Shakespeare para, com isso, compreender essas sobreposições.

A peça inicia-se com o diálogo entre Iago, o alferes de Otelo, e Rodrigo, um fidalgo veneziano. Rodrigo é apaixonado por Desdêmona, filha do senador Bragâncio, porém seu pai não apóia entregá-la ao fidalgo; Iago é um ganancioso que deseja tornar-se tenente, mas perde o cargo para Cássio; ambos estão irritados com o Mouro, esse por ter sido preterido na nomeação para o cargo e aquele por ter sido preterido por Desdêmona, que resolveu casar-se com Otelo. Ambos apostam na possibilidade de denunciá-lo ao senador, por acreditarem que esse não apoiaria a união entre sua filha e o Mouro; porém, conforme se desenrola a cena, Bragâncio acaba concordando com o casamento já consumado, concordância que leva Rodrigo a querer se matar. É nesse momento que Iago profere a frase citada por Machado: *mete dinheiro na bolsa*¹⁴. De qualquer modo, interessam-nos dois elementos: o primeiro é a forma de apropriação feita por Machado. Ao observarmos a versão em inglês¹⁵, vemos que o termo é: *put*

¹⁴IAGO - É apenas um apetite do sangue e uma concessão da vontade. Vamos! Sê homem! Afogares-te? Faze isso com gatos e cãesinhos recém-nascidos. Declarei que sou teu amigo e me confesso ligado ao teu serviço por cabos de resistência à toda prova. Nunca te poderei ser tão útil como agora. Põe dinheiro na bolsa, toma parte nesta guerra, desfigura as feições com uma barba postiça. Repito: põe dinheiro na bolsa! Não é possível que Desdêmona continue apaixonada do Mouro por muito tempo - põe dinheiro na bolsa! - nem ele dela. Foi um começo muito violento, da parte dela, ao que ainda verás seguir-se uma separação correspondente. Põe dinheiro na bolsa! Esses mouros são muito inconstantes em suas inclinações - enche de dinheiro tua bolsa! - O prato que para ele, agora, é tão agradável como alfarroba dentro de pouco lhe será tão amargo como coloquintida. É fatal que ela o troque por um moço; quando ficar saciada do corpo dele, perceberá o erro da escolha que fez. Terá de trocá-lo por outro: é fatal. Por isso, põe dinheiro na bolsa! Mas se queres absolutamente condenar-te às penas eternas, faze-o por um processo mais delicado do que o afogamento. Arranja quanto dinheiro puderes! Se a santidade de um juramento frágil entre um bárbaro errático e uma veneziana arquisabida não for coisa muito dura para minha inteligência e para todas as tribos do inferno, acabarás gozando-a. Por isso, trata de arranjar dinheiro! A peste para o teu afogamento! Nada tem que ver com este negócio. Farás melhor enforcando-te depois de satisfazeres os teus desejos do que te afogando sem proveito nenhum. (SHAKESPEARE, 2001, P. 14)

¹⁵ IAGO - It is merely a lust of the blood and a permission of the will. Come, be a man: drown thyself! drown cats and blind puppies. I have professed me thy friend, and I confess me knit to thy deserving with cables of perdurable toughness; I could never better stead thee than now. **Put money in thy purse**; follow thou the wars; defeat thy favour with an usurped beard; I say, **put money in thy purse**. It cannot be that Desdemona should long continue her love to the Moor, **put money in thy purse**, nor he his to her: it was a violent commencement, and thou shalt see an answerable sequestration;--**put but money in thy purse**.--These Moors are changeable in their wills:--fill thy purse with money: the food that to him now is as luscious as locusts shall be to him shortly as acerb as the coloquintida. She must change for youth: when she is sated with his body, she will find the error of her choice: she must have change, she must: therefore **put money in thy purse**.--If thou wilt needs damn thyself, do it a more delicate way than drowning. Make all the money thou canst; if sanctimony and a frail vow betwixt an

money in thy purse, cuja tradução contextual seria: *põe dinheiro na tua bolsa*, que Iago repetirá por várias vezes, convencendo o fidalgo Rodrigo a investir seu dinheiro em Desdêmona com presentes caros para poder seduzi-la e roubá-la ao amante. A expressão em inglês utilizada por Machado é dita por Iago a Rodrigo, nessa mesma frase como: *therefore, make money*. Iago aconselha Rodrigo a ir arranjar dinheiro para comprar os mimos a serem dados a Desdêmona. Logo a seguir, Machado utiliza a expressão traduzida como: *mete dinheiro no bolso*. Em Shakespeare, a fórmula *make money* é utilizada posteriormente às repetições de Iago a Rodrigo do *put money in thy purse*; em Machado, é usada anteriormente, alterando, no contexto da crônica, o significado desses termos shakespearianos. Com isso, temos o segundo elemento, que é o motivo, ou melhor, o sentido alterado de sua fonte de origem. Como já observamos anteriormente, as personagens abordam a questão do caso de Pernambuco e estabelecem relações dele com o caso do *English Bank*. Desse caso, passam a noticiar a história do testamento de um português, Custódio José Gomes, de alcunha Custódio Bíblia. Os comentários diziam ser falso o testamento deixado por ele. Conforme diz a personagem A, pessoas de conceito estavam envolvidas nessa falsificação:

A - Cá está outro petisco. Parece que se descobriu que o testamento de Custódio Bíblia¹⁶...

B - Quem?

A - Custódio Bíblia. Conheceu-o?

B - Não. Conheci há muitos anos um padre protestante, que aqui andava pregando e a quem o *Apóstolo* chamava por desprezo O *Bíblia* assim como se dissesse: o *pinta-monos*.

A - Pois não é esse; é um Custódio José Gomes, que tinha aquela alcunha, morreu há tempos, deixando um testamento. Diz-se agora que o testamento é falso, e acrescenta um jornal que pessoas de conceito estão envolvidas no negócio.

B – Diabo. ASSIS, 1956, p. 23

erring barbarian and a supersubtle Venetian be not too hard for my wits and all the tribe of hell, thou shalt enjoy her; therefore make money. A pox of drowning thyself! it is clean out of the way: seek thou rather to be hanged in compassing thy joy than to be drowned and go without her. (SHAKESPEARE, 1998, p. 20-21)

¹⁶ *O processo do Bíblia, - alcunha do português Custódio José Gomes, um avarento que morrera em estado senil e cujo testamento fora falsificado, forneceu a Machado de Assis o assunto de uma das "Gazetas de Holanda", - a de 7 de março de 1887. Voltaria ainda ao mesmo tema nos "Bons Dias" de 19 de julho de 1888. Essa observação foi feita por Magalhães Jr. na obra *Diálogos e Reflexões de um relojoeiro*. ASSIS, 1956, p. 23*

Encerram o diálogo, conforme já apresentamos, com a frase de Spencer e, no fechamento, a personagem *B* sugere à personagem *A* ser hábil, já que esta dissera não ser forte – requisito da luta pela vida. À habilidade, incorpora-se, com isso, o sentido apropriado às falcatruas financeiras tanto dos envolvidos no caso de Pernambuco, quanto no caso do *English Bank*, como também a falcatrua na falsificação do testamento de um homem rico e avarento. Acrescenta-se então ao sentido do termo *hábil*, não apenas o discurso de Iago a Rodrigo, mas a motivação do alferes de enganar Rodrigo (criando-lhe a esperança de ter Desdêmona); para enganar Otelo (despertando-lhe os ciúmes contra Cássio e Desdêmona), traindo todas as personagens com o único objetivo de se tornar tenente do Mouro de Veneza. O perfil dessa personagem shakespeariana é apropriado por Machado em seu texto para dar o tom exato de quem são os vencedores na luta pela vida proposta pelos cientificistas do século XIX. Em outros termos, esses “vencedores” não passam de “Iagos” que, diferentemente do alferes na peça, têm em suas mãos a máquina do capital e a condição de privilégio na relação saber-poder que lhes permite extorquir, dominar, matar e desapropriar tanto os seus subordinados quanto os colonizados por meio do discurso cientificista tão verdadeiro quanto o era o testamento de Custódio Bíblia.

II CAPÍTULO

As arestas machadianas

1 – Incongruência como procedimento retórico

Conforme pontuamos anteriormente, os procedimentos intertextuais, juntamente com suas funções dialógicas, são procedimentos determinantes na composição das crônicas em análise. Vale observar que a exposição aqui feita sequencialmente de procedimentos retóricos na composição da obra serve antes de tudo como método didático na compreensão do funcionamento composicional dos textos. Evidentemente, eles são simultâneos na organização e decodificação operados tanto pelo autor quanto pelo leitor.

Isto posto, retomemos o início da primeira crônica, em que, ao referirem-se ao tempo, as personagens A e B articulam uma seqüência de fatos e referências que, em nível ficcional, aparentemente se apresentam justapostos de modo incoerente:

A - Você já viu nada mais curioso que este tempo?

B - Que tempo?

A - O tempo, - o tempo escuro, o tempo claro, ventoso, chuvoso, caloroso...

B - É o seu ofício. Mais esquisito me parece o general Santos, que ora agoniza, ora despacha; há poucas horas estava com um pé na sepultura; há meia hora ratificou um decreto.

A - Pois tudo isso é do tempo. Também há poucos dias estavam uns oitocentos contos muito caladinhos, na tesouraria da fazenda de Pernambuco; vai senão quando pegam em si e abandonam a caixa, sem deixar a menor notícia do destino; - um bilhete que fosse, - um bilhete de quinhentos réis, que podia ficar muito quieto e explicar-se com a polícia. "Os meus colegas, diria esse gracioso infante, saíram daqui com intenção de evitar, embora por caminhos mais longos e tortuosos, a estrada do imposto, por exemplo, que é comprida como todos os diabos. Não voltarão todos juntos, nem no mesmo ano; mas, se é verdade que Roma não se fez num dia, também é certo que não se desfez num ano. Foi o que eles me disseram. ASSIS, 1956, p. 21

As informações são “costuradas” na justaposição do emprego de múltiplos sentidos do termo “tempo”. De início, “tempo” tem a significação meteorológica do termo – *o tempo escuro, o tempo claro, ventoso, chuvoso, caloroso* –, para depois incorporar o sentido de vida e morte e de função administrativa do General Santos. Em “ora agoniza” – sentido de vida e morte – “ora despacha” – sentido de função administrativa – estabelece a incongruência que, por mais discrepante que pareça, é absorvida pelo termo “tempo”: *Pois tudo isso é do tempo*. A seguir, o termo incorpora os dias funcionais que permitem a fraude na Tesouraria da Fazenda de Pernambuco. A movimentação discursiva do termo “tempo” mostra-nos que o procedimento intertextual elaborado na crônica, conforme observamos no capítulo anterior, embora seja determinante para compreender o processo de composição do texto, não dá conta da dinâmica técnico-estética da escrita machadiana.

Essa incongruência manifesta-se em outras partes dos diálogos-crônicas, como por exemplo, o questionamento feito pela personagem A na primeira crônica quanto ao procedimento errôneo do *English Bank*, posteriormente descoberto, que só é apresentado ao leitor na crônica seguinte; ele é apresentado não como resposta, mas como informação comum das duas personagens. Tal “resposta” elabora-se na segunda crônica a partir de diversos procedimentos produtores de efeitos incongruentes:

A - Vou dizer-lhe uma coisa incrível, mas verdadeira. Tenho uma idéia...

B - Guarde-a, guarde-a... Uma idéia, amigo! É encafuá-la; é metê-la nos cafundós do espírito.

A - Pois sim, mas não há inconveniente em confiá-la a um amigo discreto; não é seguramente botá-la ao meio da rua. Você sabe que as idéias dos homens são como os filhos das mulheres; lá vem a hora... A minha completou agora mesmo os seus nove minutos... Vamos, apare-a nos braços. Sabe que no Recife, não só se desconfia que houve desfalque na Tesouraria, em vez de roubo, mas até já se suspeita que o método ali empregado foi o mesmo do "English Bank".

B - Já sei: os tais maços de notas miúdas com uma nota grande por fora, fazendo tudo um conto de réis aparente, mas na realidade uns cento e tantos mil réis.

A - Tal qual.

B - Mas que idéia lhe deu isso?

A - Veja lá se adivinha.

B - Não posso.

A - Imaginei que algumas das nossas cabeças públicas podem ser assim compostas de uma grande nota por fora e outras miúdas por dentro. Contos de réis de caçoada... Que lhe parece? Fiquei tão contente com esta conjectura, que até me deu vontade de dançar um minuete... Tra la la, tra la la, la la... Compreende, não? Uma nota grande, vistosa, cem mil réis, encapando uma porção de quinhentos réis muito ralados, e embaíndo a multidão. A multidão aplaude, crê nos rolos de dinheiro, adivinha outros, e dança como eu, tra la la, tra la la.

B - Bem pode ser.

A - Vá ouvindo. Espontaneamente, ou para animar as turbas, um dos presentes grita: "Viva o conto de réis!" Mil vozes repetem: "Viva o conto de réis!" E jura-se que não há menos de um conto de réis, que há até mais. Mas lá vem um que apenas possui uns cento e vinte mil réis, em notas pequenas e espalhadas, e fica triste, sente-se invejoso, e clama que o conto de réis, embora certo, é falso.

B - "Embora certo", confesso que é sublime. Não acham outro meio de desmoralizar esses contos de réis, senão dizer que são falsos, embora certos.

A - Falso? replicam os outros; é preciso não conhecer dinheiro, para dizer que esta nota é falsa. Não há nada mais verdadeiro; tão verdadeiro como Deus que está no céu. ASSIS, 1956, pp. 25-26

A partir desse trecho do diálogo entre as duas personagens, podemos localizar diversos procedimentos produtores de efeitos incongruentes que os reafirmam como elementos constituintes do texto. Ao iniciar o diálogo, a personagem *A* comenta sobre uma idéia que teve a partir do caso de Pernambuco e do *English Bank*, sendo interpelada pela personagem *B* a não expor tais idéias. Com essa interpelação, a personagem *A* fundamenta a importância da exposição a partir da comparação com o procedimento do parto: *As idéias dos homens são como os filhos das mulheres; lá vem a hora... A minha completou agora mesmo os seus nove minutos... Vamos, apare-a nos braços*. Vemos que, nessa parte do diálogo, a incongruência opera-se por meio da referência intertextual feita nesse trecho que nos remete diretamente ao diálogo de Platão, *Teeteto*. Para o compreendermos, é necessário voltar-nos ao diálogo platônico.

Nesse diálogo, Sócrates evidencia ao jovem Teeteto como surge o conhecimento, o qual se processa de modo semelhante ao do parto. Dessa maneira, Sócrates não ensina nada a ninguém, o que faz é apenas estimular, por meio de perguntas, a memória de seu interlocutor, pois entende que o conhecimento ressurgirá da recordação que esse tem das essências. Assim, compara seu trabalho, ou estímulo, à

função de sua mãe que era parteira; como o dela, seu trabalho é unicamente ajudar que o conhecimento venha à luz, elaborando pela comparação da profissão de sua mãe e seu trabalho uma construção metafórica que define como *maiêutica*:

Sócrates — Eis aí a função das parteiras; muito inferior à minha, Em verdade, não acontece às mulheres parirem algumas vezes falsos filhos e outras vezes verdadeiros, de difícil distinção. Se fosse o caso, o mais importante e belo trabalho das parteiras consistiria em decidir entre o verdadeiro e o falso, não te parece?

Teeteto — Sem dúvida.

Sócrates — A minha arte obstétrica tem atribuições iguais às das parteiras, com a diferença de eu não partejar mulher, porém homens, e de acompanhar as almas, não os corpos, em seu trabalho de parto. Porém a grande superioridade da minha arte consiste na faculdade de conhecer de pronto se o que a alma dos jovens está na iminência de conceber é alguma quimera e falsidade ou fruto legítimo e verdadeiro. Neste particular, sou igualzinho às parteiras: estéril em matéria de sabedoria, tendo grande fundo de verdade a censura que muitos me assacam, de só interrogar os outros, sem nunca apresentar opinião pessoal sobre nenhum assunto, por carecer, justamente, de sabedoria. E a razão é a seguinte: a divindade me incita a partejar os outros, porém me impede de conceber. Por isso mesmo, não sou sábio não havendo um só pensamento que eu possa apresentar como tendo sido invenção de minha alma e por ela dado à luz. Porém os que tratam comigo, suposto que alguns, no começo pareçam de todo ignorantes, com a continuação de nossa convivência, quantos a divindade favorece progridem admiravelmente, tanto no seu próprio julgamento como no de estranhos. O que é fora de dúvida é que nunca aprenderam nada comigo; neles mesmos é que descobrem as coisas belas que põem no mundo, servindo, nisso tudo, eu e a divindade como parteira. E a prova é o seguinte: Muitos desconhecedores desse fato e que tudo atribuem a si próprios, ou por me desprezarem ou por injunções de terceiros, afastam-se de mim cedo demais. O resultado é alguns expelirem antes do tempo, em virtude das más companhias, os germes por mim semeados, e estragarem outros, por falta da alimentação adequada, os que eu ajudara a pôr no mundo, por darem mais importância aos produtos falsos e enganosos do que aos verdadeiros, com o que acabam por parecerem ignorantes aos seus próprios olhos e aos de estranhos. Foi o que aconteceu com Aristides, filho de Lisímaco, e a outros mais. Quando voltam a implorar instantaneamente minha companhia, com demonstrações de arrependimento, nalguns casos meu demônio familiar me proíbe reatar relações; noutros o permite, voltando estes, então, a progredir como antes. Neste ponto, os que convivem comigo se parecem com as parturientes: sofrem dores lancinantes e andam dia e noite desorientados, num trabalho muito mais penoso do que o delas. Essas dores é que minha arte sabe despertar ou acalmar. É o que se dá com todos. Todavia, Teeteto, os que não me parecem fecundos, quando eu chego à conclusão de que não necessitam de mim, com a maior boa vontade assumo o papel de casamenteiro e, graças a Deus, sempre os tenho aproximado de quem lhes possa ser de mais utilidade. Muitos desses já encaminhei para

Pródico, e outros mais para varões sábios e inspirados. Se te expus tudo isso, meu caro Teeteto, com tantas minúcias, foi por suspeitar que algo em tua alma está no ponto de vir à luz, como tu mesmo desconfiás. Entrega-te, pois, a mim, como o filho de uma parteira que também é parteiro, e quando eu te formular alguma questão, procura responder a ela do melhor modo possível. E se no exame de alguma coisa que disseres, depois de eu verificar que não se trata de um produto legítimo, mas de algum fantasma sem consistência, que logo arrancarei e jogarei fora, não te aborreças como o fazem as mulheres com seu primeiro filho. Alguns, meu caro, a tal extremo se zangaram comigo, que chegaram a morder-me por os haver livrado de um que outro pensamento extravagante. Não compreendiam que eu só fazia aquilo por bondade. Estão longe de admitir que de jeito nenhum os deuses podem querer mal aos homens e que eu, do meu lado, nada faço por malquerença pois não me é permitido em absoluto pactuar com a mentira nem ocultar a verdade PLATÃO, 2001, pp. 47-48.

Como podemos observar nesse trecho, Sócrates estabelece o paralelo entre a profissão de sua mãe e a sua função como filósofo. Assim, pontua que uma das características do parteiro é a esterilidade; para ser parteiro do conhecimento, é necessário ser estéril de sabedoria. Além de parteiro, é casamenteiro: quando percebe que seu interlocutor é vazio de sabedoria, “casa-o” com algum sábio que possa fecundar nele a sabedoria. Além de parteiro, em determinado momento do texto, Sócrates se afirma como o que fecunda o conhecimento no outro. Portanto, afirma-se “parteiro”, “casamenteiro” e “fecundante”. Com isso, a misoginia característica dos filósofos gregos manifesta-se em dois momentos: quando indica que seu trabalho como parteiro do conhecimento é superior ao das parteiras e quando aponta que a diferença entre ele e as parteiras deve-se ao fato de que seu trabalho é com homens e o dessas, com mulheres.

Na crônica, essa referência intertextual estabelece-se pela incongruência da imagem evocada da parteira com o modo como a personagem ressignifica o procedimento socrático do conhecimento. A personagem ressalta, ironicamente, a diferença entre homem e mulher e remete-nos diretamente a essa misoginia socrática: “As idéias dos homens são como os filhos das mulheres”.

Aqui, não há parteiro, nem casamenteiro, nem fecundante; a maiêutica procedida da personagem *A* é operada por ela mesma por meio da inversão referencial. Se, em *Teeteto*, Sócrates pressupõe a imagem do parto como metáfora da produção do conhecimento, sendo ele filósofo estéril que está, portanto, além de fecundar o interlocutor, em condições de efetuar o parto, em “*A + B*”, a personagem parte da produção do conhecimento ou, como ela mesma define, do surgimento de sua idéia

sobre como se procedeu o desfalque no caso de Pernambuco, para a imagem do parto, porém, sem parteira, ela apenas completou seus nove minutos e nasce de um “parto natural”, bastando que a outra personagem a apare nos braços. Não havendo parteiro – cuja função, conforme explicita Sócrates, também é avaliar se o fruto é verdadeiro ou falso – não há quem possa dizer se o fruto é verdadeiro; desmistifica-se a imagem de um tutor ou orientador que possa definir o que é certo ou errado. O que vem a ser exatamente essa idéia que acabara de completar os seus nove minutos? Segue o texto:

A - Pois sim, mas não há inconveniente em confiá-la a um amigo discreto; não é seguramente botá-la ao meio da rua. Você sabe que as idéias dos homens são como os filhos das mulheres; lá vem a hora... A minha completou agora mesmo os seus nove minutos... Vamos, apare-a nos braços. Sabe que no Recife, não só se desconfia que houve desfalque na Tesouraria, em vez de roubo, mas até já se suspeita que o método ali empregado foi o mesmo do "English Bank".

B - Já sei: os tais maços de notas miúdas com uma nota grande por fora, fazendo tudo um conto de réis aparente, mas na realidade uns cento e tantos mil réis.

A - Tal qual.

B - Mas que idéia lhe deu isso?

A - Veja lá se adivinha.

B - Não posso.

A - Imaginei que algumas das nossas cabeças públicas podem ser assim compostas de uma grande nota por fora e outras miúdas por dentro. Contos de réis de caçoada... Que lhe parece? Fiquei tão contente com esta conjetura, que até me deu vontade de dançar um minuete... Tra la la, tra la la, la la... Compreende, não? Uma nota grande, vistosa, cem mil réis, encapando uma porção de quinhentos réis muito ralados, e embaindo a multidão. A multidão aplaude, crê nos rolos de dinheiro, adivinha outros, e dança como eu, tra la la, tra la la.

B - Bem pode ser.

A - Vá ouvindo. Espontaneamente, ou para animar as turbas, um dos presentes grita: "Viva o conto de réis!" Mil vozes repetem: "Viva o conto de réis!" E jura-se que não há menos de um conto de réis, que há até mais. Mas lá vem um que apenas possui uns cento e vinte mil réis, em notas pequenas e espalhadas, e fica triste, sente-se invejoso, e clama que o conto de réis, embora certo, é falso.

B - "Embora certo", confesso que é sublime. Não acham outro meio de desmoralizar esses contos de réis, senão dizer que são falsos, embora certos.

A - Falso? replicam os outros; é preciso não conhecer dinheiro, para dizer que esta nota é falsa. Não há nada mais verdadeiro; tão verdadeiro como Deus que está no céu.

B - A sua idéia, entretanto, esbarra numa dificuldade. As notas não podem ficar emaçadas; há despesas... o dono tem de abrir os maços, distribuir o dinheiro...

A - Há despesas, mas há também crédito. Uma nota grande por fora é a alavanca do crédito intelectual. Para que serviria então a velha instituição dos fiados? Fia-se tudo, até a reputação.

B - Não sabia desta. Depois é que aparecem os desfalques.

A - Raro, muito raro.

B - Como raro?

A - Quando os desfalques começam a aparecer, a multidão está ocupada com outro conto de réis, - que pode ser verdadeiro ou falso, - mas é outro, e ninguém dá fé dos desfalques, ou todos os desculpam. Aqui entra uma boa liquidação sossegada, e adeus.

B - Compreendo; refere-se à História.

A - Deus de Misericórdia, não! Não vou tão longe. A História é uma bela castelã, muito cheia de si, e não me meto com ela. Mas a minha comadre Crônica, isso é que é uma boa velha patusca, tanto fala como escreve, fareja todas as coisas miúdas e graúdas, e põe tudo em pratos limpos. ASSIS, 1956, pp. 25-27

A idéia apresentada pela personagem A consiste em duas coisas: 1) No método para responder a pergunta feita anteriormente pela própria personagem, que na crônica anterior questionara como havia sido descoberto o processo sobre o desfalque no *English Bank*. Com isso, percebemos, nesse método apresentado no texto, o paralelo diferenciado entre a fecundação, o procedimento maiêutico aplicado por Sócrates e o mesmo procedimento usado nessas crônicas. Em *Teeteto*, como também em *Menon*, quem fricciona o interlocutor para que esse possa dar à luz o conhecimento é o filósofo, cuja imagem é a do macho que fecunda e, portanto, em condição de superioridade; essa fricção se opera por meio do procedimento dialético das perguntas e respostas; na crônica, quem tem a função da pergunta é a personagem A; contudo, a forma de pergunta não é a da fricção, mas da mera curiosidade; e quem responde à pergunta é a própria personagem que “fecunda”. Como também é ela mesma que processa o “parto”. Notamos a incongruência da construção imagética da maiêutica inaugurada por Sócrates e consolidada na tradição filosófica ocidental, quando Machado inverte os

procedimentos formais necessários para a realização da metáfora da maiêutica em seu texto. 2) Ao apresentar à personagem *B* o fruto de seu parto, a personagem *A* afirma que o caso da Tesouraria era tal qual o do *English Bank* e a outra personagem completa, informando ao leitor que uma nota graúda cobria as notas miúdas, fazendo com que a opinião pública pensasse serem todas graúdas, isto é, um engodo financeiro. A partir dessa informação, a idéia parida no diálogo é a de que, assim como aconteceu o engodo do banco, também acontecia com algumas figuras políticas do Império: algumas cabeças públicas são compostas de uma nota graúda por fora e de miúdas por dentro. A multidão, enganada por essas figuras públicas, vê a nota graúda por fora e acredita que por dentro também sejam grandes e, por isso, dança, como a personagem *A*. Tal imagem reorienta a compreensão do processo de dar à luz o conhecimento, inaugurado por Sócrates. Se nos diálogos platônicos o filósofo é o responsável de, por meio da dialética, orientar e cuidar da *pólis*, exatamente por ser ele o “parteiro” de conhecimento (e as outras pessoas, homens, mulheres, jovens e crianças, não poderem assumir tal responsabilidade por não estarem em condição de produzir conhecimento seja pela inferioridade intelectual ou pela diferença geracional), nas crônicas, o processo real e não idealizado, como o é em Platão, é proporcionalmente inverso. As idéias estão nas personagens anônimas, inominadas, como são as do diálogo, não nas figuras públicas, cujas idéias são apenas aparentes, pois seu conteúdo é verdadeiro engodo da opinião pública, que se deixa levar pela aparência e, quando descobre o que realmente são tais figuras – a imagem apresentada pela personagem *B* é dos maços de notas sendo desfeitos, momento em que se descobriria o engodo – já não há mais tempo de fazer nada, pois a atenção da opinião pública já está voltada para outras notas, uma vez que, quanto a esse maço de notas falsas, já foi dado o crédito necessário por meio do fiado – fia-se até a reputação, conforme observa a personagem *A*:

B - A sua idéia, entretanto, esbarra numa dificuldade. As notas não podem ficar emaçadas; há despesas... o dono tem de abrir os maços, distribuir o dinheiro...

A - Há despesas, mas há também crédito. Uma nota grande por fora é a alavanca do crédito intelectual. Para que serviria então a velha instituição dos fiados? Fia-se tudo, até a reputação. *Ibid.*, p. 26

Essa análise permite-nos entender que os procedimentos retóricos utilizados na composição do texto são diversos, porém operados conjuntamente. Portanto, devemos nos ater neste capítulo ao procedimento identificado comumente pela crítica

machadiana como *ironia*. Antes de observarmos como se estabelece esse segundo procedimento nesses textos, é necessário delimitar o que chamamos de “ironia”, seus efeitos de sentido e sua distinção diante de outros procedimentos definidos como *sátira*, *humor*, *cômico*, *chiste*, *riso*, *ridículo*, *burla*, etc. Para tanto, é necessário observar o emprego dado a esses conceitos; contudo, por ser uma tarefa árdua, que necessitaria de um trabalho mais especializado que o que ora apresentamos, pretendemos mais delimitar o termo *ironia* utilizado em nosso texto que propriamente esgotar a angustiosa discussão sobre as diferenças desses conceitos.

2 – O ridículo e a maledicência

Em *As Formas Simples*, André Jolles apresenta-nos um esboço sobre o chiste, entendendo-o como uma forma básica dos procedimentos que elaboram a inversão do sentido das coisas. Desse modo, afirma que o chiste é a forma que desata e desfaz os “nós” dos elementos formais que conferem coesão e coerência aos conceitos. Diferenciando *sério* e *jocoso*, propõe que os elementos discursivos que compõem a seriedade e, por conseguinte, a razão sistêmica e as operações do saber rigoroso, tendem à tensão. O chiste é, portanto, a operação de distensão dos elementos formais da seriedade e do saber:

Os recursos de que a linguagem dispõe para desatar nós são tão numerosos quanto os que existem para atá-los. Cada maneira de apreender um conteúdo material na linguagem e toda forma lingüística dele decorrente possuem seu antípoda cômico no chiste. Basta tirar partido do concreto, quando se utiliza uma abstração, ou retornar ao sentido literal, quando se trate de sentido figurado, para que se obtenha esse desenlace espirituoso JOLLES, 1976, p. 207.

Desse modo, entende como forma simples essa disposição de espírito – no alemão o termo é *Witz* e em francês, *trait d'esprit* – que desafoga no discurso uma tensão. Assim, em cada material na linguagem e toda forma lingüística há um antípoda do chiste, que permite obter o desenlace espirituoso. Nesse mesmo sentido, Friedrich Schlegel, em sua obra *O dialeto dos fragmentos*, aponta o chiste como uma desagregação de elementos espirituais onde é necessário que o espírito chistoso pressuponha que:

A imaginação tem de estar primeiro provida, até a saturação, de toda espécie de vida, para que possa chegar o tempo de a eletrizar de tal modo pela fricção da livre sociabilidade, que a excitação do mais leve contato amigo ou inimigo possa lhe arrancar faíscas fulgurantes e raios luminosos, ou choques estridentes” SCHLEGEL, 1997, p. 171

Jolles observa que o chiste ocorre na disposição de seus exageros para cima e para baixo, cuja transposição permite a inversão das coisas. Com isso, vemos que a inversão e a incongruência caracterizam essas formas espirituosas do discurso apontadas por Schlegel e Jolles. A partir da definição de chiste como forma simples, este afirma que o cômico é sua disposição mental e que as formas de desatar as coisas repreensíveis e lamentáveis, acentuando a sua insuficiência, são *zombaria*. Quando a tensão não remete a algo específico ou particular, mas a um estado geral, pretere o termo “zombaria”, substituindo-o por “gracejo”. Tanto a zombaria quanto o gracejo são operados, dependendo da distância entre o sujeito de enunciação cômico e seu objeto, por duas formas, a sátira e a ironia.

Segundo a distância seja maior ou menor entre o objeto repreensível desfeito pela zombaria e o zombador que o desfaz, distinguimos entre duas formas, a saber, a *sátira* e a *ironia*. JOLLES, 1976, p. 211

Ao entender sátira e ironia como duas formas distintas a partir do distanciamento que cada uma estabelece com seu objeto, tal compreensão de Jolles torna-se bastante discutível. João Adolfo Hansen, em seu artigo “Uma arte conceptista do cômico: o ‘ Tratado dos Ridículos’ de Emanuele Tesauro”, afirma que, de Aristóteles até o século XVIII, o cômico foi pensado sempre como adequação do discurso ao objeto deformado como feiúra física e moral; por isso, dividia-se em dois subgêneros, *maledicência* (zombaria, agressão), própria da sátira, como figuração de vícios e viciosos nocivos, que causam dano, medo e horror; e *ridículo*, próprio da comédia, como riso contra vícios e viciosos não-nocivos, que não causam dano, mas desdém (HANSEN, 1992, p.7-28). Tanto na maledicência quanto no ridículo, a ironia sempre está presente.

Jolles observa-nos que a sátira caracteriza-se pela repreensão e zombaria do objeto estranho ao zombador, que mantém grande distanciamento dele. Desse modo, ele afirma que a função da sátira é destruidora, pois seu azedume agressivo visa aniquilar o objeto. Para Pirandello, em sua obra *O Humorismo*, a sátira consiste na ridicularização do objeto, portanto, “(...) uma alteração ridícula do modelo e, por isso, não são comensuráveis senão em relação com as suas condições e, assinaladamente, com as que

mais se sobressaem e que já representam um exagero no modelo”. (PIRANDELLO, 1996. 78). Podemos considerar essas observações de funcionamento da sátira feitas por Jolles e Pirandello como uma primeira delimitação quanto ao gênero dela, no sentido de que ela opera o grotesco a partir da exageração do modelo Hansen observa, em *A Sátira e o Engenho*, que os tipos e os caracteres que a sátira descreve e ataca são produzidos por meio da inversão e da exageração e, portanto, são figurações de modelos retóricos, não figurações realistas de coisas empíricas:

A sátira não é realista, como se vê, porque tem direção referencial, estando em sua constituição operado o verossímil como caricatura, monstruosidade. Como artifício que calcula a adequação ao público, é suficientemente inclusiva para ser entendida também como paródia por discretos que conhecem as mesmas referências letradas da persona e como agressão e sarcasmo pelo vulgo que é produzido inculto e se diverte com imagens grotescas e obscenas, ignorante das regras de sua mesma produção. Produto da intersecção de duas semióticas, a sátira as funde segundo a ocasião: uma delas é regrada como doutrina de preceitos para falar e escrever e para ouvir e ler, ao passo que a outra é uma teia contingente de pleitos e murmurações, que se dramatiza como investimento semântico de tópicos retóricos. HANSEN, 1989, p. 69

Analisando os procedimentos da sátira na Bahia do séc. XVII, em específico em Gregório de Matos, Hansen observa que a “sátira funciona como prática moralizante articulada a outras práticas discursivas contemporâneas, que mediatizam e redirecionam seu sentido” (HANSEN, 1989, p. 61). Desse modo, e diferentemente de Jolles, Hansen demonstra que a sátira é gênero retoricamente ordenado e não a forma de um procedimento que opera a zombaria no texto, conforme sugere Jolles. Nessa mesma linha de argumentação, Linda Hutcheon, em *Teoria da Paródia*, propõe compreender a sátira enquanto gênero cujo *ethos* é desdenhoso e escarnecedor e, a partir disso, observa seu objetivo corretivo por meio do ridículo desdenhoso. No caso da sátira antiga, até o séc. XVIII, diferentemente do que Hutcheon propõe, a sátira opera o discurso por meio da maledicência agressiva como elemento central para sua identidade.

Bakhtin, ao analisar o riso carnavalesco na sociedade medieval, afirma sua função ambivalente, uma vez que é alegre e cheio de alvoroço, como também sarcástico e gozador. Ao mesmo tempo que nega, afirma; amortalha e ressuscita novamente. Esse conceito bakhtiniano de riso está bem próximo do conceito de sátira, uma vez que articula no seu funcionamento os elementos nobres e vulgares e os apresenta por meio do grotesco, produzindo imagens mistas e caricaturais. Esse riso, para o russo, organiza

os elementos do grotesco por meio dos procedimentos de junção do sublime e do baixo corporal em mistos que degradam (BAKHTIN, 1996, p. 18). Ao estabelecer a relação entre o grotesco medieval e o grotesco romântico, Bakhtin observa que “este se tornou uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência de seu isolamento” (Ibid., p. 33); tal diferenciação, para o autor, é determinante na compreensão do que se tornou o riso romântico. O riso carnavalesco atenuou-se e transformou-se em outras formas conhecidas como *humor*, *ironia* e *sarcasmo*, perdendo sua força regeneradora e incorporando os elementos trágicos e sombrios do enunciado *puramente negativo, retórico e triste da sátira do século XIX* (idem, 1989, p. 40). Tal mudança e atenuação do riso carnavalesco, segundo o autor, deveu-se à sua incorporação nos procedimentos estéticos e literários do plano do tema e da composição. Ele observa em Voltaire a utilização da sátira carnavalesca que ainda mantém sua universalização, característica do riso medieval, mas que se reduziu ao mínimo em sua função como procedimento de escrita da composição artística de formas variadas, focalizando toda a sua força e profundidade na agudeza e no radicalismo da negação em que perde o elemento renovador e regenerador antigo. Bakhtin identifica essa nova forma de riso, característica da arte burguesa, como o “riso voltairiano” (Ibid, pp. 101-102). Essa forma de riso parece-nos mais próxima do contraste e da incongruência efetuados pelos procedimentos retóricos desses diálogos. Antes, porém, devemos ressaltar alguns pontos discordantes da crítica sobre as formas da ironia.

3 – A funcionalidade transideológica da ironia

Ao tratar da ironia, distinguindo-a da sátira, Jolles observa que a ironia estabelece uma relação de proximidade e solidariedade com o objeto troçado e repreendido. O que aproxima o trocista de seu objeto deve-se ao fato de ele se reconhecer naquilo de que zomba e, ao se reconhecer, reconhecer nele a sua própria insuficiência (JOLLES, 1976, p. 211). Para Jolles, a ironia mantém uma proximidade com o objeto de repreensão, manifestando-lhe simpatia e espírito de compreensão e, desse modo, o autor identifica na ironia uma função pedagógica:

Sente-se, na ironia, um pouco da intimidade e da familiaridade entre o superior e o inferior. É justamente nessa solidariedade que reside o imenso valor pedagógico da ironia. JOLLES, 1976, p. 211

Contudo, Jolles identifica apenas um aspecto das funções retóricas da ironia. Mesmo se considerarmos a ironia socrática, cuja função é a de convencer o interlocutor de que Sócrates nada sabe e, portanto, a partir de seu movimento aporético, elaborado por meio da contradição, levá-lo ao conhecimento por meio das funções dialéticas de pergunta e resposta. Mesmo assim, não é a função pedagógica que define a força e o dinamismo da ironia. Jolles limita o funcionamento dela a apenas um aspecto ou fim visado por seu procedimento retórico.

Devemos considerar as definições determinantes do funcionamento da ironia apontadas por Linda Hutcheon, em seu trabalho *Teoria e Política da Ironia*. Hutcheon nos observa a natureza “transideológica” da ironia, cuja funcionalidade pode servir a uma vasta gama de posições políticas. Nesse sentido, podemos encontrar em diversos textos a ironia funcionando construtivamente para articular uma nova posição de oposição, como também para funcionar de modo puramente negativo, negando ainda mais seu alvo de ataque. Significa que, em um determinado contexto político e social, ela pode ser utilizada para reforçar ou para minar posições tanto conservadoras quanto radicais. Desse modo, quando Jolles identifica a ironia à sua função pedagógica, ignora sua função negativa e destruidora.

Na segunda definição, Hutcheon apresenta-nos a “cena” da ironia, que consiste em seu envolvimento nas relações de poder baseadas nas relações comunicativas. Essa “cena” é social e política, o que faz com que a ironia “aconteça” e, para tanto, ela se insere e se realiza no que Hutcheon define como “comunidades discursivas”. Esse acontecer da ironia estabelece a presença não só do ironista, mas também e principalmente do intérprete, que tanto pode ser um terceiro, como também pode ser o próprio alvo ironizado desse acontecer da ironia. No caso, a ironia se aplica de modo negativo e avassalador.

Uma terceira funcionalidade apontada pela autora canadense é a das “arestas” da ironia:

Diferentemente da metáfora e da alegoria, que necessitam de uma suplementação similar de sentido, a ironia possui uma aresta avaliadora e consegue provocar respostas emocionais dos que a “pegam” e dos que a não pegam, assim como dos seus alvos e daqueles que algumas pessoas chamam de suas “vítimas”. HUTCHEON, 2000, p. 16

Diferentemente de outras figuras de linguagem, a ironia permite que o ironista estabeleça uma relação comunicativa de forma ativa com seu interlocutor, à medida que provoca nele respostas emocionais positivas ou negativas. Tanto a “cena” que determina uma comunidade discursiva quanto as “arestas” mostram-nos que, para a ironia acontecer, exige, além do ironista, um intérprete que a possa identificar e conferir-lhe funcionalidade. Com isso, vemos que a ironia, diferentemente do que afirma Jolles, tem diversas funcionalidades para além da pedagógica, que dependem do ironista, do destinatário e dos demais intérpretes que a acompanham.

4 – Ironia romântica e procedimentos irônicos

Nos românticos, a ironia torna-se auto-reflexão como autoconsciência infinita operada pela consciência finita sempre insatisfeita com as formas limitadas ou finitas do mundo. Conforme observa Guinsburg, a forma da ironia romântica que pretende pairar acima do que quer que seja é a expressão máxima do niilismo, *enquanto consequência natural do próprio espírito do movimento* (GUINSBURG, 1993, 280). Ao analisar a ironia romântica, Guinsburg e Rosenfeld chamam-nos a atenção para o fato de tratar-se de *uma forma de pensar sutil que reflete as circunvoluções mentais de gente extremamente crítica, sensível e refinada, individualista e anárquica* (GUINSBURG, 1993, p. 282). Os românticos utilizam-na como arma para ferir os valores da nova ordem burguesa e, ao fazê-lo, exaltam o infinito de uma esfera mais essencial, que toma um caráter quase religioso. Kierkegaard observa que

(...) aqui se reconhecerá imediatamente a diferença essencial entre a ironia de Solger e a que foi descrita anteriormente. A ironia de Solger é uma espécie de devoção contemplativa, e para ele não é importante conservar o sujeito para-si em sua posição arisca e reservada. Toda finitude deve ser negada, o sujeito que observa também, sim, a rigor ele já está negado nesta contemplação. KIERKEGAARD, 1991, p. 283

Solger, conforme observa Abbagnano em seu *Dicionário de Filosofia*, interpreta a ironia a partir do ponto de vista da subjetividade, entendendo-a como coisa suprema que, portanto, pode rebaixar todas as outras coisas ao nível zero, mesmo em graus mais elevados. Abbagnano, ao diferenciar a ironia romântica da socrática, observa que essa se apresenta como procedimento que diminui a verdade como uma forma dialética aplicada para refutar o opositor, enquanto que a ironia romântica baseia-se no

pressuposto da atividade criadora do Eu absoluto. O filósofo ou o poeta subestimam a importância da realidade e não a tomam como séria para então, por meio da ironia romântica, identificar-se com o Eu absoluto (ABBAGNANO, 1999, p. 585).

Friedrich Schlegel aponta-nos a ironia como *consciência clara da eterna agilidade do caos infinitamente pleno. Na mudança eterna de entusiasmo e ironia expressa-se uma simetria atraente de contradições* (SCHLEGEL, 1997). Para ele, a ironia é o eterno paradoxo ao mesmo tempo bom e grande que é a característica da escrita do homem livre e culto. Essa proposição de ironia apresentada pelos românticos e sobre eles aproxima-se das definições de Mikhail Bakhtin sobre o riso enquanto riso reduzido. Já não se opera como uma carnavalização popular que elabora morte e ressurreição por meio da reelaboração do sério ou do sublime e do grave por meio de manifestações festivas. É, conforme Bakhtin, a elaboração literária do artista marcada pelo seu momento de solidão e realizada com o pressuposto de uma compreensão sombria e trágica da vida.

Essa definição de ironia confunde-se algumas vezes com outra forma do cômico que diversos teóricos, como Jolles, Bakhtin, Hutcheon e até mesmo Schlegel, não distinguem dela – o humor. Pirandello, ao definir o humor, observa que suas características mais comuns são

(...) a “contradição” fundamental, à qual se costuma dar como causa principal o desacordo que o sentimento e a meditação descobrem ou entre a vida real e o ideal humano, ou entre as nossas aspirações e as nossas fraquezas e misérias, e como principal efeito a tal perplexidade entre o pranto e o riso; e também o ceticismo, com o qual se colore cada observação, cada pintura humorística e, enfim, seu procedimento minuciosamente e também maliciosamente analítico. PIRANDELLO, 1996, p. 126

Essa contradição fundamental vivida como incongruência entre o real e o ideal, entre as nossas aspirações e as nossas fraquezas, pode ser índice de um ceticismo, cujas condições favorecem o humorismo no texto e estão muito próximas e, de certo modo, identificadas com as definições sobre a ironia romântica apontadas por Guinsburg. É a partir dessa compreensão do riso que, ao analisar o humor em Machado de Assis, Alcides Maya propõe o quanto se caracteriza pelo enfado e pela tristeza do mundo e do homem:

O humour é revolta, melancolia e piedade: fora apenas revolta e não se exprimira em forma artística, embora irregular; mas também é

sombra de alma, humanidade que se não resignou de todo, que ainda sonha, ainda solidariza. MAYA, 1912, p. 12

A partir de uma perspectiva abstrata e transcendental, ambos, Alcides Maya e Luigi Pirandello, compartilham da conceituação do humor menos como procedimento textual e mais como efeito de sentido da composição textual do artista diante do mundo que, para tanto, elimina entre si e o objeto o distanciamento e a superioridade. Neles, como também na definição de ironia pelos românticos, procedimento retórico e efeitos de sentido misturam-se e definem o conceito de humor – no caso dos românticos, de ironia romântica. Nas palavras de Maya, “o humour é a tragicomédia de um homem que indiretamente se confessa; o autor, na peça, transforma-se em ator e este, entre os personagens que imaginou e move ao seu arbítrio, é de feito, o personagem central, embora disfarçado”. (MAYA, 1912, p. 13)

Ao referir-se à ironia, procurando estabelecer uma distinção entre ela e o humor, Pirandello observa que a ironia contém um fingimento que é contrário à natureza do humor. Como figura retórica, ela estabelece uma contradição, porém fictícia, pois a opera no movimento entre o que diz e o que pretende dizer, enquanto que a contradição do humor não é fictícia, mas essencial. Contudo, ao estabelecer a diferença entre ironia e humor a partir de seus elementos contraditórios, Pirandello reduz o humor à ironia à medida que apresenta os enunciados da contradição como elementos da verdade, cuja articulação pressupõe a negação recíproca de um enunciado verdadeiro e de um enunciado falso. Diferentemente do que propõe Pirandello, percebemos que o humor não pressupõe verdades, pois resulta da junção de enunciados não-contraditórios, mas irreconciliáveis, considerando dois enunciados contrários como simultaneamente válidos, não enquanto verdadeiros, mas enquanto existentes; disso resulta o paradoxo do humor. Pirandello reconhece, contudo, uma proximidade entre a ironia e o humor:

Todavia, ela (ironia) tem, ou pode ter, ao menos em um certo sentido, algum parentesco com o verdadeiro humorismo, mais estreito certamente que a ironia retórica, da qual, basicamente, se poderia fazer derivar tal inclinação. PIRANDELLO, 1996, 24

Para Bergson, o humor descreve aquilo que é como se fingisse crer que assim é que as coisas deveriam ser, diferentemente da ironia, que entende como instrumento erístico. Desse modo, a ironia – enquanto ironia socrática – é a inversão operada entre o dito e o que se pretende dizer, enquanto no humor o que se afirma é um fingimento não

só daquilo que se acredita ser, mas que também deveria ser. Em outros termos, para o filósofo, o humor é o inverso da ironia (BERGSON, 1991, p 72).

Ao tratar da ironia, Schlegel observa que é uma forma de paradoxo, de modo que “tudo o que é um pouco valoroso tem de ser, ao mesmo tempo, isso e o oposto” (SCHLEGEL, 1997, p. 34). Em sua definição, a ironia opera os opostos para além da contradição, pois, se afirma que o irônico é um pouco valoroso, também coloca que deve ser o oposto, isto é, muito valoroso, acentuando seu paradoxo. Esse paradoxo dificulta os limites de definição entre ironia e humor e acentua cada vez mais a discrepância na definição desses procedimentos de composição. Se em Maya e em Pirandello o entendimento da ironia enquanto retórica socrática é a diferenciação estabelecida com o humor, em Schlegel não há essa diferenciação:

[108] A ironia socrática é a única dissimulação inteiramente involuntária e, no entanto, inteiramente lúcida. Fingi-la é tão impossível quanto revelá-la. Para aquele que não a possui, permanece um enigma, mesmo depois da mais franca confissão. Não deve enganar ninguém, a não ser aqueles que a tomam por engodo e que, ou se alegram com a grande pândega de se divertir com todo mundo, ou ficam fulos, quando pressentem que também estão sendo visados. Nela tudo deve ser gracejo e tudo deve ser sério: tudo sinceramente aberto e tudo profundamente dissimulado. Nasce da unificação do sentido artístico da vida e do espírito científico, do encontro de perfeita e acabada filosofia-de-natureza e de perfeita e acabada filosofia-de-arte. Contém e excita um sentimento do conflito insolúvel entre incondicionado e condicionado, da impossibilidade e necessidade de uma comunicação total. É a mais livre de todas as licenças, pois por meio dela se vai além de si mesmo; e, no entanto, é também a mais sujeita à lei, pois é incondicionalmente necessária. SCHLEGEL, 1997

Contudo, Schlegel observa um fato importante que se refere ao modo como a ironia é percebida, servindo de gracejo àqueles que se alegram com a possibilidade de se divertir com todo mundo e irritando aqueles que se percebem visados como alvos dela. Nesse sentido, ao tratar dos modos de recepção da ironia, Linda Hutcheon observa que

(...) ironia não é ironia até que seja interpretada como tal - pelo menos por quem teve a intenção de fazer ironia, se não pelo destinatário em mira. Alguém atribui a ironia; alguém faz a ironia ‘acontecer’. HUTCHEON, 2000, p. 22-23

Portanto, para ser entendida como tal, ela necessita de ser interpretada como ironia e, por isso, pressupõe um destinatário. Esse destinatário tanto pode ser o alvo da

ironia – que em Schlegel são os que ficam furiosos por serem visados por ela – como também pode ser o intérprete e, portanto, ironistas e destinatários precisam participar de uma mesma comunidade discursiva.

Beth Brait afirma que antes de tudo a ironia é arma de polêmica; semelhante afirmação é feita por Quentin Skinner quanto ao riso:

Um dos aspectos da teoria do discurso persuasivo, herdada da cultura retórica da antiga Roma pela Renascença, era a crença de que o riso pode ser usado como uma arma potente em debates políticos. SKINNER, 2004, p. 9.

Se muitas vezes esse riso torna-se instrumento persuasivo do discurso, sua orientação pode ser tanto dos que afirmam determinada ordem e, a partir dela, procuram rebater e inibir quaisquer posições contrárias, como dos que se colocam em posição adversa a uma determinada ordem e usam do riso para desacreditá-la. Conforme pontuamos anteriormente, Hutcheon define essa dualidade da ironia – servindo para manter ou desacreditar a ordem – como a natureza “transideológica” da ironia.

5 – Procedimento retórico e efeitos de sentido: ironia e humor

Buscando uma junção talvez didática dessas diversas formas elaboradas do discurso, poderíamos agrupá-las em torno da compreensão grega do *kômikós*, que pressupõe a junção de elementos díspares e irreconciliáveis à medida que se presta a uma dupla interpretação e impressão de lógica e, opostamente, de falta de lógica. Como elemento da comicidade, podemos entender a ironia enquanto procedimento de composição cuja funcionalidade estabelece a operação textual em nível microcômico por meio da sobreposição de enunciados irreconciliáveis como “interferência de séries”, conforme sugere Bergson. A “interferência de séries” consiste na junção de duas séries ou dois significantes independentes, podendo ser opostos, estabelecendo, a partir dos seus significados incongruentes, um terceiro significado que aqui definiremos como efeitos de sentido entendidos como humor. O humor, segundo o que observamos anteriormente, opera como efeitos de sentido, próximo do que Hutcheon define como “arestas” da ironia, entendendo sua forma aberta como relação dialógica que não estabelece nenhum juízo ou julgamento e que apenas os suspende, deixando ao intérprete a inferência cognitiva a partir dos procedimentos operados pela ironia. Oswald Ducrot, ao tratar da enunciação, observa que, diante de dois enunciados, os

quais identificaremos como E_1 e E_2 , podemos ter dois sentidos: o primeiro, o sentido S_a de E_1 que serve para reinterpretar E_2 ; em seguida, essa reinterpretação gera um segundo sentido, identificado como S_b . Esses dois sentidos distintos podem gerar uma incompatibilidade, cuja existência Decrot define como procedimento próprio de uma figura particular de humor (DUCROT, 1984, p. 378). Analisaremos essa definição mais à frente.

Com isso, pensaríamos juntamente com Trousson, citado por Romano, ao avaliar o procedimento dialógico de Diderot. Trousson pontua que, diferentemente da dialética platônica, no iluminista francês a luta entre tese e antítese não conduz a síntese triunfante a um determinado juízo de verdade, como o que se acha preestabelecido nos diálogos platônicos. Em Diderot, a tensão constante entre tese e antítese desemboca no inacabado e na abertura indefinida. Nesse procedimento, opera-se a constante irrupção de questões que geram seu reinício ilimitado em um procedimento aplicado puramente às relações materiais e não às transcendentais. Com isso, entendendo a ironia e humor como procedimentos de um mesmo movimento composicional e de sentido na escrita machadiana, poderemos defini-los enquanto lógica e retórica do descontínuo e da assimetria que caracterizam a arte de Machado de Assis. Considerando esses procedimentos técnico-estéticos, podemos compreendê-los em seu funcionamento nesses textos em processo de análise.

Para tanto, observamos que, a partir dessas diferentes análises aqui apresentadas, a incongruência resultante da elaboração dessas crônicas torna-se o *ethos* da ironia em seu procedimento composicional. Hutcheon define *ethos* diferentemente da definição de Aristóteles, mas próxima do que este define como *pathos*. O *ethos* em Hutcheon – no qual nos baseamos para desenvolver nossa análise – consiste em “sobreposição do efeito codificado (tal como é desejado pelo produtor do texto) e do efeito decodificado (tal como é obtido pelo decodificador)” (HUTCHEON, 1989, p. 76). É a reação que o decodificador, motivado pelo texto, intencionalmente insere no texto.

6 – Procedimentos da ironia e do humor em Machado

Machado operacionaliza a ironia socrática em seus procedimentos retóricos e materiais; contudo, esvazia cada elemento de seus valores e pré-julgamentos - as afirmativas são apresentadas apenas de modo referencial –, porém, ao juntar as imagens irreconciliáveis, estabelece a sua incongruência, sem negar as afirmativas. Com isso,

cria um terceiro tom que, conforme Hutcheon, não se limita ao movimento de dizer algo para fazer entender o seu inverso, numa compreensão fixa da ironia, mas compõe um movimento como fluxo em que as afirmativas, ao invés de se anularem, alcançam uma terceira tonalidade. A metáfora usada pela canadense é a música, em que duas notas geram uma terceira, operando efeitos de humor.

A partir dessa compreensão de ironia e humor, percebemos seu funcionamento quando, na crônica de 12 de setembro, as personagens encerram com as seguintes falas:

B - Bem: na luta pela vida tem de vencer o mais forte ou o mais hábil.
Você é forte?

A - Sou um banana.

B - Pois seja hábil. *Make money*; é o conselho de Cássio. *Mete dinheiro no bolso*. ASSIS, 1956, p. 24

Ao referir as teorias evolucionistas do século XIX na frase: *na luta pela vida tem de vencer o mais forte*, Machado apresenta uma primeira imagem semelhante às afirmativas científicas, sem estabelecer um juízo de valor, mas enquanto elemento referencial, isto é, remetendo o leitor a teóricos bastante conhecidos em seu tempo. A segunda imagem vem casada com a relação intertextual da peça *Otelo*, de Shakespeare: *ou o mais hábil*, reforçada com a frase de Iago: *put money in thy purse*. A junção dessas duas imagens – “o mais forte ou o mais hábil” – não as anula, pelo contrário, as reafirma em um novo contexto, o da incongruência. É um desmontar de quebra-cabeça e um remontar a partir do *ethos* da ironia. Essa nova imagem do quebra-cabeça remontada a partir da incongruência não se estabelece pela simples contradição, conforme afirma Hutcheon, mas pela junção de imagens díspares e distantes, que permite levá-la, conforme Chevalier citado pela canadense, a uma escala cada vez maior. Ao operar ambas as imagens díspares em uma mesma oração e relacioná-las semanticamente, o texto resulta em “arestas” abrasivas. Devemos ser fortes, conforme a teoria evolucionista, ou hábeis, conforme a prática de Iago, o mais importante é manter-se sempre no poder, sempre por cima.

A partir das análises elaboradas por Austin e Ducrot no campo da pragmática, entendemos o enunciado *na luta pela vida tem de vencer o mais forte*, como *performativo implícito*, pois se manifesta como ato constativo, mas a afirmativa se elabora como performativo. Austin define como proferimento performativo o enunciado que não se limita a constatar algo como verdadeiro ou falso, ou apenas um dizer, mas

um fazer no momento em que elabora o dizer (AUSTIN, 1990, p. 38). Para definir os critérios dos proferimentos performativos, Austin considera que deva haver algumas condições necessárias para isso. São elas: A1 – procedimento convencionalmente aceito, que apresenta um determinado efeito convencional e que inclui o proferimento de certas palavras, por certas pessoas e em certas circunstâncias; A2 – as pessoas que a pronunciam, bem como as circunstâncias que devem ser adequadas; B1 – tal procedimento deve ser executado por todos os participantes de modo correto; B2 – também deve ser executado de modo completo (Ibid., p. 31). Desse modo, alguns enunciados são proferidos como constativos, porém efetuam ações em seu proferimento, tornando-os *performativos implícitos*. O enunciado elaborado pela personagem B, vemos que é proferido como um enunciado constativo, mas, ao examinarmos suas condições de sentido, vemos que se enquadram nos *performativos implícitos*. Ducrot observa que os *proferimentos constativos* são elaborados como enunciados que buscam descrever certas imagens reais ou imaginárias que não estão à vista do interlocutor (DUCROT, 1984, p. 439). Além disso, aponta que a distinção entre dizer e fazer é falsa, pois à medida que um enunciado é elaborado, ele opera ações sobre o sujeito da enunciação e o destinatário, considerando que todo ato enunciativo ocorre no quadro de uma determinada cultura e submete-se a um controle social operado por meio de elementos convencionais de determinados códigos que o sujeito enunciativo domina (Ibid, p. 457). Desse modo, ao retomar a afirmativa do cientificismo, a personagem apresenta a seu interlocutor um enunciado performático, pois, enquanto tal, composto pelas condições necessárias apontadas por Austin. Vejamos: no ato da enunciação, a personagem B identifica que o proferimento é convencionalmente aceito – *finalmente, li há pouco, agora mesmo uma velha verdade da ciência moderna*. Com essa afirmativa, a personagem identifica ser um enunciado convencionalmente aceito como verdade (condição A1), também evidenciando que as circunstâncias de seu proferimento (o texto lido), bem como a “pessoa” que o pronuncia (a ciência moderna) são adequadas para fazer esse proferimento (condição A2) de modo correto – a definição da modernidade da ciência – (condição B1) e que é praticado de modo completo – a tradição da afirmativa apresentada como *velha verdade* – (condição B2). Vemos nesse esboço que se trata de um enunciado performativo implícito. Ao proferir esse enunciado performativo, a personagem B operou um determinado sentido e referência como *ato locucionário*. Austin define o *ato locucionário* como proferimento de uma sentença que se realiza com um sentido e uma referência (AUSTIN, 1990, p.

87). Ao realizar um ato locucionário, o sujeito da enunciação realiza o *ato ilocucionário* enquanto ação que se realiza no momento do ato de dizer algo. A realização desses dois atos resulta em um terceiro ato, que consiste na operação de efeitos ou conseqüências sobre os sentimentos, pensamentos ou ações dos ouvintes. Esse terceiro é definido como *ato perlocucionário* (Ibid., p. 90). No enunciado proferido pela personagem *B*, a força de sustentação que determina o sentido e a referência já abordadas no capítulo anterior é o ato ilocucionário que garante ao leitor seu estatuto de verdade, determinado pelo seu contexto. Ao inserir uma outra informação nesse enunciado, a personagem estabelece a incompatibilidade de sentidos já observada anteriormente por Ducrot. Com isso, temos S_a – *vence o mais forte* – e S_b – *ou o mais hábil*. Na definição do cientificismo, esses dois enunciados são incompatíveis, pois o segundo compromete o estatuto de verdade darwinista do primeiro sentido. Desse modo, Machado, ao reelaborar o enunciado cientificista, não se opõe a ele, nem o nega, mas insere um outro enunciado que foi cuidadosamente construído desde o início da crônica. O termo *hábil* retoma todos os casos de fraude apresentados no decorrer do texto. Essa retomada sustenta o sentido do enunciado e com isso permite que o cronista atinja, não o ato locucionário, mas o ilocucionário que é sua força de sustentação como estatuto de verdade. Com isso, relativiza o *ato ilocucionário*, deslocando o leitor que, em um primeiro momento, compartilha dessa enunciação determinista. O que justifica as desigualdades sociais na ideologia do *evolucionismo social* é o pressuposto de o viver ser constantemente uma luta. Esse pressuposto não é questionado em momento algum pelo autor, pelo contrário, é seu ponto de partida para garantir a possibilidade de diálogo com a afirmativa cientificista. Para o *evolucionismo*, o vencedor é pressuposto: deve possuir os elementos necessários para a luta, isto é, ser forte. Nessa concepção, o vencedor é determinado pela natureza e justifica sua vitória com a natureza. Machado, em sua reelaboração, insere uma nova possibilidade de vencedor: não é mais determinado pela natureza, mas pela inteligência ou pela astúcia – ser hábil. Contudo, a habilidade é marcada pela falta de qualquer princípio ou valor moral que delimite o comportamento; para tanto, invoca a fala de Iago, bem como a sua imagem, associado a um único objetivo: *mete dinheiro no bolso*. Essa fala será retomada nas crônicas seguintes quando as personagens voltarem a falar novamente em desfalques. Ao aplicar esse procedimento, nivelando natureza e cultura, Machado desnaturaliza as determinações cientificistas, apontando uma nova funcionalidade de sentido para elas: o discurso naturalizador que se elabora como discurso circunscrito em relações de poder. Essa nova funcionalidade é operada

por dois elementos: o primeiro é a ciência moderna que apenas reproduz uma velha verdade e a fala de Iago, que recupera o personagem como modelo dos que vencem na luta pela vida.

7 – Comunidades discursivas: o estatuto do leitor

A prática ressignifica por meio de elementos materiais a abstração da teoria – e essa é a diferença fundamental da ironia machadiana da ironia romântica, pois a ironia machadiana não busca, como a romântica, o transcendente, ao contrário, retorna as imagens à realidade material. Os românticos operam a filosofia por meio da ironia na busca do Eu absoluto e da essência não encontrada na realidade; em Machado, o procedimento é inverso, a filosofia recuperada pela leitura opera as coisas cotidianas e reais e as teorias só lhe servem enquanto instrumento de fricção com a realidade do cotidiano, transformando-as em filosofia das coisas miúdas, ou, como sugere Bakhtin, *filosofia do submundo*¹⁷. Ao ressignificar a teoria por meio da prática, a ironia completa-se por meio de suas “arestas” abrasivas e avassaladoras, operando os efeitos de humor como suspensão de qualquer juízo ou valor – nada se mantém em pé. A suspensão ou o paradoxo, enquanto “arestas” avaliadoras da ironia, tornam-se o *ethos* do humor, provocando a reação emotiva e ativa do leitor que encontra espaço no texto para se inserir e questionar as imagens e, por meio de inferências, questionar-se a si mesmo e o que está em sua volta. O questionamento já não é mais do autor do texto, agora é o leitor que atua como co-participante da crítica evidenciada pelo autor. A reação ativa do intérprete, independentemente de ser ou não o alvo dessas “arestas”, e a atualização do conteúdo resultam dessas fendas criadas nas imagens que o autor recupera para trincá-las e suspendê-las à avaliação emotiva do leitor.

A interatividade do leitor opera-se de modo ainda mais articulado. Na crônica seguinte, do dia 16 de setembro, a incongruência opera-se textualmente pela metade: *A minha completou agora mesmo os seus nove minutos... Vamos, apare-a nos braços. A*

¹⁷ O termo usado por Bakhtin em sua análise sobre a sátira menipéia, na obra *Problemas da Poética de Dostoiévski*, em Russo é *Truschóbniy naturalizm*, que em português foi traduzido por Paulo Bezerra como *naturalismo do submundo*. Contudo, para evitar qualquer confusão conceitual com o Naturalismo predominante na mesma época de Machado e que define outra coisa, preferimos o uso de filosofia de submundo, pois o sentido atribuído pelo autor refere-se à uma arte que a partir dos elementos filosóficos, articula-os com a realidade das camadas mais baixas da sociedade, ao submundo humano. Como Machado utiliza os conceitos clássicos da filosofia tradicional e os articula com os elementos do cotidiano, conforme temos observado nessas crônicas, opera-se em seus textos um procedimento similar ao que Bakhtin define como naturalismo do submundo. (Bakhtin, 1981, p. 99).

imagem é puramente corporal, a metáfora do parto abrupto e repentino é feita similarmemente à imagem literal, por meio de sua assertiva temporal. A outra imagem é apenas motivada pelo texto, mas deixa ao leitor recuperar em seu conhecimento a *maiêutica* socrática. O leitor a conhece e, por meio da fricção operada por essa segunda imagem, é motivado pelo texto a recuperar a primeira. A junção permite que opere por meio da incongruência essa escala maior de significado, cujo resultado leva-o aos efeitos de humor. Novamente, opera-se a suspensão por meio desses efeitos e a crítica inicia-se tanto ao conteúdo, que segue, quanto à referência intertextual.

Esse processo de interatividade entre autor e leitor, entre texto e recepção é experimentado, porém, de modo violento e marcado pela indeterminação. Mais à frente, a personagem A faz a seguinte afirmativa: *Não há nada mais verdadeiro; tão verdadeiro como Deus que está no céu*. Machado sabe que seu leitor é, antes de mais nada, um católico, cuja imagem do divino é sua sustentação de fé. Ao referir-se à denúncia feita por um invejoso que *apenas possui uns cento e vinte mil réis, em notas pequenas e espalhadas*, os demais alegam que as notas são verdadeiras, porém o texto já disse que as notas são falsas, que há engodo, mas quem denuncia é um invejoso. O leitor católico é defrontado com uma fenda que lhe compromete a fé e, portanto, o seu sentido de existência: as notas são verdadeiras tanto quanto Deus. Eis a aporia: para o leitor cristão, as notas são falsas porque ele é leitor e, como tal, já recebeu essa informação, mas, como cristão, o Deus invocado no texto é verdadeiro. Quem é falso? Quem é verdadeiro? Nesse ponto, podemos perceber que a força do *ethos* do humor ultrapassa as imagens apresentadas, ultrapassa o próprio texto, à medida que não suspende apenas as imagens expostas, mas e, principalmente, suspende o leitor. Novamente, nesse exemplo, o *ato ilocucionário* é relativizado por meio da incompatibilidade do sentido S_a – *as notas são verdadeiras* – com o sentido S_b – *Deus é verdadeiro* – por meio da comparação *tão... como*. Enquanto *ato perlocucionário*, talvez reste ao leitor apenas uma ação, uma saída, a da fé, já que nessa sociedade fia-se tudo, inclusive a reputação, então resta ao leitor fiar-se também, o que o devolve para o texto. Se, como cristão, deposita sua fé em Deus, a opção que lhe resta é também confiar nos maços de notas, ou melhor, nas cabeças públicas. E, se isso acontece, o texto engole o leitor, tornando-o ficcional e partícipe do jogo.

8 – Procedimentos retóricos e efeitos de humor em *A+B*

Na crônica de 28 de setembro, ao discutirem sobre a divisão da chapa dos liberais em duas, as personagens passam a discutir sobre algumas figuras públicas, entre elas, o espírita Adolfo Bezerra de Menezes:

B - Não li, homem de Deus! É que os princípios, ora são princípios, ora são favas contadas. Parece que foram eles ou elas, ou só um deles, a causa da divisão da chapa liberal, e da criação de outra abolicionista, que, se vencer, mete o Beaurepaire Rohan no senado.

A - Sim? Acho que tem real merecimento; mas, por que não será um dos outros?

B - Não pode ser. O Bezerra também tem serviços, mas não se pode servir a dois senhores, ou ao Baependi ou a Allan-Kardec. ASSIS, 1956, p. 36

Bezerra de Menezes, formado em Medicina, fora uma grande figura política do Império, tornando-se inclusive Presidente da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, equivalente ao cargo de Prefeito da cidade. Um mês antes, em 16 de agosto de 1886, diante de um grande público, no salão de conferências da Guarda Velha, no Rio de Janeiro, Bezerra tornou pública sua opção religiosa pelo Espiritismo. A partir de então, passou a escrever e a trabalhar em torno de sua nova fé (SOARES, 1963). Ao tratar das figuras políticas ligadas aos liberais, Machado ironiza a chapa a partir da figura de Bezerra; para tanto, articula novamente a justaposição de imagens, se não díspares, ao menos distantes ou não relacionáveis: a política, invocada pela referência ao Conde de Baependi; e a religião espírita, invocada pela referência a Allan-Kardec. A crítica aos liberais que racharam nessas eleições continua à medida que as personagens vão passando em exposição cada uma das figuras das chapas:

A - Bem; o Eduardo...

B - Seria um grande prazer para os seus amigos; mas, custa dizê-lo, neste país de dispêndios à larga, o Eduardo ficava à porta; ele, que foi tão econômico quando esteve no ministério, era capaz, entrando no senado, de propor logo a supressão do cabide dos chapéus, com o venerável pretexto de que no parlamento britânico todos estão de chapéu na cabeça, ou em cima das pernas.

A - E da outra quem lhe parece que entraria?

B - Creio que o Malvino. E creia que, se não for agora, há de ser um

dia; havemos de vê-lo entrar. Ele é dos sinceros e ingênuos; e lá está no evangelista: "Bem-aventurados os limpos de coração, porque eles verão a Deus". - Deus aqui é um sinônimo do conde de Baependi. ASSIS, 1956, p. 36

Novamente, dilata sua ironia contra os liberais, ao citar Malvino Reis, uma figura política de pouca importância no cenário imperial. A imagem da pequenez política de Malvino Reis é apresentada no texto como *Ele é dos sinceros e ingênuos* e tal imagem permite ao autor estabelecer um paralelo por meio da referência intertextual com o Evangelho de São Mateus, mais especificamente com o Sermão da Montanha.

No final dessa crônica, recorre novamente à incongruência entre teoria e realidade e entre ciência e cotidiano quando a personagem *B* fala de uma palestra sobre o materialismo científico a que vai assistir:

B - Adeus, adeus.

A - Mas qual a tese dessa conferência, que você não quer perder?

B - É esta: "Se a direção do materialismo científico pode ser ou não vantajosa aos seres organizados". Ora, eu tenho um gato de muita estimação, que não está no caso em que São Mateus manda que se faça alguma distinção entre o filho da casa e o cão da rua. O gato é também de casa; e eu quero ver se nos pode aproveitar a ambos a direção do materialismo científico.

A- Ah! meu caro, você cita os santos, eu cito os gentios. "Felizes os que podem conhecer a origem das coisas", - e (acrescento eu) e explicá-las entre o almoço e o jantar. Adeus. Ibid., p. 37

A personagem *B* mostra-se ansiosa em despedir-se para ir assistir à palestra sobre a utilidade do materialismo científico aos seres organizados; nesse caso, a ironia opera-se a partir dos seguintes enunciados: o materialismo científico, a passagem do Evangelho de São Mateus, cap. XV, vers. 26, 27 e 28, sobre a distinção entre o filho e o cão e o seu gato. O movimento segue da ciência para a religião e da religião à vida privada e cotidiana. À medida que os coloca no mesmo nível, opera-se a incongruência do texto.

O livro de São Mateus relata-nos a passagem de Jesus pela região de Tiro e Sidom, onde foi perseguido por uma mulher cananéia que lhe pedia repreender os demônios que possuíam o corpo de sua filha. Diante da solicitação de socorro dessa mulher, dá-se o seguinte diálogo entre ela e Jesus:

26 – Ele respondeu: Não é bom pegar o pão dos filhos e lançá-lo aos cachorrinhos.

27 – Disse ela: Sim, Senhor, mas até os cachorrinhos comem das migalhas que caem da mesa dos seus donos.

28 – Então, respondeu Jesus: Ó mulher, grande é a tua fé! Seja feito para contigo como tu desejas. E desde aquela hora a sua filha ficou sã. Mateus, cap. 15, vers. 26-28

Machado esvazia o sentido primeiro dessa metáfora feita por Jesus, tratando-a de modo literal, para então aproximar dessa imagem esvaziada o materialismo científico e sua possível utilidade na vida social. Tal aproximação permite à personagem *B* interessar-se pelo tema para aplicá-lo em sua realidade cotidiana: ele tem um gato – diferentemente do cachorrinho apresentado na alegoria de Cristo – que não é um animal de rua, mas um animal doméstico. Quer descobrir por meio da ciência o que não é explicado pela religião: se ambos podem se beneficiar do materialismo científico.

Na crônica anterior, do dia 22 de setembro, as duas personagens discutem sobre uma possível fusão entre a Câmara e o Senado, formando a Assembléia Geral. Durante o debate, a personagem *A* apresenta a seguinte definição do sistema parlamentar e, conseqüentemente, dessa Assembléia Geral:

A - Não, obrigado. Você há de saber que o sistema parlamentar, como todos os sistemas, deve ter uma definição. A melhor de todas (modéstia à parte) é a minha.

B - Diga.

A - Confusão de línguas, fusão dos votos. As línguas divergem, trabalham, confundem-se, daqui o hebraico, dali o caldaico; mas as línguas cessam, e falam então os votos. Trata-se no caso presente de uma confusão de línguas, início de uma fusão de votos, que acabará por uma difusão de pessoas. ASSIS, 1956, pp. 29-30

A definição consiste em basicamente: *confusão, fusão e difusão*. A oratória vazia e difusa dos parlamentares é afirmada pela imagem babélica das línguas que não se entendem, por não quererem se fazer entender. Tal referência remete o leitor ao episódio da Torre de Babel construída por Nemrod, no livro de *Gênesis*. A única junção possível é o ato dramático e corporal dos votos, pois até seus resultados são irreconciliáveis. Essa é a funcionalidade possível e real do legislativo no Império apresentada pela personagem *A*. Tal imagem permite ao leitor recuperar e inserir a outra

imagem idealizada pelos discursos políticos de seu tempo e estabelecer as suas contradições. Há nesses efeitos de humor certa possibilidade de leitura daquilo que Guinsburg definiu na ironia romântica, o niilismo. Mas, como observamos, os efeitos de humor resultam da relação que o leitor estabelece com o texto, cabendo ao leitor enquanto participante da elaboração do texto por meio da decodificação a avaliação ou o julgamento desses efeitos de humor. Nem por isso o texto é necessariamente pura negação da realidade ficcionalizada nas crônicas.

O tema da Assembléia Geral aparece novamente na crônica de 28 de setembro, cujos procedimentos de ironia são intercalados com os procedimentos intertextuais. As personagens, dialogando a respeito das novidades do Senado, estabelecem essa relação de incongruência com as óperas apresentadas nos teatros do Rio de Janeiro:

A - Desculpe-me; foi um jeito que me ficou da conversa que tive com um deputado. E justamente por causa dele é que eu vinha pensando em você; falamos das últimas votações do senado; ele, supondo estar na câmara, disse-me, levantando os braços: - Os acontecimentos precipitam-se de uma maneira vertiginosa?

B - Que acontecimentos?

A - Foi o que ele me não quis dizer; ou por descrição, ou porque efetivamente não sabe nada. Chegou mesmo a queixar-se de não perceber em que paravam as modas. Já estive certo da fusão, depois perdeu-a de vista, afinal parece-lhe que é inevitável. Eu, para consolá-lo, falei do *Chapéu de palhinha de Itália* um *vaudeville* antigo, contei-lhe a ação da peça, e citei-lhe as exclamações do pai da noiva: "Meu genro, tudo está desfeito!" - "Meu genro, tudo está reconciliado!" Expliquei-lhe que o genro era o ministério, e que o senado é o sogro. .. Disse-lhe mais, que todas as peças, ainda as de cinco atos, acabam sempre; e que para ele toda a questão era dormir cedo ou tarde, com ceia ou sem ceia, - talvez sem ceia... Em suma, duas horas de conversação. . .

B - Noto uma coincidência.

A - Qual?

B - Você citava um *vaudeville* antigo; eu pensava na ópera Nacional...

A - Não a conheci; estava fora da corte por esse tempo.

B - A ópera Nacional foi uma instituição que aqui houve para cantar óperas italianas, traduzidas pelo De-Simoni. Quando menos pensava, deu-nos o Carlos Gomes... Se todas as instituições deixassem assim alguma coisa... Bons tempos! Estou a ver o Ribas, o Amat, o Trindade, sem contar as damas. Tempos deliciosos! Cantavam-se óperas sérias, óperas bufas e zarzuelas.

A - Mas a que propósito?

B - Uma dessas peças (e foi isto que me fez pensar na ópera Nacional) tinha por título: *Eram due, or son tre*. Eram duas...

A - Agora são três. ASSIS, 1956, pp. 33-35

Nesse trecho da crônica, vemos Machado intercalar os procedimentos da intertextualidade com os procedimentos da ironia para operar os efeitos de humor. Para tanto, estabelece um paralelo entre os acontecimentos do Senado e duas peças: uma comédia francesa, *Un Chapeau de Paille d'Italie*, de Eugène Labiche & Marc-Michel, e a outra, a ópera italiana *Gli esposti, ovvero Eran due or son tre* (1834), cujo poesia é de Thiago Ferretti e a música de Luigi Ricci, apresentada no Brasil pela Academia de Música & Ópera Nacional. A primeira imagem apresentada pela personagem A é as últimas votações do Senado sobre haver ou não uma Assembléia Geral. A dúvida apresentada pelo deputado é se haveria fusão de votos ou não; ora o Senado entendia ser inevitável, ora perdia-se o motivo e a proposta de fundir os votos, de modo que até ele ficava sem *perceber em que paravam as modas*. Para consolá-lo, a personagem A faz referência ao *vaudeville* de Labiche e Marc-Michel. Nesse ponto, a personagem explicita a comparação atenuando os efeitos de humor e, com isso, deslocando-o para o conjunto do texto. Essa peça foi apresentada em 2007 pela companhia de teatro Alliance Française, em parceria com a Globe – SP Company, com o título *Casamento à Francesa*, adaptada e dirigida por Ricardo Rizzo (RIZZO, 2007). Conta a história de Anaís, uma mulher casada que tivera seu chapéu comido pelo cavalo do jovem Ferdinand, o qual ia a caminho de seu casamento. A moça seguiu-o, pois não queria chegar a casa sem o chapéu por causa do marido e ambos saíram a procurar um local em que encontrassem um chapéu igual. Em determinado momento, descobrem que o único lugar onde encontrarão um chapéu é na casa do marido de Anaís. Durante toda essa complicação entre os dois e convidados do casamento, parentes da noiva, o pai da noiva ora diz “Meu genro, está tudo acabado”, ora diz “Meu genro, está tudo arrumado”:

SCÈNE VI

FADINARD, NONANCOURT, HÉLÈNE, BOBIN

Ils sont tout en costume de noce – Hélène porte la couronne e le bouquet de mariée.

NONANCOURT

Mon genre, tout est rompu!... vous vous conduisez comme un paltoquet...

HÉLÈNE

Mais, papa...

NONANCOURT

Silence, ma fille!

FADINARD

Mais qu'est-ce que j'ai fait?

NONANCOURT

Toute la noce est en bas... Huit fiacres...

BOBIN

Un coup d'oeil magnifique!

...

NONANCOURT

Ah ça! vous logez donc tous les corps d'état?... Alors, filons!... ne nous faisons pas attendre... Bobin, donne le bras à ta cousine...

Allons, mon gendre, à la mairie!... LABICHE, 1926, pp. 20-23¹⁸

É exatamente essa imagem que a personagem A invoca para estabelecer a aproximação entre o Senado e a comédia. Essa referência à comédia faz com que a personagem B, por sua vez, cite a ópera de Luigi Ricci para introduzir o caso da divisão da chapa liberal em duas, resultando em três chapas para disputa eleitoral. Em ambos os procedimentos, para operar a ironia, Machado utiliza-se da intertextualidade e, por meio desses dois procedimentos, produz os efeitos de humor.

Em crônica de 14 de outubro, a personagem A relata a conversa que teve com uma senhora, desconsolada por ter ido assistir à sessão da Assembléia Geral, falando de seu convite a essa senhora para ambos irem à Câmara dos Deputados:

¹⁸ Cena VI

FADINARD, NONANCOURT, HELENA, BOBIN

Todos estão vestidos com as roupas de casamento – Helena carrega a coroa e o buquê de noiva.

NONANCOURT

Meu genro, tudo está acabado!... Você se conduz como um grosseirão...

HELENA

Mas, papai...

NONANCOURT

Silêncio, minha filha!

FADINARD

Mas o que é que eu fiz?

NONANCOURT

Todo o casamento foi por água abaixo... oito fiacres...

BOBIN

Uma olhadela magnífica!

...

NONANCOURT

Ah, isso! Vocês vão habitar onde?... Nesse caso, partamos!... nós não esperamos... Bobin, dê o braço à sua prima... Vamos lá, meu genro, à prefeitura. (tradução livre)

A - Espera. Dita a fineza, insinuei-lhe que era melhor que neste dia tivesse ido ela comigo à câmara dos deputados...

B - Mas não havia lá ninguém!

A - Foi o que ela me replicou; eu disse-lhe que por isso mesmo que não havia ninguém, é que devíamos ir. Ela fez então o que devia: corou. Tu farias a mesma coisa; tu coravas.

B - Mas se eu estou corando.

A - Esperei que descorasse. Logo que descorou, expliquei-lhe que era para vermos, a gosto, na sala de espera, as tribunas que se mandaram fazer há tempos para os oradores, e que duraram, com perdão da palavra, *l'espace d'un matin*. Ela, que esteve em Paris, perguntou-me espantada porque eram muitas tribunas, em vez de uma, como viu lá. Respondi-lhe primeiramente, que as nossas eram duas, de vinhático e ridículas. Depois, dei-lhe a razão de serem duas.

B - Que razão, homem de Deus?

A - A razão foi terem feito a encomenda a um marceneiro que não tinha estado, por exemplo, em França, onde teria visto o que era a tribuna, que forma tinha, e em que lugar se punha; em seguida não terem emendado o regimento, que obriga a falar ao presidente, etc.

B - És sincero? Confessa que pregaste a essa senhora uma formidável amolação.

A - Ao contrário.

B - Não acredito... tu...

A - Achou tanto interesse, que me perguntou porque é que as tribunas estavam na sala de espera, à vista de todos; expliquei-lhe que era para consolação dos contribuintes atrasados. Em seguida, falou-me de um discurso do jovem deputado Afonso Celso Junior, que concluiu pedindo a supressão das bolas de votação. ASSIS, 1956, pp. 43-44

O motivo era para ambos verem as tribunas feitas para os oradores, que se encontravam encostadas. Tal afirmativa leva-a a questionar a razão de tantas tribunas, se na França, modelo da imitação, havia apenas uma. Para justificar, a personagem apresenta os dois motivos: um de incompetência profissional e outro de incompetência política. Termina, justificando a razão de ambas estarem expostas: *consolação dos contribuintes atrasados*. O procedimento irônico dá-se na incongruência entre o núcleo substantivo da expressão – *consolação* – e o adjetivo do adjunto adnominal – *atrasados*. Esses contribuintes, por estarem atrasados, ao verem o gasto inútil feito com o dinheiro público, deveriam sentir-se aliviados por não terem contribuído para isso. Mas, ao usar

o substantivo *consolação*, o cronista inverte a lógica e opera os efeitos de humor por meio do paradoxo entre *consolo* e *atraso*.

Na última crônica, de 24 de outubro, Machado constrói em uma única imagem o *ethos* da ironia e do humor, operando ao mesmo tempo a incongruência e a suspensão. A personagem *B*, afoita, informa sobre alguma coisa que está acontecendo no Estado Oriental:

B - Não posso. Vou com pressa; vou à cata de notícias.

A - Notícias de que?

B - Há dias correu aqui que uns dois coronéis ensaiavam o vôo para uma revolução no Estado Oriental. Vou saber o que há. Que alguma coisa há de haver, creio; a prova é que o general Santos prestes a sair para a Europa resolveu ficar e esperar. Nota que a viagem para ele é indispensável, por causa do ferimento que recebeu, e que exige completa cura; mas, apesar de tudo, o general fica. Eu faria a mesma coisa. ASSIS, 1956, p. 47

Após relatar sobre uma possível revolução no Estado Oriental e o cancelamento da viagem à Europa pelo General Santos, encerra afirmando que tomaria a mesma atitude desse Presidente Republicano, o que vai ser replicado pela personagem *A*:

A - Eu faria outra coisa.

B - Que farias tu?

A - Suprimia os coronéis.

B - Matando-os?

A - Não, homem de Deus, suprimia os postos; nem coronéis nem generais. Eu faria decretar que todos os filhos de república fossem cabeleireiros. Cabeleireiro, como se sabe, é o mais pacato dos cidadãos de um Estado. Outros que o solapem, que deitem fogo às instituições; o cabeleireiro compõe as cabeças, e, quando muito, abre uma espécie de estrada da liberdade, que alegra a vista, sem alteração da ordem... Mas vamos ao Martinho de Campos. Ibid., 48

A resposta dada pela personagem *A* é, em sua forma estética, a composição máxima da junção entre procedimento irônico e humorístico na escrita machadiana. Ao afirmar a *República dos cabeleireiros*, recupera de um lado a imagem de certo conceito, teoria e política do que se considerava na época a melhor forma de organização política e social no Brasil.

Conforme nos mostra Soares, em seu trabalho de doutoramento, *Evolução histórico-sociológica dos partidos políticos no Brasil Imperial*, a idéia de República no Brasil é bastante antiga, mas, em dezembro de 1870, alguns liberais históricos e radicais e os republicanos lançam um manifesto e fundam o Clube Republicano, com seu jornal *A República*. Em 1873, em uma convenção de Itu, no interior de São Paulo, surge o PRP – Partido Republicano Paulista –; no mesmo ano, a polícia imperial fecha o jornal *A República*, o que resultará na junção em torno do PRP de políticos abolicionistas e escrivocratas. Em 1887, o Partido se torna assumidamente abolicionista. Em 1873, em Ouro Preto, é fundado o Partido Republicano Mineiro – PRM; em 1882, é fundado o Partido Republicano Rio Grandense. Essas fundações tornam os partidos republicanos e o projeto de República a pauta da política brasileira no início da década de 1880. Tal situação, considerando-se também o fato de que o Brasil era o único poder monárquico na América, estando rodeado por governos republicanos caudilhistas, faz com que a discussão sobre uma possível República no Brasil no final da década de 1880 seja pauta de qualquer discussão política.

O termo “República” remete o leitor a todo esse contexto direta ou indiretamente; mas não só. Principalmente para os letrados, o termo recupera o ideal de organização social apresentado por Platão em sua obra homônima. Nessa obra, por meio das assertivas de Sócrates, Platão afirma o ideal de que os seus governantes sejam filósofos, a partir do mito da caverna. Essa sociedade republicana seria então governada por cidadãos filósofos, os quais teriam a incumbência de poder pensar os princípios nobres para a *pólis*. Obviamente, excluía desse corpo de cidadãos os trabalhadores, uma vez que eles não poderiam ter tempo para dedicar-se à filosofia, por estarem incumbidos em garantir a sobrevivência. Platão acredita, pressupondo seu conceito de justiça, que a alma humana seja composta de três partes: o interesse, a ambição e a razão. Para ele, todos nascem com essa combinação, mas uma delas sempre predomina. Aquele em que predomina o interesse pertence à classe inferior, a trabalhadora; aquele em que predomina a ambição pertence à classe dos guerreiros; aquele em que predomina a razão pertence aos governantes.

Sócrates — E também não é verdade que nas almas existe este elemento que governa ou um dos outros dois, conforme o caso?

Glauco — Sim, é verdade.

Sócrates — Por isso é que dizíamos que há três classes principais de homens: o filósofo, o ambicioso e o interesseiro. PLATÃO, 2000, p. 199

São esses últimos – os homens de razão – os responsáveis pela República. Com isso, mostra que sua concepção conservadora de justiça pressupõe que cada ser humano deva ocupar sua classe social, conformando-se com ela.

Diante desse modelo de República, a frase machadiana incorpora outra, a do cabeleireiro. A primeira incongruência que se estabelece deve-se aos níveis do valor. A sociedade escravocrata do Brasil Imperial sustentava-se na oposição de senhores e escravos. Em torno dessa estrutura, orbitava a chamada classe dos homens livres, como caixeiros, negociantes, funcionários públicos, cabeleireiros, entre outros. A política brasileira era basicamente palco da oligarquia por razões óbvias. Muito dificilmente um homem que não pertencesse à casta de senhores participava da política brasileira. Com isso, a primeira incongruência se estabelece pelo valor social que distancia os dois substantivos: *república* e *cabeleireiro*. A segunda incongruência deve-se ao ideal platônico do filósofo como responsável pela República. A imagem do cabeleireiro, contrastada com a do filósofo, resulta em incongruência. Na concepção platônica, o cabeleireiro pertence à parte dos homens cuja alma predominante é a interesseira e, portanto, jamais poderiam reivindicar o poder político, pois esse deveria pertencer aos mais sábios e aos mais instruídos¹⁹.

Na concepção machadiana, o cabeleireiro tem a habilidade de transformar sem alterar a ordem: “o cabeleireiro compõe as cabeças, e, quando muito, abre uma espécie de estrada da liberdade, que alegra a vista, sem alteração da ordem...” Diferentemente da concepção platônica, aqui, a boa ordem se estabelece pela atividade e pela prática e, sendo todos cabeleireiros, não há razão de se querer título, *galones* ou qualquer outra forma de hierarquização social, como no modelo platônico. Em outras palavras, na República machadiana todos teriam uma única alma: a alma do cabeleireiro:

B - Singular disparate! Mas se todos fossem cabeleireiros, a quem é que eles penteariam, pateta?

¹⁹ Essa utopia platônica de uma sociedade organizada e perfeita orientou diversos teóricos que formularam o ideal de uma sociedade perfeita. Entre eles encontramos Thomas Morus, em sua obra *Utopia*, de 1516; Dominico Campanella, em sua obra *Civitas Solis*, de 1602; Thomas Hobbes, em sua obra *O Leviatã*, de 1651; John Locke, em sua obra *Sobre o governo civil*, de 1689; Jean-Jacques Rousseau, em sua obra *Do Contrato Social*, de 1762, além de diversos teóricos dos séculos XVIII e XIX, entre eles vários socialistas que se apropriaram dessa formulação platônica de uma sociedade perfeita, em que cada um desempenha seu papel conformado a sua condição

A - Uns aos outros, pateta! reciprocidade capilar, permuta de penteadelas, troca de pomadas. Em vez disso, a República tem os seus coronéis, que aspiram ao governo supremo, como o ex-coronel Santos, embora não tenham o mesmo pulso. Crê nisto; os nossos vizinhos ainda estão na idade geológica do general. Um sujeito que não gosta de Santos, dizia-me há meses, com simplicidade: *No comprendo hombre político sin galones*. ASSIS, 1956, p. 48

Sendo todos os concidadãos cabeleireiros nessa nova República, o que haveria seria *reciprocidade capilar, permuta de penteadelas, troca de pomadas*. A versão corrompida de República, conforme se observa no contexto político da América e conforme se entende dos manuais teóricos e filosóficos desde Platão, está marcada por suas instituições hierárquicas, seus títulos, seus poderes abusivos e supremos. A personagem A encerra sua fala com uma citação, evidenciando sua crítica às repúblicas caudilhistas: *No comprendo hombre político sin galones*.

Contudo, a crítica não se fecha em uma repulsa ao modelo republicano interessada em manter o modelo monárquico, pois, corrupção por corrupção, a monarquia também tem a sua:

A - Não é, era este outro ponto. O ilustre senador, falando do parlamentarismo, declarou que este em si é excelente, mas que no nosso país está corrompido.

B - Corrompido.

A - Há três opiniões neste negócio: a do senador Uchôa, que o julga inconstitucional, a do senador Leão Veloso, que lhe perdeu a fé, e a do senador Martinho de Campos, que o acha corrompido. Qual das três lhe parece melhor?

B - A melhor é a do meu alfaiate, que não me faz roupa senão por medida. "Se o senhor vestir um paletó do José Telha, disse-me ele no sábado, fica demasiadamente vestido, e depois há de queixar-se do paletó e os seus amigos hão de dizer que o paletó está corrompido, e faz perder a fé - ou então que é inconstitucional..."

A - Discordo inteiramente, porque um paletó muito largo, ainda que não dê elegância, agasalha. É a opinião de todos os coronéis que se rebelam contra o general Santos; uma vez no governo, é certo que não o largam mais das unhas; mas nenhum deles deitará fora este nome de república, que é um vasto poncho consolador. *Ibid.*, pp. 49-50

Desse modo, se o parlamentarismo em si é excelente, na prática cotidiana está corrompido. Tal afirmação é apresentada pela personagem A a partir de três opiniões: *Uchôa, que o julga inconstitucional, a do senador Leão Veloso, que lhe perdeu a fé, e a*

do senador Martinho de Campos, que o acha corrompido. A exemplificação é dada pela personagem *B* por meio da metáfora do paletó feito pelo seu alfaiate, o que faz a personagem *A* retornar novamente ao tema da República e fechar o texto com mais uma incongruência: “poncho consolador”. Se o modelo de governo – seja República, seja Monarquia - não veste bem, pelo menos agasalha.

III CAPÍTULO

Paródia: imitação e deslocamento.

1 – Conceituação de gênero.

Um estudo que busque compreender as categorias de gêneros deve passar pela problematização de sua construção estética na elaboração textual, de modo que possa abordar seus elementos dialógicos e plurilingüísticos, conforme nos propõe Mikhail Bakhtin em suas diversas obras sobre a estética do romance. Não pretendemos abordar essas diversas categorias, nem aprofundar suas problemáticas em toda a extensão da crítica literária. Contudo, nos deteremos em alguns elementos apresentados por esse autor para podermos especificar os gêneros *paródia*, *crônica* e *diálogo* nas crônicas machadianas *A + B*.

Ao problematizar a invenção estética do romance, Bakhtin nos apresenta diversos conceitos, presentes não unicamente no romance, mas em todo texto literário em prosa, os quais nos têm servido como base para compreensão da composição artística. Para o autor, uma determinada obra literária enquadra-se em um campo discursivo maior de uma dada cultura e, por isso, sua construção artística e validação social são determinadas historicamente como réplica a discursos anteriores e como resposta futura a discursos que se elaboram como réplica²⁰. Essa inserção histórica e relação com os mais diversos discursos do corpo social garantem à obra seu caráter dialógico. À medida que o texto em prosa permite essa dialogicidade como resposta a discursos anteriores e posteriores, a obra se constrói a partir de forças centrífugas, que dialogam com os elementos culturais dos espaços mais diversos da sociedade. São essas forças centrífugas, resultadas da dialogicidade do texto, que reproduzem o discurso do outro e o recontextualizam, sem necessariamente evidenciá-lo enquanto discurso de outrem, introduzindo o plurilingüismo no texto. Característica comum dos discursos

²⁰ O discurso vivo e corrente está imediata e diretamente determinado pelo discurso-resposta futuro: ele é que provoca esta resposta, pressente-a e baseia-se nela. Ao se constituir na esfera do 'já dito', o discurso é orientado ao mesmo tempo para o discurso resposta que ainda não foi dito, discurso, porém, que foi solicitado a surgir e que já era esperado. Assim é todo diálogo vivo. BAKHTIN, 1998, p. 89.

humorísticos, o plurilingüismo define-se pela introdução de linguagens multiformes (de gênero, profissões, grupos sociais, linguagens orientadas e familiares etc.) e também pelo processo de recontextualização do discurso do outro, que resulta em refração e deformação que lhe conferem outro sentido e outra função²¹. Conceito fundamental no pensamento bakhtiniano, o plurilingüismo contribui para a percepção da dinâmica de invenção e da dialogicidade da obra em seu contexto histórico e político na história da crítica literária. O plurilingüismo introduzido na obra literária provoca um hibridismo, à medida que a reprodução direta ou indireta do discurso de outrem e seu procedimento são operados por meio das *formas arquitetônicas* da elaboração textual. Contudo, em maior grau, esse hibridismo pode acontecer em níveis composicionais, permitindo a junção de gêneros em um mesmo texto literário. A *forma arquitetônica* é definida por Bakhtin como a individualização estética do acontecimento, a construção das personagens e sua distribuição na obra literária, a ambientação espacial e temporal do texto, a heroicização, o tipo, o caráter das personagens, assim como o estilo trágico ou cômico, o humor, a ironia, como formas arquitetônicas de realização. As *formas composicionais*²² compreendem a organização dos discursos que elaboram em si as formas arquitetônicas do texto. Umas e outras se entrelaçam e compõem a arte verbal. A partir da definição bakhtiniana, definiremos como formas arquitetônicas todos os procedimentos retóricos que efetuam sentido no corpo textual. Assim, a intertextualidade trabalhada no primeiro capítulo, a ironia e o humor trabalhados no segundo são formas arquitetônicas e, portanto, procedimentos retóricos e de efeitos de sentido. As formas composicionais que incorporam e articulam em si os procedimentos são compreendidas neste trabalho como gêneros que marcam, em um mesmo texto,

²¹ No romance humorístico, a introdução do plurilingüismo e a sua utilização estilística caracterizam-se por duas particularidades: 1. Introduzem-se ‘linguagens’ e perspectivas ideológico-verbais multiformes – de gêneros, de profissões, de grupos sociais (a linguagem do nobre, do fazendeiro, do comerciante, do camponês) – linguagens orientadas e familiares (a linguagem do mexerico, da tagarelice mundana, a linguagem dos servos), (...). 2. As linguagens e perspectivas sócio-ideológicas introduzidas, apesar de serem, é claro, utilizadas também para realizar a refração das intenções do autor, são reveladas e destruídas como sendo realidades falsas, hipócritas, interesseiras, limitadas, de raciocínio estreito, inadequadas. Ibid., p. 116

²² A individualização estética é a forma arquitetônica do próprio objeto estético: individualiza-se um acontecimento, um rosto, um objeto esteticamente animado, etc.; a individualização do autor-criador, que também faz parte do objeto estético, assume um caráter particular; (...) O romance é uma forma puramente composicional de organização das massas verbais, por ela se constitui num objeto estético a forma arquitetônica da realização artística de um acontecimento histórico ou social, que constitui uma variante da forma da realização épica. (...) O drama é uma forma composicional (diálogo, desmembramento em atos, etc.), mas o trágico e o cômico são formas arquitetônicas de realização. (...) O humor, a heroificação, o tipo, o caráter, são formas puramente arquitetônicas, mas é evidente que são realizadas por métodos composicionais definidos. Ibid., pp. 23-24.

diferentes modalidades de enunciação. Desse modo, por meio de seus procedimentos, a crônica elabora-se como gênero literário, assim como o diálogo e a paródia. Logo, são formas composicionais.

A elaboração do plurilingüismo no texto opera-se por meio de formas arquitetônicas – ou procedimentos retóricos e de efeitos de sentido. Contudo, quanto maior a força centrífuga do texto, esse plurilingüismo pode ser operado por meio de formas composicionais, obviamente também retóricas, operação comum na paródia.

O discurso do outro é recuperado no texto por meio das formas arquitetônicas – quando o autor introduz o discurso alheio e o reacentua de modo humorístico – e, à medida que o autor mistura os gêneros, recupera esse discurso por meio das formas composicionais. Nesse procedimento, opera-se a junção de gênero por meio da paródia, característica muito comum nas crônicas machadianas, quando o autor insere nelas a forma do diálogo (as crônicas “A + B”), da poesia (em “Balas de Estalo”, na crônica de 5 de setembro de 1884, o autor parodia o poema “Canção de Exílio” de Gonçalves Dias), do Evangelho (na crônica “Bons Dias”, publicada num jornal especial, intitulado *A Imprensa Fluminense*). Em todas elas, percebemos que, além das formas arquitetônicas presentes, a estetização por meio da imitação da conversa cotidiana, da recontextualização dos discursos alheios, da construção de personagens-cronistas, e que garantem o seu plurilingüismo, operam-se pela mistura de gêneros, em suas formas composicionais. Conforme observamos acima, opera-se também por meio da imitação dos gêneros clássicos.

Nesse sentido, “gênero” não se define apenas pelas suas conceituações categóricas, apresentadas pela crítica literária somente enquanto elementos de composição do fazer artístico. Bakhtin, ao tratar dos gêneros, apresenta duas conceituações importantes para entendê-los além desse fazer artístico como presentes na comunicação social de modo mais amplo. Define como gênero primário os discursos do cotidiano, que se diferenciam pela condição econômica, social, de classe, política e profissional. À medida que o sujeito do discurso elabora-o a partir de seu lugar político e social, ele o elabora identificando seu lugar no corpo social²³. Os gêneros secundários são, conforme o autor, resultados de um convívio cultural mais complexo. Elaborados e

²³ Em cada época de evolução da linguagem literária, o tom é dado por determinados gêneros do discurso, e não só gêneros secundários (literários, publicísticos, científicos) mas também primários (determinados tipos de diálogo oral – de salão, íntimo, de círculo, familiar-cotidiano, sociopolítico, filosófico, etc.). BAKHTIN, 1992, p. 268.

politicamente organizados, são predominantemente os gêneros escritos²⁴. Nos discursos do cotidiano, predominam os discursos orais, enquanto gênero primário. O plurilingüismo na obra literária por meio de formas composicionais se estende de modo mais amplo, uma vez que nos romances, como também nas crônicas, o autor recupera a fala do cotidiano, seja a fala do político, do escravo, do funcionário público, do eleitor, e a reproduz em sua narrativa (no caso do romance) ou em suas crônicas, tornando-as cada vez mais plurilingüísticas ou polifônicas.

Ao tratar desses discursos cotidianos que caracterizam o gênero primário, o autor expõe a dinâmica da formação deles, presentes na expressão, como tensão desordenada entre o discurso individual e o discurso social. Esse discurso social ou exterior, o qual define como expressão, é organizado pelo meio social, de onde determinado indivíduo elabora seu discurso²⁵. Para Bakhtin, não é a atividade mental que elabora a expressão, mas a expressão que modela e determina a atividade mental em que se forma o discurso individual²⁶. Nesse sentido, no processo de elaboração do discurso na atividade mental, há um encontro desordenado entre o discurso interior e o discurso exterior que formam a ideologia do cotidiano²⁷ que não está fixada em nenhum sistema. É nessas ideologias que estão elaboradas as ações e, também, os discursos cotidianos. Para o autor, as ideologias sistematizadas se cristalizam na ideologia do cotidiano e, em retorno, exercem uma forte influência dando-lhe o tom²⁸.

Compreender a paródia enquanto forma composicional no contexto dessas crônicas ajuda-nos a entender o funcionamento dela e do próprio texto. Enquanto forma composicional, a paródia contrasta os discursos oficiais com os discursos individuais e cotidianos. Segundo Bakhtin, um dos elementos que caracterizam o gênero literário é o modo como conserva a tradição – definida por ele como *archaica* – operando

²⁴ Os gêneros discursivos secundários (complexos – romances, dramas,, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros publicísticos, etc.) surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – artístico, científico, sociopolítico. Ibid. p. 263

²⁵ O centro organizador de toda enunciação, de toda expressão, não é interior, mas exterior: está situado no meio social que envolve o indivíduo. BAKHTIN, 1999, p. 121

²⁶ Não é a atividade mental que organiza a expressão, mas, ao contrário, é a expressão que organiza a atividade mental, que a modela e determina sua orientação. Ibid., p. 112

²⁷ A ideologia do cotidiano constitui o domínio da palavra interior e exterior desordenada e não fixada num sistema, que acompanha cada um dos nossos atos ou gestos e cada um dos nossos estados de consciência. Ibid., p. 118

²⁸ Os sistemas ideológicos constituídos da moral social, da ciência, da arte e da religião cristalizam-se a partir da ideologia do cotidiano, exercem por sua vez sobre esta, em retorno, uma forte influência e dão assim normalmente o tom a essa ideologia. Mas, ao mesmo tempo, esses produtos ideológicos constituídos conservam constantemente um elo orgânico vivo com a ideologia do cotidiano; alimentam-se de sua seiva, pois, fora dela, morrem, (...). Ibid., p. 119

dialeticamente a renovação constante entre discurso social e discurso individual. Desse modo, o gênero é e não é o mesmo. Em um processo de morte e renascimento, o gênero se renova a cada etapa da invenção literária a partir da individualização da obra²⁹.

2 – O funcionamento cínico-desmascarador da paródia.

Enquanto gênero, a paródia machadiana se inscreve na tradição do cômico-sério³⁰ cujo tratamento se baseia na *experiência* e na *fantasia livre* do que o russo chama de tratamento *cínico-desmascarador*³¹. Desse modo, essa tradição opera procedimentos e variedade de vozes por meio da junção de gêneros, renunciando à unidade estilística e incorporando as incongruências por meio dos procedimentos retóricos da ironia. Na crônica de 16 de setembro, a personagem A faz a seguinte afirmação:

A - Imaginei que algumas das nossas cabeças públicas podem ser assim compostas de uma grande nota por fora e outras miúdas por dentro. Contos de réis de caçoada... Que lhe parece? Fiquei tão contente com esta conjectura, que até me deu vontade de dançar um minuete... Tra la la, tra la la, la la... Compreende, não? Uma nota grande, vistosa, cem mil réis, encapando uma porção de quinhentos réis muito ralados, e embaindo a multidão. A multidão aplaude, crê nos rolos de dinheiro, adivinha outros, e dança como eu, tra la la, tra la la.

A partir da informação obtida sobre o processo como se deu o desvio de dinheiro no *English Bank*, a personagem estabelece a *fantasia livre* por meio da *experiência*. A matéria do jornal da *Diário de Notícias* do dia 28 de fevereiro de 1886 noticiou em

²⁹ Por sua natureza mesma, o gênero literário reflete as tendências mais estáveis, "perenes" da evolução da literatura. O gênero sempre conserva os elementos imorredouros da *archaica*. É verdade que nele essa *archaica* só se conserva graças à sua permanente *renovação*, vale dizer, graças à atualização. O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste a vida do gênero. Por isto, não é morta nem a *archaica* que se conserva no gênero; ela é eternamente viva, ou seja, é uma *arcáica* com capacidade de renovar-se. Bakhtin, 1981, p. 91

³⁰ A primeira peculiaridade de todos os gêneros do cômico-sério é o novo tratamento que eles dão à realidade. A *atualidade* viva, inclusive o dia a dia, é o objeto ou, o que é ainda mais importante, o ponto de partida da interpretação, apreciação e formalização da realidade. Ibid., p. 93.

³¹ A segunda peculiaridade é inseparável da primeira: os gêneros do cômico-sério não se baseiam na *lenda* nem se consagram através dela. Baseiam-se, *conscientemente* na *experiência* (se bem que ainda insuficientemente madura) e na *fantasia livre*; na maioria dos casos seu tratamento da *lenda* é profundamente crítico, sendo, às vezes, cínico-desmascarador. Ibid., p. 93

detalhes como se procedeu a descoberta do desfalque feito pelo caixa do *English Bank* – o *Gazeta de Notícias* não noticiara o roubo na época em que aconteceu, só passou a tratar do assunto durante o desenrolar criminal do processo em agosto do mesmo ano.

Ao tratar do perfil de alguns políticos brasileiros do Império, a personagem A apropria-se do método utilizado pelo caixa no desfalque ao *English Bank*, cujos maços anunciavam superficialmente um determinado valor, mas, ao serem desfeitos, o valor era menor do que aparentava. Tal imagem serve para a personagem comparar a assimetria entre o discurso e as idéias das figuras políticas do Império. Essa crítica parte da *experiência* e permite que a personagem estabeleça a *fantasia livre* que dá o tratamento *cínico-desmascarador* a seus “alvos”.

Com isso, conforme o crítico russo, a paródia, enquanto gênero, tem um fim em si mesma (BAKHTIN, 1981, p. 168). Uma outra característica apontada pelo crítico para a definição de gênero é a politonalidade da narrativa³², operada por meio do dialogismo e da intertextualidade:

Como já tivemos oportunidade de observar, a paródia é um elemento inseparável da "sátira menipéia" e de todos os gêneros carnavalescos. A paródia é organicamente estranha aos gêneros puros (epopéia, tragédia), sendo, ao contrário, organicamente própria dos gêneros carnavalescos. Na Antigüidade, a paródia estava indissolúvelmente ligada à cosmovisão carnavalesca. O parodiar é a criação do *duplo destronante*, o mesmo "mundo às avessas". Por isto a paródia é ambivalente. Ibid., p. 109.

A paródia só pode ser compreendida como gênero à medida que a considerarmos inscrita na tradição da “sátira menipéia”, pois sua invenção retórica é constantemente aberta à renovação e a interrelação com outros gêneros que aperfeiçoam sua linguagem. Conforme Bakhtin, para a compreensão desse gênero é necessário que consideremos, além dos procedimentos textuais, as possíveis fontes de seu autor, pois, quanto maior a compreensão das *relações de gênero* elaboradas pelo autor da obra literária, tanto mais poderemos compreender as particularidades dessa obra e, com isso, estabelecer as relações com a tradição e a novidade apresentada na obra³³.

³² A terceira peculiaridade são a pluralidade de estilos e a variedade de vozes de todos esses gêneros. Eles renunciam à unidade estilística (em termos rigorosos, à unicidade estilística) da epopéia, da tragédia, da retórica elevada e da lírica. Caracterizam-se pela politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, empregam amplamente os gêneros intercalados: cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia, etc. Ibid., p. 93

³³ Para dominar essa linguagem, ou seja, para iniciar-se na tradição carnavalesca do gênero na literatura,

3 - Repetição e diferença: a arte da pirataria.

Uma das características determinantes da paródia é a relação que ela estabelece com o passado e com o costume. Na concepção do termo dada por Hutcheon, a paródia é a repetição marcada pela diferença. Tal concepção estabelece uma tensão necessária com a estética romântica que define o *status* artístico como originalidade. Citando Buchloh, Hutcheon observa o potencial da paródia, à medida que nega a validade da arte enquanto individualidade. Com isso, a paródia desafia a estética romântica e sua conceituação de sujeito e propriedade intelectual. Buchloh pontua o modo como a compreensão da estética romântica em sua definição da produção artística ligada à originalidade reforça a visão capitalista da arte como propriedade privada. Assim, ao elaborar a paródia, o autor, por meio da apropriação da história e da tradição, elabora esteticamente a crítica cultural e cria o choque entre a novidade e a subscrição do velho³⁴. Enquanto choque de interpretação e luta de sentidos, a paródia é sempre uma disputa aberta (SANT'ANNA, 2006, p. 30).

Ao tratar dos elementos da paródia, Sant'Anna observa a tensão estabelecida com a ideologia romântica, para a qual a compreensão da arte está intrinsecamente relacionada com o termo *essência*, cujo ser tem seu enigma e seu mistério impenetrável (Ibid., p. 19). A paródia rompe com essa definição de arte e por isso é definida por

o escritor não precisa conhecer todos os elos e todas as ramificações dessa tradição. O gênero possui sua lógica orgânica, que em certo sentido pode ser entendida e criativamente dominada a partir de poucos protótipos ou até fragmentos de gênero. *Mas a lógica do gênero não é uma lógica abstrata*. Cada uma variedade nova, cada nova obra de um dado gênero sempre a generaliza de algum modo, contribui para o aperfeiçoamento da linguagem do gênero. Por isto é importante conhecer as possíveis fontes do gênero de um determinado autor, o clima do gênero literário em que se desenvolveu a sua criação. Quanto mais pleno e concreto for o nosso conhecimento das *relações de gênero* em um artista, tanto mais a fundo poderemos penetrar nas particularidades de sua forma do gênero e compreender mais corretamente a relação de reciprocidade entre a tradição e a novidade nela. Ibid., p. 136

³⁴ Muito embora admitindo que a paródia atua, muitas vezes, como autorização conservadora da tradição, Buchloh admite igualmente que ela tem potencial para «negar a validade da prática da arte como individualização» (34). Ao dizer isto, ele refere-se a mais do que ao desafio da paródia à estética romântica e até ao conceito do «sujeito»; ele pretende, também, ligar a apropriação ou a paródia a um desafio à visão capitalista da arte como individualidade e logo como propriedade privada. Afinal de contas, a raiz latina da palavra apropriação é *proprium*, propriedade - aquilo que pertence a uma pessoa. Mas, conquanto seja verdade que o empréstimo ou roubo paródico desafia isto, e que a paródia pode, certamente, apropriar-se do passado com o fim de efetuar uma crítica cultural, também é verdade que qualquer conceito de apropriação textual deve, implicitamente, dar um certo valor ao original. Com efeito, houve quem argumentasse que o passado é pirateado, com frequência, pela vanguarda, como forma de suavizar e dar simultaneamente sentido à radicalidade: o novo só pode chocar quando subscrito pelo velho. HUTCHEON, 1985, p. 136.

diversos críticos idealistas como a *arte da pirataria*. Essa compreensão da paródia no final do século XIX levou a crítica a considerá-la como arte decadentista devido à sua constante transformação e metamorfose. Alguns filósofos alemães, como Heidegger e Adorno, invertem esse significado pejorativo da paródia para atribuir a ela o sentido de *ruína*, a partir de seu “(...) desvelamento, desocultamento e revelação de um mundo novo pelo processo de desconstrução das coisas que se acham na aparência da realidade” (Ibid., p. 50).

Em Hutcheon, essa proposição da paródia é um constante questionar do contemporâneo por meio da referência a um conjunto de códigos diferentes que estabelecem continuidades por meio da apropriação da tradição, ou seja, da História. Essa característica, operada por meio da intertextualidade, aparece constantemente nas crônicas machadianas e reafirma essa reavaliação do novo a partir dos elementos da tradição literária. Em crônica de 12 de setembro, as personagens A e B aproximam do presente o passado para efetuar a avaliação dos discursos predominantes no tempo da crônica:

B - O Belisário já provou que esta velha chapa não merece atenção de homem sério. Nem o país é riquíssimo, nem riqueza escondida vale grande coisa. Toda a questão é ir buscá-la. A mais rica pérola do mundo, escondida aos olhos do homem, vale menos que este níquel de duzentos réis. Finalmente, li há pouco, agora mesmo, uma velha verdade da ciência moderna. Você crê na luta pela vida?

A - Como não crer, se é a verdade pura?

B - Bem: na luta pela vida tem de vencer o mais forte ou o mais hábil. Você é forte?

A - Sou um banana.

B - Pois seja hábil. *Make money*; é o conselho de Cássio. *Mete dinheiro no bolso*. ASSIS, 1956, p. 24

A referência à teoria científicista de Herbert Spencer é contraposta à fala de Iago. Desse modo, dois ingleses temporalmente distantes são confrontados no contexto de desfalques financeiros no Brasil Império: o desfalque na Tesouraria da Fazenda de Pernambuco, o desfalque no *English Bank* e a falsificação do testamento de José Custódio Gomes. A teoria spenceriana é avaliada pela realidade brasileira e suas relações cotidianas, cujo questionamento resulta em confronto com o enunciado shakespeariano. A personagem contextualiza a afirmativa de Spencer e dos teóricos evolucionistas no contexto político-social brasileiro: o conceito de evolução social que explicaria as desigualdades socioeconômicas a partir do mérito individual é relativizado

pelas informações anteriores das ondas de desfalques acontecidas no cenário brasileiro, conforme vimos nos capítulos anteriores. Diante desse esvaziamento, a personagem *B* traz Iago para preencher e justificar a lógica meritocrática do Estado burguês, relativizando o determinismo social ao propor outra possibilidade condizente com a prática cotidiana. Assim, não apenas a fala de Iago é significativa, mas a imagem dessa personagem shakespeariana é representativa para permitir ao leitor inferir o real perfil de quem de fato são os fortes que sobrevivem no evolucionismo social. Os códigos lingüísticos utilizados no texto para legitimar a apropriação do passado como instrumento de leitura e compreensão do pensamento moderno aparecem explicitamente na fala da personagem *B*: “li há pouco, agora mesmo, uma velha verdade da ciência moderna”. Os adjetivos *velha* e *moderna* são contrastados na afirmativa da personagem por meio do *ethos* da ironia, a incongruência, criando o choque entre o novo e a subscrição do velho. Tal contraste permite a inserção da fala da personagem Iago na afirmativa do pensamento evolucionista. No primeiro capítulo tratamos desse trecho, ressaltando as relações intertextuais que resultam em gênese destruidora da assertiva determinista; no segundo, analisamos a incongruência demarcada pela incompatibilidade de sentidos díspares operados nesse enunciado, cujo *ato ilocucionário* é relativizado de modo que perca sua força na sustentabilidade referencial e de sentido a esse *ato locucionário*. Aqui, a partir da conceituação de Hutcheon, observamos que o questionamento por meio das relações históricas entre o passado e o cotidiano permite uma mudança de efeitos desse *ato locucionário*. O efeito *perlocucionário* é deslocado no processo de decodificação do leitor. Se o primeiro enunciado – *na luta pela vida vence o mais forte* – orienta o leitor a uma leitura em conformidade com *status quo* social e, para tanto, o efeito *perlocucionário* o orienta a uma postura passiva diante das desigualdades econômicas e sociais no Brasil escravocrata, transformando privilégios políticos e econômicos em direitos naturais e inalienáveis, o segundo enunciado – *ou o mais hábil* –, sustentado pelo panorama histórico brasileiro dos desfalques, desnaturaliza esses privilégios, elaborando-os na continuidade histórica por meio da referência à obra de Shakespeare e do adjetivo *velha* à verdade do enunciado. Com isso, confirma-se a definição de Hutcheon, ao apontar a *conexão mundana* da paródia como apropriação do passado e da História para questionar o contemporâneo:

Mas a paródia implica, também, outro tipo de conexão «mundana». O fato de se apropriar do passado, da História, o questionar do contemporâneo, «referenciando-o» com um conjunto de códigos diferente, é uma forma de estabelecer continuidade que pode, em si mesma, ter implicações ideológicas. HUTCHEON, 1985, p. 139.

A relação entre tradição e novidade presente na paródia dá a ela, na conceituação de Hutcheon, seu *status* ideológico, pois opera autoridade e transgressão³⁵ por meio da recriação e criação, garantindo ao gênero uma *transcontextualização econômica* de todo o material elaborado como pano de fundo (Ibid., p. 70). A partir do trecho apresentado da crônica, podemos observar que a paródia como gênero permite elaborar com o leitor uma crítica que é histórica, social e racial. Tal movimentação da paródia a torna, nas palavras de Sant’anna, uma linguagem pecaminosa, uma vez que evidencia ao homem sua temporalidade, localizando-o historicamente para fixar seus pés no chão com a contraposição do sublime e da comédia.

Essa movimentação parte da compreensão, conforme Bakhtin, de que o ser social não é uma magnitude final e definida, nem se presta a qualquer cálculo, mas antes se caracteriza pela capacidade de violar qualquer lei que lhe é imposta (BAKHTIN, 1981, p. 50). Não há, portanto uma coincidência nos homens, estes jamais coincidem consigo mesmos, de modo que a incongruência torna-se inerente às suas relações psicosociais. Citando Ziva Ben-Porat, Hutcheon chama a atenção para o desnudamento provocado pela paródia dos mecanismos sociais por meio da junção de dois códigos distintos na mesma mensagem (HUTCHEON, 1985, p. 67). Por meio da comicidade do texto literário – também possível em outras obras artísticas – a paródia opera a refração de uma determinada realidade e a modela como representação particular de uma realidade supostamente original. Para tanto, a paródia toma uma *atitude contra-ideológica*, fugindo do *jogo de espelhos*, ao mesmo tempo que denuncia esse jogo, deslocando os valores e verdades de seu lugar certo (SANT’ANNA, 2006, p. 29). O crítico brasileiro sugere a imagem de *lente* para a paródia, à medida que enfatiza os detalhes, realçando os elementos ocultos e expondo a parte pelo todo como ato de insubordinação contra as normas sociais impostas³⁶:

³⁵ O *status* ideológico da paródia é sutil: as naturezas textual e pragmática da paródia implicam, ao mesmo tempo, autoridade e transgressão e ambas devem ser tomadas em consideração. HUTCHEON, 1985, p. 89

³⁶ A paródia não é um *espelho*. Ou, aliás, pode ser um espelho, mas um *espelho invertido*. Mas é melhor usar outra imagem. E, ao invés do espelho, dizer que a paródia é como a *lente*: exagera os detalhes de tal modo que pode converter uma parte do elemento focado num elemento dominante, invertendo, portanto, a

Ora, o que o texto parodístico faz é exatamente uma re-apresentação daquilo que havia sido recalcado. Uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É um processo de liberação do discurso. É uma tomada de consciência crítica. *Ibid.*, p. 31

Na crônica de 16 de setembro, observa-se, na fala da personagem A, que o conceito do procedimento é idêntico ao da definição de Sant'Anna dada à paródia no desenvolvimento da crônica:

A - Deus de Misericórdia, não! Não vou tão longe. A História é uma bela castelã, muito cheia de si, e não me meto com ela. Mas a minha comadre Crônica, isso é que é uma boa velha patusca, tanto fala como escreve, fareja todas as coisas miúdas e graúdas, e põe tudo em pratos limpos. ASSIS, 1956, p. 27

Podemos ver o quanto nessas crônicas a paródia está entranhada operando sua análise e funcionalidade numa junção quase indivisível. A sua função de lente, sugerida por Sant'Anna, é percebida enquanto função da crônica, pois nesse trecho metatextual, ao personalizar a crônica, atribuindo-lhe o epíteto “comadre”, identifica sua ação como farejadora das coisas miúdas e graúdas para rearranjá-las de modo que qualquer recalque seja trazido à tona e explicitado de modo significativo.

Com esse exemplo, salientamos que, conforme pontua Bakhtin, a idéia não se limita unicamente à consciência individual, pois ela opera em sua formação as relações dialógicas e é por meio dessas relações que ela se desenvolve (BAKHTIN, 1981, p. 73). Desse modo, a paródia nega a individualidade genial, uma vez que seu campo de operação dá-se no e com o discurso do outro, operando até mesmo os princípios mais profundos:

O discurso parodístico pode ser bastante variado. Pode-se parodiar o estilo de um outro enquanto estilo; pode-se parodiar a maneira típico-social ou caracteriológico-individual de o outro ver, pensar e falar. Em seguida, a paródia pode ser mais ou menos profunda: podem-se parodiar apenas as formas superficiais do discurso como se podem parodiar até mesmo os princípios profundos do discurso do outro. *Ibid.*, p. 168.

parte pelo todo, como se faz na charge e na caricatura. E eu diria, usando ainda um raciocínio psicanalítico, que a paródia é um ato de insubordinação contra o simbólico, uma maneira de decifrar a Esfinge da Mãe Linguagem. Sant'Anna, 2006, p. 32.

Esse *outro*, conforme Sant’Anna, é preciso desentranhá-lo em uma acepção moderna de linguagem enquanto “(...) voz social ou individual recalcada e que é preciso desentranhar para que se conheça o outro lado da verdade”. (SANT’ANNA, 1985, p. 29)

4 – Contra canto e desautomatização.

Hutcheon, ao tratar das definições filológicas da paródia, aponta-nos duas concepções fundamentais para nosso trabalho. A primeira é a forma tradicional como a paródia tem sido definida. Entendida como *canto paralelo*, a paródia é comumente definida como um *contra canto* ou um discurso de oposição que estabelece a intenção zombeteira em relação ao texto parodiado. Na segunda concepção, observa outro significado do prefixo grego *para*: “ao lado de”, “ao longo de”. Nesse sentido, a paródia não necessariamente estabelece uma oposição ao texto parodiado, diferentemente, nessa segunda concepção definida por Hutcheon, as relações entre o texto atual e o texto parodiado se estabelecem por meio de acordo e de intimidade. Nas crônicas, principalmente na de 12 de setembro citada anteriormente, em que as personagens conjugam em suas conversas os dois discursos distintos, o de Spencer e o de Shakespeare, a paródia opera a partir dessas duas concepções. Com a famosa frase de Herbert Spencer – *the survival of the fittest* – o narrador estabelece um contra canto à medida que relativiza o determinismo da frase por meio do contexto em que a reelabora. Essa recontextualização da frase que pulveriza seu significado determinista dá a ela um canto paralelo ao discurso vigente entre os cientificistas da época. Já com a frase de William Shakespeare, é o segundo significado da paródia que se estabelece. A frase de Iago – *put money in thy purse* – também é recontextualizada – *mete dinheiro no bolso* – porém mantém seu sentido primeiro, apenas alterando sua funcionalidade e, com isso, o texto brasileiro estabelece uma relação de acordo e intimidade com o texto do dramaturgo inglês, operando a dramatização paródica e liberando as tensões presentes na afirmativa evolucionista.

Sant’Anna observa essa movimentação da paródia e a define como *desautomatização* da informação. Se os textos em geral, conforme observa, mantêm uma automatização com seus referenciais semânticos, na paródia o processo é inverso, tendo por resultado a contestação desses referenciais. A desautomatização da paródia procede por meio da desconstrução dos sintagmas, criando um *desvio* ou *desregramento*

(SANT'ANNA, 2006, p. 73). Nesse exemplo, vemos o processo da desconstrução dos sintagmas a partir da apresentação do sintagma determinista: *the survival of the fittest*. A desautomatização desse sintagma monológico dá-se no texto por meio da equivalência estabelecida com a frase em um novo rearranjo sintagmático; a partir da construção sintática machadiana – *na luta pela vida vence o mais forte ou o mais hábil* –, podemos sugerir seu equivalente em inglês: *the survival of the fittest or expert*. O autor não nega o adjetivo determinista anterior, apenas o desautomatiza por meio da inserção de um novo adjetivo, “hábil”, criando ao mesmo tempo um desvio de sentido e um desregramento de valores. Permite ao leitor, a partir de suas inferências induzidas pelo texto por meio dos procedimentos retóricos no processo de leitura, entender a realidade dos *sobreviventes* na sociedade brasileira escravocrata marcada por enormes desigualdades sociais.

5 - Paródia: a imitação criativa.

Em crônica de 22 de setembro, as personagens conversam sobre uma possível Assembléia Geral que poderia ou não ocorrer, momento em que a personagem *B* faz o seguinte comentário, seguindo o comentário da personagem *A*:

B - Entendi; mas diga-me: não era melhor que, por meio de poderes especiais, se definisse bem esse ponto constitucional da fusão obrigatória ou facultativa?

A - Upa! Você falou agora como um doutor. *Cabricias autem*, como diz o médico de Molière. Poderes especiais, ponto constitucional, fusão obrigatória ou facultativa... mas você não vê que tudo isso é comprido, leva tempo, muito tempo, e que esta vida não chega a netos? Que haja alguma dificuldade grave em 1914, por causa desse ponto, é possível; mas que temos nós com 1914? Há de haver gente em 1914. Ou você crê que tudo acaba em 1913?

Diante da afirmativa da personagem *B*, a personagem *A* faz referência direta e explícita à obra de Molière, *Le Medecin Malgré Lui*, reproduzindo parte do discurso do falso médico Sganarelle. Géronte, pai de Lucinde, procura Sganarelle para pedir-lhe que examine sua filha, pois ela perdeu a fala. Tanto Lucinde quanto a mulher de Sganarelle haviam combinado com ele enganar Geronte e impedir o casamento de sua filha. A cena a que a personagem faz referência é a cena IV do ato II:

SGANARELLE: *levant son bras depuis le coude.* Grand homme tout à fait: un homme qui étoit plus grand que moi de tout cela. Pour revenir à notre raisonnement, je tiens que cet empêchement de l'action de sa langue est causé par de certaines humeurs, qu'entre nous autres savants nous appelons humeurs peccantes; peccantes, c'est-à-dire... humeurs peccantes; d'autant que les vapeurs formées par les exhalations des influences qui s'élèvent dans la région des maladies, venant... pour ainsi dire... à... Entendez-vous le latin?

GÉRONTE: En aucune façon.

SGANARELLE: *se tenant avec étonnement.* Vous n'entendez point le latin!

GÉRONTE: Non.

SGANARELLE: *en faisant diverses plaisantes postures.* *Cabricias arci thuram, catalamus, singularitar, nominativo haec Musa, «la Muse», bonus, bona, bonum, Deuz sanctus, estne oratio latinus? Etiam, «oui», Quare, «pourquoi»? Quia substantivo et adjectivum concordat in generi, numerum, et casus* (MOLIÈRE, 1953).

Antes da expressão em latim recontextualizada na crônica, Sganarelle apresenta uma teoria geral para a suposta doença de Lucinde, cuja explicação é o ponto alto da peça, pois mostra o falso conhecimento de medicina que Sganarelle tem e sua grande capacidade para enganar Géronte. Após toda essa explicação, Sganarelle utiliza a expressão em latim. Ao fazer o mesmo, após a explicação da personagem B, a personagem A utiliza-se da “citação” como arma para ridicularizar o desconhecimento da outra personagem sobre o assunto. Com isso, vemos o procedimento paródico operar-se e diferenciar-se da obra parodiada. Como veremos mais à frente, a obra de Molière não é o alvo da paródia, mas arma utilizada contra as explicações apresentadas para a realização ou não da Assembléia Geral, vulgo “fusão”. Com isso, vemos o quanto a paródia distingue-se do pastiche e da imitação.

No século XIX e XX, a crítica idealista associou a paródia à *arte da pirataria*, em decorrência do modo como ela utiliza explicitamente os modelos passados para elaborar o material artístico. Para tanto, viu na arte paródica a similitude com a imitação pura e simples com que, conforme Hutcheon, os procedimentos retóricos tanto da paródia quanto da imitação estabelecem um paralelo evidente em termos de intencionalidade. Desse modo, a autora vê na paródia o fato inevitável de imitação e apropriação de textos publicamente conhecidos (HUTCHEON, 1985, p. 54). A paródia, assim como o *pastiche*, são formas similares à da imitação, pois operam os procedimentos intertextuais por meio de empréstimo confessado, o que levou a crítica

idealista a identificar na paródia certo procedimento de plágio. No texto citado acima, vemos que a personagem A imita a fala de Sganarelle - *Cabricias autem*, como diz o médico de Molière – confessando sua referência. Citando Greene, Hutcheon entende a paródia como imitação criativa, pois *toda a imitação criativa mistura a rejeição filial com o respeito, tal como toda a paródia presta a sua própria homenagem oblíqua* (GREENE, 1982, 46). (HUTCHEON, 1985, p. 21). A partir da compreensão da paródia como imitação criativa, Hutcheon estabelece a distinção entre essas formas de escrita – *paródia, pastiche e imitação* – uma vez que, na paródia, há uma *transcontextualização irônica*³⁷, cuja característica é o distanciamento crítico que a paródia estabelece com o texto parodiado. Desse modo, ao referenciar explicitamente o texto anterior, ela facilita ao leitor sua tarefa interpretativa.

Uma outra diferença entre essas três categorias retóricas apontada por Hutcheon é que, diferentemente da *imitação* e do *pastiche*, a paródia estabelece sua relação com as “fontes” por meio da diferenciação, enquanto que as outras duas categorias estabelecem por meio da semelhança e correspondência (HUTCHEON, 1985, p. 55). Essa diferença de intencionalidade determina a paródia como bi-textual, pois opera códigos particulares do texto parodiado. Essa bivocalidade do texto paródico articulada por meio de códigos distintos, conforme Bakhtin, opera-se de dentro para fora, pois, se na imitação pura e simples – ou no *pastiche* – há a manutenção da forma a partir da reprodução séria do texto imitado por meio da apropriação monológica do discurso do outro, na paródia há uma fusão das vozes, mantendo intacta a voz do texto parodiado, mas alterando sua funcionalidade no novo contexto discursivo³⁸. Essa nova funcionalidade pode operar-se tanto como oposição à primeira função de sentido, o que ridiculariza o texto parodiado, como também pode operar a intimidade e o acordo por meio de uma nova aplicação da função primeira do texto anterior. Em crônica de 14 de

³⁷ A repetição «transcontextualizada» é sem dúvida uma característica da paródia, mas o distanciamento crítico que a define não está necessariamente implícito na idéia de “citação”: referir-se a um texto como paródia não é o mesmo que referir-se a ele como citação, ainda que a paródia tenha sido esvaziada de qualquer característica definidora que sugira o ridículo. HUTCHEON, 1985, p. 59

³⁸ O discurso convencional é sempre um discurso bivocal. Só pode tornar-se convencional aquilo que outrora foi não-convencional, sério. Esse valor direto primário e não-convencional serve agora a novos fins, que o dominam de dentro para fora e o tomam convencional. Isto é o que distingue a estilização da imitação. A imitação não convencionaliza a forma, pois leva a sério aquilo que imita, tomando-o seu, apropriando-se diretamente do discurso do outro. Aqui ocorre a completa fusão das vozes, e se ouvimos outra voz, isto não entra, de forma alguma, nos planos do imitador. BAKHTIN, 1981, pp. 164-165.

outubro, um dos temas a ser debatido pelas personagens é o gasto que a Câmara dos Deputados tivera na confecção de duas tribunas:

A - Esperei que descorresse. Logo que descorou, expliquei-lhe que era para vermos, a gosto, na sala de espera, as tribunas que se mandaram fazer há tempos para os oradores, e que duraram, com perdão da palavra, *l'espace d'un matin*. Ela, que esteve em Paris, perguntou-me espantada porque eram muitas tribunas, em vez de uma, como viu lá. Respondi-lhe primeiramente, que as nossas eram duas, de vinhático e ridículas. Depois, dei-lhe a razão de serem duas.

B - Que razão, homem de Deus?

A - A razão foi terem feito a encomenda a um marceneiro que não tinha estado, por exemplo, em França, onde teria visto o que era a tribuna, que forma tinha, e em que lugar se punha; em seguida não terem emendado o regimento, que obriga a falar ao presidente, etc.

B - És sincero? Confessa que pregaste a essa senhora uma formidável amolação.

A - Ao contrário.

B - Não acredito... tu...

A - Achou tanto interesse, que me perguntou porque é que as tribunas estavam na sala de espera, à vista de todos; expliquei-lhe que era para consolação dos contribuintes atrasados. Em seguida, falou-me de um discurso do jovem deputado Afonso Celso Junior, que concluiu pedindo a supressão das bolas de votação. ASSIS, 1956, pp. 43-44

Ao referir determinada cena presenciada na Câmara dos Deputados, Machado opera a paródia como lente que realça o detalhe da casa. Neste momento, não são os discursos ou temas tratados na casa que provocam a atenção da personagem A, mas as duas tribunas postas de canto e sem nenhuma utilidade. Para tanto, personifica-as ao pô-las na sala de espera e, depois, por meio da citação paródica de um pequeno trecho do poema *Consolation à Mr. Du Périer sur la mort de sa fille*, de François de Malherbe: *l'espace d'un matin*, estabelece o questionamento do evento contemporâneo – as duas tribunas encostadas na Câmara dos Deputados – elaborado pelo confronto histórico na citação desse poema. O alvo da paródia, e, portanto, objeto de ataque operado no texto, é a cena das duas tribunas na Câmara dos Deputados. Altera sua primeira função de sentido e, por meio da deformação da imagem, torna-a ridícula. Contudo, ao parodiar o poema de Malherbe, opera a intimidade e o acordo com o texto parodiado, mas

alterando sua funcionalidade. Nesse poema, escrito em 1598, Malherbe busca, por meio de uma imagética patética da morte, confortar e consolar seu amigo M. du Périer, que acabara de perder sua filha:

Consolation à M. Du Périer sur la mort de sa fille

Ta douleur, du Périer, sera donc éternelle,
Et les tristes discours
Que te met en l'esprit l'amitié paternelle
L'augmenteront toujours

Le malheur de ta fille au tombeau descendue
Par un commun trépas,
Est-ce quelque dédale, où ta raison perdue
Ne se retrouve pas ?

Je sais de quels appas son enfance était pleine,
Et n'ai pas entrepris,
Injurieux ami, de soulager ta peine
Avec que son mépris.

Mais elle était du monde, où les plus belles choses
Ont le pire destin ;
Et rose elle a vécu ce que vivent les roses,
L'espace d'un matin.

Puis quand ainsi serait, que selon ta prière,
Elle aurait obtenu
D'avoir en cheveux blancs terminé sa carrière,
Qu'en fût-il advenu?

Penses-tu que, plus vieille, en la maison céleste
Elle eût eu plus d'accueil ?
Ou qu'elle eût moins senti la poussière funeste
Et les vers du cercueil ?

Non, non, mon du Périer, aussitôt que la Parque
Ote l'âme du corps,
L'âge s'évanouit au deçà de la barque,
Et ne suit point les morts...

La Mort a des rigueurs à nulle autre pareilles ;
On a beau la prier,
La cruelle qu'elle est se bouche les oreilles,
Et nous laisse crier.

Le pauvre en sa cabane, où le chaume le couvre,
Est sujet à ses lois ;
Et la garde qui veille aux barrières du Louvre
N'en défend point nos rois.

De murmurer contre elle, et perdre patience,
Il est mal à propos ;

Vouloir ce que Dieu veut, est la seule science
 Qui nous met en repos.³⁹ (MALHERBE, 1912, pp. 44-47)

³⁹ Consolação a M. du Périer sobre a morte de sua filha.

Tradução livre.

Tua dor, du Périer, será portanto eterna
 E os tristes discursos
 Que te põe na alma a amizade paterna
 Sempre a aumentarão

A infelicidade de tua filha descida ao túmulo
 por uma morte comum
 Será algum dédalo onde tua razão perdida
 não se encontra ?

Eu sei de que atrativos sua infância era plena,
 E não me intimidei,
 Injuriado amigo, de aliviar tua pena
 Com seu desprezo.

Mas ela era do mundo, onde as mais belas coisas
 Têm o pior destino
 Rosa, ela viveu o que vivem as rosas
 O espaço de uma manhã

Pois quando assim fosse que, segundo tua prece,
 Ela tivesse obtido
 Findar sua jornada em cabelos brancos
 O que teria acontecido?

Pensas que, mais velha, na mansão celeste,
 Ela teria sido melhor acolhida?
 Ou que ela teria sentido menos o pó funesto
 E os vermes do caixão?

Não, não, meu du Périer, assim que a Parca
 Toma a alma do corpo,
 A idade se evanece do lado de cá da barca
 E não segue os mortos

A morte tem rigores a nenhum outro semelhantes;
 Em vão pedimos a ela,
 Cruel que é, ela tapa os ouvidos
 E nos deixa gritar.

O pobre em sua cabana, onde a palha o cobre,
 Está sujeito a suas leis;
 E a guarda que vigia nas barreiras do Louvre
 Não defende nossos reis dela

Murmurar contra ela, e perder a paciência,
 É coisa inútil.
 Querer o que Deus quer é a única ciência

A compreensão do processo paródico do poema de Malherbe na crônica só é possível quando o leitor opera a decodificação do poema citado e estabelece as relações necessárias para compreender sua utilização. Nesse caso, a filha de M. Du Périer torna-se as duas tribunas da Câmara dos Deputados; consecutivamente, a Câmara torna-se o pai das crianças. Opera-se com isso uma espécie de consolo à Câmara, que perdera a funcionalidade investida financeiramente nas duas tribunas, mas que duraram apenas o espaço de uma manhã, assim como as rosas. De filha, no mesmo processo comparativo, as tribunas tornam-se rosas e, portanto, o seu fim está sujeito a uma lei que escapa à Câmara: *la loi du mort*. Resta a essa casa tão séria e rigorosa com seus afazeres uma última ação que justifica o motivo de ambas as tribunas estarem expostas: *era para a consolação dos contribuintes atrasados*. Com isso, vemos que a apropriação do poema de Malherbe, nessa crônica, opera sentidos diferentes do sentido que a poesia tinha originalmente. O poema é transcontextualizado e reduzido a uma frase, redução suficiente para garantir ao leitor seu referencial no texto, marcando sua bivocalidade.

É importante observar que, na imitação, tanto o ridículo quanto o acordo tornam-se inviáveis no processo de decodificação dos textos, pois a voz anterior do texto imitado é apagada e mantém-se apenas a voz do texto atual. Na paródia, a ridicularização ou intimidade e acordo com o texto parodiado só se opera com a manutenção da voz desse texto na obra atual, por isso a paródia é *bivocal* – na concepção bakhtiniana – ou *bi-textual* – na concepção hutcheoniana. No procedimento intertextual, nem sempre o texto parodiado é diretamente referenciado, como vemos nesse exemplo em que o poema de Malherbe resume-se apenas à fórmula *l'espace d'un matin*. Essa estilização das fontes, em que os referenciais são ocultados, pressupõe a memória e interação ativa do destinatário-leitor.

A partir dessa referência *transtextual* da paródia, vemos que não é uma simples repetição de suas fontes; essa apropriação do texto parodiado marca a diferenciação na manutenção do texto anterior em uma recontextualização que opera novos sentidos e funções para o texto. Com isso, a autoridade que legitima a paródia como gênero está no processo de referência feita por esse novo texto, bem como dos seus sentidos anteriores e de seu contexto. É nessa duplicidade de vozes que se estabelece o *status* da paródia (HUTCHEON, 1985, p. 97).

6 - Textos postos e sobrepostos

Em crônica do dia 4 de outubro, as personagens operam várias referências a acontecimentos e textos diversos que demonstram a complexidade da dimensão textual, cujo resultado é a incongruência em relação às fontes citadas:

A - Ao ler este telegrama da Vitória na *Gazeta de Notícias*, o que é que pensa que mais me admirou?

B - Foi o magistrado que puxava a orelha da sota.

A - Não.

B - Foi o ex-legislador.

A - Também não.

B - Os empregados públicos?

A - Não; nada disso. A *Gazeta* deu muita importância a esse negócio, sem advertir que a província do Espírito Santo não tem loterias, como as outras; e, por outro lado, não há lá Sarah Bernhardt. Em alguma coisa se há de passar o tempo.

B - Mas então o que foi?

A - Foi a memória do correspondente. Singular correspondente! Segundo o seu telegrama, aquela jogatina liga-se ao desfalque do correio da Vitória. Mas então ainda há alguém que se lembre do desfalque do correio?

B - Não foi há muito tempo; um ou dois anos, não?

A - Que me importam os anos. O roubo de Pernambuco é de dias, e lá virá tempo em que escorregue para a lagoa Stigia, onde tudo se esquece. Daqui a pouco o Instituto Pernambucano insere o fato nos seus arquivos, entre a morte de Nero e a invasão dos bárbaros. Sócio haverá que prove que o tal roubo de oitocentos contos é uma inscrição lapidária: D. C. C. C. *contos...* isto é: "Deus, criador do céu conserta os contos (das lanças)". Dirá que foi achada em Nápoles pelos holandeses, trazida por eles, e aqui deixada escondida à margem do Beberibe.

B - Mas que quer que lhe façam? Você sabe que estes casos são como os desastres causados por bondes, em que os cocheiros sempre fogem. Não se há de inventar um cocheiro só para ter o gosto de o levar ao júri, como lá foram ter os que arranjaram o testamento do Vila Nova do Minho.

A - 1855. Vai longe!

B - Há trinta e um anos.

A - Longe, muito longe. *Mete dinheiro no bolso*, não te digo mais nada; é o que dizíamos há tempos. Não metas este paio que aqui está pendurado; suja-te as calças, e o meu amigo Dr. Matos, 1º delegado, autua-te brincando. *Mete dinheiro no bolso*. Dinheiro grosso, muito grosso, mais grosso que o paio.

B - Mas a opinião pública?

A - O público - dizia um padre italiano – gosta de ser embaçado. Eu acrescento que é o seu destino. *Mete dinheiro no bolso*. ASSIS, 1956, pp. 39-40

A personagem A inicia o diálogo citando o telegrama de Vitória enviado dia 29 de setembro e publicado na *Gazeta de Notícias* do dia 30 de setembro com a seguinte informação:

TELEGRAMA

Vitória, 29 de setembro

Na madrugada de hoje a polícia deu cerco a uma casa de jogo nesta cidade, e ali encontrou o ex-deputado Alpheu Monjardim, o juiz municipal da capital, muitos empregados públicos e três campistas. A diligência foi feita pelo chefe de polícia, Dr. Fernando Eugenio, e tem sido muito aplaudida pela população. Foi por causa do jogo que se deu aqui o roubo fictício no correio e por isso o procedimento da autoridade tem sido muito louvado. O fato produziu grande impressão.

Vemos de imediato a sobreposição textual que, em um primeiro momento, não configura a paródia. É no seu desenvolvimento e por meio de outras sobreposições que o autor a opera no texto. Desse modo, a personagem A estabelece, a partir do telegrama, a relação com outro caso de desfalque acontecido há um ou dois anos atrás no correio de Vitória. A partir dessa referência de desfalque, pode relacionar a notícia das prisões e a do desfalque do correio com o desfalque na Tesouraria da Fazenda em Pernambuco. Essa operação se dá por meio da ênfase na incongruência comum entre imagem e realidade nas três notícias: a imagem, nos três casos, dá-se pelo compromisso ético que as pessoas – legislador, funcionários públicos e juízes – e as instituições – Tesouraria da Fazenda e Correio – deveriam ter com a coisa pública; a realidade é a falta desse compromisso, à medida que praticam a ilegalidade por meio de desfalques ou de jogatinas. Em que resulta tudo isso? Para responder, incorpora o texto de Dante Alighieri, mais especificamente o verso 106 do canto VII da *Divina Comédia*: todas essas coisas escorregam para a lagoa Stigia e ficam eternamente no esquecimento. O

máximo que pode acontecer é seu arquivamento no Instituto Pernambucano entre a morte de Nero e a invasão dos bárbaros. Vemos em todo o desenvolvimento do diálogo um processo seqüencial de sobreposição de textos noticiados – o telegrama, o desfalque do correio e o de Pernambuco; de texto literário – referência à *Divina Comédia*; e texto histórico – o Império Romano e a invasão bárbara. Para completar o desconsolo de saber que o processo acaba no esquecimento, a personagem *B* estabelece o paralelo com os diversos acidentes de bondes, muito comuns nessa época no Rio de Janeiro. Em todos os casos, o cocheiro foge e a história se dá por encerrada. Novamente, busca-se a notícia em pauta do jornal, operando-se a paródia por meio dessas sobreposições. Sem perder o fôlego, na mesma referência a personagem *B* também cita o caso de Custódio José Gomes. Curiosamente, Machado estabelece um paralelo entre o português Custódio Bíblia – referido na crônica do dia 12 de setembro - que falecera em estado senil no Rio de Janeiro em 1855 e seu homônimo, o qual era engenheiro, morrera em 1808 em Portugal, e fora responsável pelo mapeamento geográfico da província do Minho, localizada no norte de Portugal. A polêmica em torno da veracidade do testamento de Custódio José Gomes tomara espaço na *Gazeta de Notícias* durante meses. Em 12 de setembro, um dos envolvidos no caso do testamento publicara a seguinte matéria em resposta ao *Diário de Notícias*:

CUSTÓDIO JOSÉ GOMES

(...) A agressão covarde de que sou victima e minha família pela redacção do *Diário de Notícias*, bem demonstra a imprudência dos seus redactores e o pouco caso que os mesmos por ventura dizem da dignidade alheia. Não suppunha essa redacção capaz de se vender à exploração... de que sou victima no... o seu proceder aggressivo nos faz suppor que a imparcialidade está foragida de suas officinas, ou manchadas pelo servilismo. A agressão brutal, que desprezamos como merece, cahe no lodo immundo da calunnia... o atestado que publicamos além de outros que temos em nosso poder. GAZETA DE NOTÍCIAS, 12 de setembro de 1886

Em 24 de setembro, o jornal noticiara a seguinte matéria sobre o caso:

TESTAMENTO DE CUSTÓDIO JOSÉ GOMES

Em presença do venerando Juiz Provedor procedeu-se ontem, ao exame da firma do finado Custódio José Gomes. Os três serventuários públicos, nomeados pelos dignos fiscais daquele juízo para o exame, responderam AFIRMATIVAMENTE ao único quesito apresentado, que foi o seguinte:

“A firma do testador exarada no testamento é escrita pelo mesmo punho de quem escreveu a firma do auto da aprovação?”

Podem, portanto, agora as AVES DE RAPINA malsinar a seu gosto o jurídico testamento, cuja autenticidade está amparada com a autoridade moral dos caracteres austeros de três virtuosos cidadãos que enobrecem o nosso país.

Damos os nossos parabéns às instituições pias do Império, o INSTRUMENTO DESASTRADO dos bandidos *exploradores* foi ainda desta vez vencido.

Themis.

Contudo, em nenhum momento dessas notícias, há qualquer relação com a cidade portuguesa Vila Nova do Minho. Em um trabalho realizado pelo Centro de Estudos Geográficos da Universidade de Lisboa, Direção de Infra-Estruturas do Exército e Instituto Geográfico do Exército, sob coordenação de Maria Helena Dias, com o título *Portugal em vésperas da invasão francesa: conhecimento geográfico & configurações*, encontramos a relação entre o lugar referido na crônica – Vila Nova do Minho – e o homônimo de Custódio José Gomes:

VILAS BOAS, Custódio José Gomes de, 1771-1809

Mappa da provincia d'Entre Douro e Minho : levantado em 1794, e 1795 de par com as indagações economico-políticas : tudo para servir à regulação das comarcas da mesma provincia, e outros objectos de utilidade publica / por Custodio Jozé Gomes de Villasboas.

Escala [ca. 1:97 000], 2 legoas portuguesas de 18 ao gráo = [12,7 cm] [post 1805]

1 mapa : ms., color. ; 131 x 98 cm

1891-2-20-29 (DIE)

Os objectivos deste mapa do engenheiro Vilas Boas, que trabalhou na região do Minho e que era sobrinho do astrónomo de nome semelhante com o qual tem sido às vezes confundido, não eram exclusivamente militares, como se pode constatar pelo seu conteúdo. Conhecem-se hoje várias cópias mais ou menos semelhantes, algumas delas reduzidas. O original foi levantado a partir de 1794, no contexto da lei da reforma das comarcas (1790), cujos limites aparecem aqui claramente demarcados, mas ainda estaria a ser concluído dois anos depois. Um quadro estatístico anexo retrata a situação desta província no ano em que começaram os trabalhos. A data do documento foi atribuída com base na promoção do autor ao posto, aí referido, de major (Março de 1805).

Até aos finais do século XIX, altura em que são publicadas as folhas da carta 1:100 000 que haviam começado sob a direcção de Filipe Folque, nenhum outro mapa o viria a substituir, em qualidade e rigor. (DIAS, sem data)

Expusemos essa referência apresentada no trabalho coordenado por Maria

Helena Dias, onde confirma a personagem e o local citados nas crônicas, mas não conseguimos estabelecer quaisquer relações de sentido e funcionalidade entre esse material e o caso do testamento; a única utilização desse material foi para confirmar que o *testamento do Vila Nova do Minho*, citado na crônica, referia-se a esse português alcunhado Custódio Bíblia. Contudo, tal exposição também nos serve para evidenciar o que já temos apresentado sobre as sobreposições de textos, sendo esse mais um que incorpora o conjunto de textos sobrepostos na crônica. Além disso, essa não identificação de sentido entre esse texto e os demais confirma-nos a inesgotabilidade de leitura da obra machadiana; talvez uma outra leitura desse material, realizada por outro leitor, possa determinar essa relação.

A seqüência dessa extensa sobreposição de textos cuidadosamente elaborada por Machado encerra-se com a referência à fala de Iago. Esse fechamento com a citação da obra de Shakespeare realça os detalhes de cada texto parodiado na crônica e permite ao leitor uma leitura crítica da incongruência entre a imagem e a prática real das figuras públicas do Império. Torna-se significativo o arquivamento desses casos entre a *morte de Nero* e *a invasão dos bárbaros*, acentuando a única lógica possível nesses casos: a lógica da ditadura do poder central invocada pela imagem de Nero e a lógica do caos e da falta de leis figurada pela imagem dos bárbaros. Vemos, em uma primeira leitura, o realce da lógica capitalista em que o que vale é *meter dinheiro no bolso*.

A *bi-textualidade* da paródia opera-se por meio das sobreposições textuais efetivadas no corpo do texto atual. Tal efetivação faz com que, conforme Hutcheon, a paródia torne-se um gênero sofisticado ao exigir tanto do autor quanto do leitor uma sobreposição estrutural que articule momentos e peças culturais distintas e, na maioria das vezes, historicamente distantes⁴⁰. Esse movimento exige principalmente do leitor a construção de no mínimo três sentidos diferentes: o sentido contextualizador do texto parodiado, o sentido contextualizador dos elementos referenciais do texto que parodia e o sentido resultante dessa junção. Conforme observa Sant'Anna, esse procedimento de sobreposição textual efetuado pela intertextualidade estabelece um exercício de linguagem em que a linguagem atual se dobra sobre si mesma em um processo de

⁴⁰ A paródia é igualmente um gênero sofisticado nas exigências que faz aos seus praticantes e intérpretes. O codificador e, depois, o decodificador, têm de efectuar uma sobreposição estrutural de textos que incorpore o antigo no novo. A paródia é uma síntese bitextual (Golopentia-Eretescu 1969, 171), ao contrário de formas mais monotextuais, como o *pastiche*, que acentuam a semelhança e não a diferença. Em certo sentido, pode dizer-se que a paródia se assemelha à metáfora. Ambas exigem que o decodificador construa um segundo sentido através de interferências acerca de afirmações superficiais e complementares ao primeiro plano com o conhecimento e reconhecimento de um contexto em fundo. HUTCHEON, 1985, p. 50

deformação tanto dos textos absorvidos quanto dos referenciais incorporados no texto parodiador (SANT'ANNA, 2006, p. 7). Citando Susan Stewart, Hutcheon mostra o modo como a autora define a consistência da paródia: os elementos incorporados em uma dimensão textual de um determinado texto fazem com que o resultado seja a relação inversa ou incongruente com o texto utilizado como fonte.

Essa incorporação é a característica formal desse gênero que estabelece uma duplicação textual, assinalando a diferença que, segundo Sant'Anna, torna a paródia uma linguagem que, antes de qualquer referencial, elabora em si outras linguagens segundo um procedimento metalingüístico. Esse procedimento pode se dar por meio de uma relação intertextual, caso comum em Machado, ou intratextual. Ambas as relações – *intertextual e intratextual* – mostram que a paródia jamais estabelece uma relação de simbiose parasitária com os outros textos. É antes, conforme Hutcheon, uma relação às vezes paradoxal, às vezes contraditória, em nível formal, uma vez que opera elementos contrastantes em uma relação de dependência diferencial entre os textos (HUTCHEON, 1985, p. 81).

7 – Deslocamentos: procedimentos retóricos estruturais

Na crônica de 28 de setembro, a personagem *B* refere-se ao *Evangelho de São Mateus*, parafrazeando um diálogo entre Cristo e a mulher cananéia. Para fazer tal referência, a personagem *B* utiliza-se da paráfrase como procedimento estrutural da paródia:

B - É esta: "Se a direção do materialismo científico pode ser ou não vantajosa aos seres organizados". Ora, eu tenho um gato de muita estimação, que não está no caso em que *São Mateus manda que se faça alguma distinção entre o filho da casa e o cão da rua*. O gato é também de casa; e eu quero ver se nos pode aproveitar a ambos a direção do materialismo científico.

A fala de Cristo, no versículo 26 do capítulo XV, é a seguinte:

26 – Ele respondeu: Não é bom pegar o pão dos filhos e lançá-lo aos cachorrinhos.

Ao compararmos o texto atual e o texto referenciado, vemos que o trecho grifado da fala da personagem *B* mantém a direção pró-estilo, orientada pela estilização que mantém o mesmo sentido do trecho parafrazeado. Contudo, a diluição do trecho,

evidenciando a paródia, opera-se no processo comparativo quando a personagem B, ao tratar o trecho de modo literal, aplica-o à sua realidade: *O gato é também de casa; e eu quero ver se nos pode aproveitar a ambos a direção do materialismo científico*. Com isso, possibilita ao leitor perceber a relação promíscua muito em voga nesse momento entre Igreja e Ciência, realçando essas relações, desmascarando a falsa oposição entre uma e outra e evidenciando a lógica de mercado, à medida que o consumidor, tendo ambas à sua disposição, faz a sua escolha de modo particular entre uma ou outra, pois afinal ambas se sustentam na mesma lógica de saber-poder.

Para compreendermos o funcionamento da paródia a partir de seus procedimentos textuais nesse trecho da crônica, é necessário, antes, acompanharmos algumas distinções entre paródia, paráfrase e estilização. Sant'Anna propõe um processo comum entre essas três categorias retóricas: o *deslocamento*. Para ele, o deslocamento presente na paráfrase, estilização e paródia se dá de modo gradativo, sendo no primeiro um deslocamento mínimo, o qual identifica como *condensação* decorrente da transferência ou tradução semântica de um texto a outro, enquanto que, na paródia, o *deslocamento* é total, semelhante ao que ele vai trabalhar como a apropriação em que nos deteremos um pouco mais à frente.

Ao citar Tynianov, Sant'Anna observa como o crítico russo indica a proximidade entre estilização e paródia, pois ambas operam seus textos por meio da duplicidade. Contudo, para Tynianov, a paródia necessariamente opera por meio de dois planos necessariamente discordantes, enquanto que na estilização há concordância dos planos. Apesar dessa distinção, o crítico russo afirma que entre uma e outra há apenas um passo. Partindo dessa diferenciação entre paródia e estilização, Sant'Anna compreende a estilização como um *efeito* presente na paródia e, enquanto tal, configura-se como um contra-estilo do texto parodiado, à medida que a estilização na paródia se processa no momento em que o texto parodiador se orienta em sentido ideológico inverso ao sentido do texto parodiado.

Bakhtin define a estilização como procedimento estilístico, cuja significação marca o discurso do outro como discurso monovocal, mantendo sua intencionalidade e expressão limitadas ao contexto em que se estabeleceram. Para o russo, o que é importante para o estilizador é *o conjunto de procedimentos do discurso de uma outra pessoa precisamente como expressão de um ponto de vista específico* (BAKHTIN, 1981, p. 164). Desse modo, a estilização mantém por meio da objetivação o discurso da personagem como discurso-objeto. Porém, percebe a semelhança entre estilização e

paródia, uma vez que, em ambas, o autor utiliza as palavras propriamente ditas de um outro como forma de expressão de suas idéias e o real sentido elaborado pelo autor permanece subentendido nos dois casos. Contudo, na paródia, o discurso do outro é diametralmente alterado e ressignificado como discurso opositor; por meio do discurso do outro, opera-se em condições opostas o discurso do autor⁴¹.

Devemos considerar que, ao diferenciar *estilização* e *paródia*, além de entendê-las como categorias independentes, Bakhtin considera a última como uma categoria de oposição ao discurso parodiado a partir do conceito de paródia como *canto paralelo*. Se considerarmos a proposição da paródia feita por Hutcheon, dando-lhe um segundo sentido como intimidade e acordo com o texto parodiado, podemos entender a *estilização* como procedimento estrutural do discurso parodiador. De certo modo, esse entendimento da estilização funcionando como procedimento estrutural na paródia é compartilhado também, conforme observamos anteriormente, por Sant'Anna. Para o crítico brasileiro, a estilização é um meio, um efeito que pode ocorrer tanto na paródia, quanto na paráfrase, de modo que opera nesta a *intertextualidade das semelhanças* e, naquela, a *intertextualidade das diferenças* (SANT'ANNA, 2006, p. 28).

A paráfrase, como efeito de *condensação* do texto-fonte, é um discurso em repouso, como dois textos convergentes que equivalem a um mesmo nível semântico⁴². Desse modo, a estilização opera na paráfrase como efeito “pró-estilo” do texto citado; já na paródia opera como efeito “contra-estilo” da fonte. O autor marca a diferenciação entre *paráfrase* e *paródia* a partir do modo como a estilização procede ideologicamente: na paráfrase, a estilização se dá na mesma direção do texto anterior, enquanto que na paródia ocorre em direção oposta para configurar seu efeito parodístico (SANT'ANNA,

⁴¹ Na estilização, o protótipo real-estilo do outro a ser reproduzido também permanece à margem do contexto do autor, é subentendido. Ocorre o mesmo na paródia, onde um determinado discurso real parodiado é apenas subentendido. Mas aqui o próprio discurso do autor ou se faz passar pelo discurso do outro ou faz este passar por seu discurso. Em todo caso, ele opera diretamente com o discurso de um outro, o protótipo (o discurso real do outro) subentendido fornece apenas a matéria e é um documento que confirma que o autor realmente reproduz um certo discurso do outro. Já na polêmica velada o discurso do outro é repelido e essa repelência não é menos relevante que o próprio objeto que se discute e determina o discurso do autor. BAKHTIN, 1981, p. 170

⁴² Enquanto a paráfrase é um discurso em repouso, e a estilização é a movimentação do discurso, a paródia é o discurso em progresso. Também se pode estabelecer outroparalelo: paráfrase como efeito de condensação, enquanto a paródia é um efeito de deslocamento. Numa há o reforço, na outra a deformação. Com a condensação, temos dois elementos que se equivalem a um. Com o deslocamento temos um elemento com a memória de dois. Por isto é que se pode falar do caráter ocioso da paráfrase e do caráter contestador da paródia. Na paráfrase alguém está abrindo mão de sua voz para deixar falar a voz do outro. Na verdade, essas duas vozes, por identificação, situam-se na área do mesmo. Na paródia busca-se a fala recalcada do outro. SANT'ANNA, 2006, p. 28-29

2006, p. 36). De qualquer modo, a estilização torna-se artifício, enquanto que as duas outras são efeitos do texto. Dependendo da orientação da significação e do sentido que se dá à estilização nos dois textos, o desvio ou deslocamento pode ser mínimo ou máximo, conforme observamos. Contudo, considerando as observações e ponderações feitas pelo crítico brasileiro, vemos que depende de cada texto o modo como se darão essas categorias. Elas podem se interrelacionar e encontrar novas funcionalidades:

Não se depreenda dessa separação espacial que exista uma incompatibilidade total entre esses recursos ou que eles não possam existir num mesmo texto. Há textos que possuem esses (e outros) atributos, ocorrendo um deslizamento de efeitos de uma parte para outra do discurso. Assim, dependendo da relação intertextual (ou intratextual), podemos conceber a estilização como um meio caminho entre a paráfrase e a paródia. (SANT'ANNA, 2006, p. 42)

Para compreendermos o funcionamento dessas crônicas em análise, propomos, sem abrir mão das definições importantes aqui esboçadas, compreender a paráfrase e a estilização como procedimentos retóricos estruturais da paródia machadiana. Ainda sobre essas categorias, diferenciaremos os procedimentos retóricos em procedimentos estruturais e não-estruturais, entendendo que estes últimos são operados nas relações sintagmáticas do discurso parodiador como elementos cuja funcionalidade atualiza o procedimento da paródia. Os procedimentos retóricos estruturais operam-se em nível de discurso, entendendo-se “discurso” segundo a definição de Ducrot, o qual designa *uma seqüência de enunciados ligados entre si: um discurso será portanto uma realização (aquilo que foi realizado, o objecto produzido) de um texto* (Ducrot, 1984, p. 369). Nessa definição, a paráfrase e a estilização são operadas pela paródia em nível de discurso. Os procedimentos retóricos não-estruturais operam-se em nível de enunciados, cuja relação e articulação estabelecem as referências e sentidos dentro de um determinado discurso. Podem, em alguns momentos do texto, ser articulados em nível de discurso; contudo, não se operam como discurso, mas como enunciação do discurso (Idem, *ibidem*). Tanto a intertextualidade quanto a ironia e o humor são procedimentos não-estruturais, pois operam em nível de enunciados suas relações de sentido, embora, em algumas situações textuais, a intertextualidade possa ser operada como procedimento estrutural à medida que incorpora no texto atual a estrutura do texto

parodiado. Nesse caso, a diferença entre intertextualidade e paráfrase torna-se mínima e reduz-se à sua funcionalidade enunciativa. Já os procedimentos estruturais operam na estrutura do texto, como vimos na análise acima, à medida que reproduzem o discurso do outro como totalidade de discurso e não apenas como elementos e relações sintagmáticas. A estilização, a paráfrase e as diferentes formas de gêneros narrativos são procedimentos retóricos estruturais e podem sobrepor-se em um mesmo texto como é o caso dessas crônicas. Logo, ao parafrasear o discurso do *Evangelho*, em nível enunciativo não há quaisquer alterações. É na confrontação estrutural dos discursos que opera a paródia, devendo-se lembrar que, no caso, o regime discursivo *Evangelho*- texto sagrado- é violentamente deslocado e esvaziado na citação que o transforma em um discurso cotidiano sobre um gato.

8 – Confrontação estilística.

Entender a *estilização* e a *paráfrase* como procedimentos estruturais da paródia permite-nos compreender o movimento de repetição e diferença da paródia. Como vimos anteriormente, ela opera a imitação ressaltando sua diferença. Estilizando o discurso do outro como discurso objeto, ou parafraseando-o, a paródia opera *uma confrontação estilística, cuja recodificação moderna estabelece a diferença no coração da semelhança* (HUTCHEON, 1985, p. 19). No trecho da crônica de 12 de setembro já aqui citada, a afirmativa determinista dos evolucionistas sociais – *the survival of the fittest* –, observamos que, parafraseando a tese determinista, a recodificação opera-se de dentro para fora; não há uma negação externa da afirmativa, tanto é verdade que a personagem, ao citar a *velha verdade da ciência moderna*, reproduz a frase tal qual: *na luta pela vida vence o mais forte*. É no coração da semelhança que Machado opera a diferença e, com isso, a destruição da afirmativa, anexando a ela, por meio da estilização, outro adjetivo de condição optativa: *ou o mais hábil*. Conforme sugerimos anteriormente, em uma versão inglesa poderíamos propor: *the survival of the fittest or expert*. E a frase de Iago, seguida dessa citação bivocal, conclui a confrontação estilística apontada por Hutcheon.

Essa confrontação estilística procede por meio da penetração na palavra do outro e da instalação da idéia do autor em constante choque com a idéia do texto parodiado (BAKHTIN, 1981, p. 168). Com isso, a paródia, na repetição do discurso do outro, estabelece o distanciamento crítico, marcando sua diferença. Tal movimento só é

possível por meio de seus procedimentos retóricos, estruturais e não-estruturais. Esse distanciamento crítico, conforme Hutcheon, é operado de modo auto-consciente e constitui o leitor numa perspectiva ativa de abordagem textual, que procura padrões imanentes em seu conhecimento de mundo para efetivar a tensão posta pelo autor no texto. No exemplo citado, as “pistas” apresentadas pelo autor são conhecidas pelo leitor, tanto a citação determinista, quanto a fala de Iago. Com isso, e operando o novo e o diferente, a paródia inaugura na codificação e decodificação um novo paradigma, permitindo a transformação crítica do discurso e da linguagem.

Não apenas o texto parodiador estabelece um distanciamento crítico autoconsciente com o texto parodiado, mas também o leitor necessariamente o opera em seu processo de recodificação. Com isso, a paródia alcança sua funcionalidade máxima, pois estabelece esse distanciamento por meio da continuidade negada pela ideologia romântica em seu conceito de “originalidade”. Essa continuidade e distanciamento que, em um primeiro momento, parecem paradoxais, só são possíveis à medida que a leitura de um texto paródico seja também bivocal: uma voz presente – a voz do narrador – e uma voz ausente – a voz do discurso parodiado (SANT’ANNA, 2006 p. 26). Essa bivocalidade opera-se por meio de uma polêmica velada, uma vez que o discurso parodiador está orientado para o objeto enunciado; o ataque ao discurso do outro se processa por meio do próprio objeto, sendo um ataque indireto que, conforme Bakhtin, permite que a polêmica se opere de dentro para fora do discurso do autor, estabelecendo uma relação recíproca entre as duas vozes⁴³.

Ao elaborar essas sete crônicas, conforme observamos no capítulo primeiro, Machado reproduz o modelo de diálogo de Diderot, *Suplemento à viagem de Bougainville ou diálogos entre A e B*, publicado em 1796. Não bastasse o título e a estrutura semelhante, o início de ambos é idêntico, configurando o plágio na concepção superficial de qualquer crítico idealista. Primeiramente, vejamos o início do diálogo *Suplemento*:

A – Esta soberba abóbada estrelada, sob a qual retornamos ontem, e que nos parecia garantir um belo dia, não nos manteve a palavra.

⁴³ A polêmica aberta está simplesmente orientada para o discurso refutável do outro, que é o seu objeto. Já a polêmica velada está orientada para um objeto habitual, nomeando-o, representando-o, enunciando-o, e só indiretamente ataca o discurso do outro, entrando em conflito com ele como que no próprio objeto. Graças a isto, o discurso do outro começa a influenciar de dentro para fora o discurso do autor. É por isto que o discurso polêmico oculto é bivocal, embora, neste caso, seja especial a relação recíproca entre as duas vozes. BAKHTIN, 1981, p. 170

B – Como sabeis disso?

A – O nevoeiro é tão espesso que nos rouba a visão das árvores vizinhas.

B – É verdade. Mas se esse nevoeiro, que permanece na parte inferior da atmosfera apenas porque ela está suficientemente carregada de umidade, tornar a descer sobre a terra? Diderot, 1979, p. 41

Agora, comparando-o com o início das crônicas:

A – Você já viu nada mais curioso que este tempo?

B – Que tempo?

A – O tempo, - o tempo escuro, o tempo claro, ventoso, chuvoso, caloroso...

B – É o seu ofício. Mais esquisito me parece o general Santos, que ora agoniza, ora despacha; há poucas horas estava com um pé na sepultura; há meia hora ratificou um decreto. Machado, 1956, p. 21

Embora em momento algum dessas sete crônicas Machado faça qualquer referência ao filósofo francês – nós pelo menos não encontramos nenhuma referência – de qualquer modo é inquestionável pela similitude ser o texto do filósofo fonte direta das crônicas machadianas.

Conforme vimos mais aprofundadamente no primeiro capítulo, ao analisar a relação intertextual entre esses dois textos, observamos que não há mera imitação entre eles, mas o procedimento da repetição que opera na forma e no coração da semelhança a ruptura e a diferença. Desse modo, vemos que a polêmica não é aberta, mas velada. Ambos debruçam-se sobre um determinado objeto – os comportamentos e os elementos culturais –, e o discurso de Machado está orientado ao objeto enunciado, atacando apenas indiretamente a reafirmação burguesa do *bom selvagem* presente nos diálogos diderotianos para com isso estabelecer a polêmica de dentro para fora de seu discurso. Semelhante processo identificamos na crônica de 22 de setembro, que alude à *maiêutica* socrática. A abordagem da temática se processa por meio do discurso parafraseador, mantendo a estilização orientada em direção ao discurso parodiado de Platão. É na tonalidade que se opera a paródia. Ao tratar de modo literal o sentido da maiêutica socrática, o autor estabelece a polêmica velada.

Essa movimentação paródica na leitura do texto torna-o dramático e ao mesmo tempo cômico. É dramático, como palco de luta entre vozes, pois, conforme Bakhtin, é impossível na paródia a fusão das vozes; ao contrário, elas estão distendidas e tensionadas ao longo da narrativa, tornando a paródia dupla e dividida. Essa duplicidade da paródia em níveis estruturais manifesta-se também em níveis semânticos, pois, ao dizer que a paródia é uma contra-ideologia, não necessariamente significa que seja revolucionária – a paródia também pode ser conservadora⁴⁴. De todo modo, a paródia é abertamente híbrida, transideológica e de voz dupla. A paródia é cômica, uma vez que a polêmica, conforme observamos anteriormente, não se dá de modo aberto, mas de modo velado. É mais do que polêmica como movimento de junção de elementos incongruentes e antagônicos em um processo carnalizador no qual elementos díspares se juntam e se unificam para processar um novo sentido, uma ressignificação dos objetos dados *a priori*. Enquanto lente, a paródia opera não a negação, mas a deformação dos objetos referidos, de modo que a imagem resultante desse processo é ridicularizada, não se sustentando em sua suposta verdade “imaneente”.

9 - O *ethos* da paródia

Essa movimentação da paródia só é determinável da perspectiva de seu *ethos*. Para tanto, podemos definir o *ethos* da paródia a partir de duas funções: o texto parodiado pode servir unicamente como *alvo* da paródia, sendo essa a primeira função, ou servir como arma utilizada para atingir um outro objeto. Na tradição literária, a crítica tem ressaltado comumente a primeira função da paródia, tendendo a entender como *ethos* a zombaria e o ridículo. Contudo, citando Yunck, Hutcheon chama-nos a atenção para a segunda função da paródia⁴⁵; nessa função, estabelece entre o texto

⁴⁴ A paródia é, fundamentalmente, dupla e dividida; a sua ambivalência brota dos impulsos duais de forças conservadoras e revolucionárias que são inerentes à sua natureza, como transgressão autorizada. HUTCHEON, 1985, p. 39

⁴⁵ Há um crítico que traça uma distinção útil entre as paródias que se servem do texto parodiado como alvo e as que se servem dele como arma (Yunck 1963). A última está mais próxima da verdadeira paródia moderna, irônica, alargada, ao passo que a primeira é o que tem sido considerado, de maneira mais tradicional, como paródia. Outra distinção semelhante é a diferenciação de Markiewicz (1967, 1271) entre paródia *sensu lato*, que é um refazer imitativo, e paródia *sensu stricto*, que ridiculariza o seu modelo. Mas ambas dependem, mais uma vez, do *cômico*, e não, como eu prefiro, do *irônico*. Ibid., p. 71-72

parodiador e o texto parodiado o que define – e que apresentamos anteriormente – como acordo e intimidade.

De fato, como pondera Hutcheon, o texto pode ser uma crítica ou uma alegre e genial zombaria, procedimento adotado desde Quintiliano. Enquanto crítica ou zombaria, Theodor Verweyen aponta duas categorias: a que opera uma natureza cômica e a que acentua uma função crítica (HUTCHEON, 1985, p. 70). Porém essa caracterização do *ethos* da paródia se estabelece apenas pela caracterização negativa de seu funcionamento. É a crítica canadense quem chama a atenção para a segunda funcionalidade, cuja relação é pautada pela intimidade e acordo com o texto parodiado em que, conforme Yunk, o autor utiliza o texto parodiado como arma contra seu alvo. Na crônica de 28 de setembro, as personagens discutem sobre as eleições senatoriais e as chapas criadas para disputá-las:

B - Você citava um *vaudeville* antigo; eu pensava na ópera Nacional...

A - Não a conheci; estava fora da corte por esse tempo.

B - A ópera Nacional foi uma instituição que aqui houve para cantar óperas italianas, traduzidas pelo De - Simoni. Quando menos pensava, deu-nos o Carlos Gomes... Se todas as instituições deixassem assim alguma coisa... Bons tempos! Estou a ver o Ribas, o Amat, o Trindade, sem contar as damas. Tempos deliciosos! Cantavam-se óperas sérias, óperas bufas e zarzuelas.

A - Mas a que propósito?

B - Uma dessas peças (e foi isto que me fez pensar na ópera Nacional) tinha por título: *Eran due, or son tre*. Eram duas...

A - Agora são três.

B - Justo. Pensei no título por causa das chapas senatoriais, que eram duas, uma conservadora, outra liberal; mas a liberal dividiu-se, e aí ficam três.

A - Mas por que é que se dividiria, sendo já difícil a luta de uma só?

B - Por causa dos princípios. Meu caro, os princípios valem alguma coisa; é preciso contar com eles. Por exemplo, eu não li a circular do Malvino.

A - Li-a eu.

B - Sim? Não a li, mas aposto que lá vem certo número de princípios: autonomia municipal, temporariedade do senado, grande naturalização, casamento civil, alargamento do voto, federação das províncias...

A - Vá-se embora! Você leu a circular.

B - Não li.

A - Leu-a, por força; como é que se pode, sem ler...

B - Não li, homem de Deus! É que os princípios, ora são princípios, ora são favas contadas. Parece que foram eles ou elas, ou só um deles, a causa da divisão da chapa liberal, e da criação de outra abolicionista, que, se vencer, mete o Beaurepaire Rohan no senado. ASSIS, 1956, pp. 34-35

Ao debaterem sobre a formação de chapas para as disputas senatoriais, a personagem *B* recorre à ópera-bufa *Os Expostos ou Eram Duas, Já São Três*, cujo texto é de Thiago Ferretti e a música de Luigi Ricci, apresentada pela Imperial Academia de Música e Ópera Nacional em 20 de março de 1858 (ANDRADE, 1967, p. 93). As chapas que eram duas: conservadores e liberais, tornaram-se três com a criação da chapa republicana defensora do abolicionismo. A utilização da peça na crônica dá-se por meio do procedimento intertextual que parodia o texto como arma de ataque, no segundo sentido apresentado por Hutcheon. O *ethos* operado por meio do procedimento intertextual é o do acordo com o texto parodiado para utilizá-lo como arma de ataque.

Nesse procedimento, o autor apropria-se do discurso do outro, desviando-se de sua norma estética para, posteriormente, incluir em si essa norma como material de fundo (Ibid., p. 62). Assim, ao apropriar-se da ópera-bufa, a personagem *B* associa a ópera à divisão das chapas, atribuindo o motivo aos princípios, que ora eram princípios, ora favas contadas. Esse *ethos*, que se refere à resposta intencionada inferida pelo decodificador a partir do texto, no exemplo citado, a compreensão do leitor sobre a ópera que permite decodificar a imagem parodiada – divisão das chapas –, define-se pelo modo como o autor opera os procedimentos estruturais na paródia. Assim, a operação textual da narrativa permite-nos perceber a postura estético-ideológica que o autor aplica ao texto parodiado: pode manter-lhe o sentido alterando sua funcionalidade ou pode atingir seu sentido por meio da relativização de seus elementos semânticos utilizando novos elementos sintagmáticos. Desse modo, o *ethos* da paródia deve necessariamente ser ambivalente, pois, ao recuperar o discurso do outro alterando sua funcionalidade, necessariamente incorpora um terceiro discurso alvo de sua efetuação estética.

10 - O alvo da paródia

Para delimitar o *ethos* da paródia, é necessário definir seu alvo. Um dos motivos que levaram a crítica idealista a entender a paródia como uma arte pejorativa e, portanto, renegá-la, é a compreensão comum de que necessariamente o alvo da paródia são sempre obras de arte medíocres⁴⁶. Conforme pontua Hutcheon, qualquer obra de arte, *a priori*, pode tornar-se alvo da paródia, sendo o texto *alvo* qualquer discurso codificado (HUTCHEON, 1985, p. 28). Seguindo sua definição, vemos que nem todo texto parodiado é necessariamente alvo da paródia. O texto atual sempre estabelece com os outros textos um distanciamento crítico, mas esse distanciamento não os transforma necessariamente em alvo. Característica da arte moderna, muitos textos utilizam-se de outros como padrões; nesses casos há uma forma similar à imitação presente na arte antiga: o reconhecimento da obra referida de modo respeitoso pela *emulação*, a imitação que compete com obras de autoridades consagradas.

Para uma melhor diferenciação dessas duas categorias, podemos considerar que, quando o discurso do outro é incorporado pela paródia, procede-se um deslocamento da função primeira que esse discurso operava em sua fonte. Desse modo, é resguardado o sentido objetivo de seu texto e o que se altera é a contextualização da afirmativa por meio das similitudes que o parodiador cria com os demais objetos em jogo. Assim, o texto parodiado apresenta-se como arma para relativização de outro objeto ou discurso encenado. Quando o discurso se torna alvo da paródia, o procedimento dá-se de duas formas: primeiramente, o autor pode operar um esvaziamento de sentido, seja pela alteração funcional primeira do discurso, seja pela recontextualização ou deslocamento operado em torno do objeto; pela segunda forma, o autor relativiza a afirmativa, inserindo parcialmente nela outro significado e, com isso, constata o absurdo da afirmativa.

⁴⁶ Dizer, muito simplesmente, que qualquer discurso codificado está aberto à paródia é metodologicamente mais cauteloso e está mais perto do real do que afirmar, como há quem faça, que só obras de arte medíocres podem ser parodiadas. HUTCHEON, 1989, p. 29

11 - Autor e leitor: comunidades discursivas.

Para a efetivação completa da paródia, outro elemento, operado como procedimento estrutural, torna-se fundamental em sua composição: o *status* do leitor. Citando Eco, Hutcheon aponta a paródia como *passos inferenciais* dados pelo leitor no processo de codificação. Desse modo, o leitor não articula as informações textuais ao acaso, antes elas devem ser dadas pela estrutura discursiva do texto, prevista pela estratégia da codificação textual como um componente indispensável da composição (HUTCHEON, 1985, p. 34). Conforme observa Sant'Anna, os procedimentos retóricos, estruturais e não-estruturais da paródia, são recursos discursivos percebidos pelo leitor⁴⁷. É importante observar que, por mais que a efetivação da paródia se dê com o leitor, os procedimentos estruturais e não-estruturais também são fundamentais nesse processo, isto é, o leitor só poderá identificar aquilo que o texto lhe sugerir.

Logo, qualquer distância entre o autor e o leitor, seja espacial ou temporal, só poderá ser transposta à medida que o texto estabelecer essa ligação. Isso implica que ambos devem compartilhar de códigos culturais semelhantes para que se opere a decodificação paródica do texto. Quando nos referimos ao autor, falamos de um elemento discursivo da obra de arte, não de uma pessoa. É o *status* diametralmente oposto ao destinatário e ambos configuram-se como posições preenchidas no texto e inferidas pelo leitor (HUTCHEON, 1985, p. 110).

Para que essa relação se estabeleça, é necessário que autor e leitor compartilhem de uma mesma comunidade discursiva, o que não significa necessariamente que ambos devam participar de uma mesma comunidade temporal e espacial, mas que ambos tenham em comum códigos semelhantes e suficientes para estabelecer a relação codificação-decodificação. Ambos compartilham de um mesmo conjunto de valores, como, por exemplo, o conhecimento de línguas estrangeiras, que permitem ao leitor inferir seus significados no texto lido. Desse modo opera o que Hutcheon define como função ideológica, pois, a partir desses componentes culturais compartilhados, o autor pode direcionar seu leitor para as questões referidas e/ou inferidas no texto, como preocupações sociais e morais de sua comunidade social (HUTCHEON, 1985, p. 116).

⁴⁷ Isto equivale a dizer, em outros termos: estilização, paráfrase e paródia (e a apropriação, que veremos proximamente) são recursos percebidos por um leitor mais informado. É preciso um repertório ou memória cultural e literária para decodificar os textos superpostos. SANT'ANNA, 2006, p. 26

Essa elaboração textual não é de todo dada ao leitor, principalmente no texto paródico; por meio da ironia, é o leitor quem deve abrir caminhos e encontrar significados. Obviamente, o texto o conduz por meio de seus referenciais, mas quem estabelece o juízo de valor por meio das relações estabelecidas entre texto, leitura e conhecimento de mundo é o leitor.

Esse processo faz com que o leitor seja co-autor do texto de modo mais explícito e complexo, pois, se entendermos que o autor estabelece uma espécie de contrato por meio da codificação textual de seu discurso paródico, isso significa aceitar o papel do leitor como intérprete desses códigos que não são explicitados, mas inseridos textualmente⁴⁸. A polêmica velada de que falamos anteriormente, por exemplo, encontra sua força no ocultamento dos elementos incongruentes e antagônicos estabelecidos no texto. Para tanto, a consistência crítica dessa polêmica velada se confirma à medida que atribui ao leitor o papel de desvendar as relações incongruentes e encontrar sentido e funcionalidade nelas. É o que Hutcheon define como *códigos compartilhados* entre autor e leitor para que a paródia tenha funcionalidade.

Desse modo, Hutcheon considera como elemento determinante na estrutura textual a *enunciação*, a qual pressupõe o emissor e um interlocutor estabelecido em um tempo e em um lugar, conforme a definição de Todorov, como também os discursos compartilhados que os antecedem e que, portanto, podem ser articulados pelo emissor, uma vez que considera a competência informativa para que seu leitor os acione (HUTCHEON, 1985, p. 35). A enunciação torna-se o cenário discursivo que permite a elaboração e a compreensão de textos paródicos, garantindo seus efeitos e resultados. Os procedimentos não-estruturais como a ironia, que articulam informações distintas ou incongruentes, e a intertextualidade, como sobreposição de textos, e os procedimentos estruturais, como a paráfrase e a estilização, operam nesse cenário discursivo e seus efeitos só têm sentido dentro dele. É nesse cenário que autor e leitor operam um *vaivém* intertextual que garante a cumplicidade e o distanciamento crítico.

⁴⁸ Os leitores são co-criadores activos do texto paródico de uma maneira mais explícita, e talvez mais complexa, do que os críticos da recepção da (*reader-response*) argumentam serem na leitura de todos os textos. Conquanto toda a comunicação artística só possa ter lugar em virtude de acordos contratuais tácitos entre codificador e decodificador, faz parte da estratégia particular tanto da paródia como da ironia que os seus actos de comunicação não possam ser considerados completos, a não ser que a intenção codificadora precisa seja realizada no reconhecimento do receptor. HUTCHEON, 1985, p. 118

12 - Paródia e apropriação

Uma outra forma importante da paródia tratada por Sant'Anna é a *apropriação* característica nas artes modernas, principalmente no dadaísmo e na *pop art* na década de 1960. Consiste em uma junção de elementos aleatórios do cotidiano e agrupados, formando um corpo discursivo. Essa técnica é conhecida também como *assemblage*, em que o artista estabelece por meio de junções díspares uma crítica ideológica à era digital (SANT'ANNA, 2006, p. 44). Um dos exemplos que o autor nos dá é a obra de Christo Javacheff⁴⁹, o qual apresenta uma obra intitulada *Embrulho no carrinho do shopping*, de 1964. O artista pega um carrinho de supermercado, coloca dentro dele todos os produtos comprados embrulhados e amarrados num plástico. Essa técnica artística opera por meio do *deslocamento*, criando um *desvio* e um *estranhamento* característicos da paródia.

Se considerarmos cada objeto colocado no carrinho de supermercado e também o próprio carrinho como partes de um discurso situado e localizado historicamente, podemos entender o seu deslocamento como procedimento paródico que inclui as duas

⁴⁹Escultor norte-americano, Christo Vladimirov Javacheff nasceu a 13 de Junho de 1935, em Gabrovo, na Bulgária, e estudou escultura na Escola de Belas-Artes de Sofia, entre 1952 e 1956. Em 1958 instalou-se em França, onde conheceu a artista Jeanne-Claude de Guillebon com quem se casou e se associou profissionalmente. Em 1964 vai viver para Nova Iorque. Entre 1958 e 1963, realiza em Paris os seus primeiros trabalhos, um conjunto de objetos que denomina embrulhos e para os quais utiliza garrafas, caixas, roupa ou plástico. Nesta altura junta-se ao grupo KWY, formado por seis artistas portugueses e um pintor alemão, causando especial interesse da crítica pelos objetos embrulhados que expõe em Paris e em Lisboa. A ideia de revestir objetos facilmente identificáveis com uma nova pele aproxima-se da prática de transformação de objetos familiares bastante difundida pelos novos realistas na década de 60. Entre as peças que produz durante este período pode referir-se, como exemplo, a escultura "Máquina de Calcular Embrulhada", realizada em 1963. Em 1969 os seus trabalhos ganham maior escala e adquirem igualmente um carácter efêmero. A intervenção "Costa Embrulhada", de 69, inicia o conjunto de grandes intervenções que o tornaram mundialmente conhecido. Entre 1970 e 1972 realiza o Valley Curtain, que consistia numa grande tela laranja colocada entre duas encostas de um vale. Quatro anos depois concretiza, na paisagem árida da Califórnia, um projeto ainda mais vasto, o "Running Fence", o qual usa uma vedação em tela de *nylon* com cerca de cinco metros de altura e com uma extensão de trinta e oito quilómetros. Estas obras serviram como tema de filmes documentários dos realizadores Albert e David Maysles. Noutros grandes projetos, propõe o embrulho de ilhas na baía de Biscayne (Florida, 1983) e a colocação de enormes guarda-chuvas nas paisagens da Califórnia (1991). Se a eleição do ambiente natural como suporte ou objeto das suas ações o aproximam das tendências da Land Art, algumas intervenções em edifícios ou estruturas arquitetónicas em meios urbanos cortam com a exclusividade do meio natural como suporte para a obra de arte. Os trabalhos em que embrulhava grandes objetos ou edifícios inteiros tornaram-se os mais famosos e mediáticos da sua carreira. São exemplo as intervenções efêmeras na *Pont Neuf*, Paris, realizada em 1985, e no Reichstag de Berlim em 1995. Dois denominadores comuns acompanham o trabalho de Christo e de Jeanne-Claude: a vontade de esconder e transformar objetos fortemente ancorados no imaginário do público, através da colocação de um véu que lhes dá uma qualidade irreal e a abordagem de uma vasta gama de escalas, desde pequenos objetos e máquinas a estruturas arquitetónicas completas ou sectores de paisagem. INFOPÉDIA, 2003.

categorias da paródia: utiliza-os como arma da crítica, ao mesmo tempo em que esvazia seu significado primeiro, para dar-lhe um novo sentido e uma nova funcionalidade, acentuando sua deformidade e estabelecendo os elementos para que o espectador opere a crítica.

Para tanto, o autor faz duas distinções importantes: a primeira, quando é o próprio objeto utilizado em cena – esse é o caso da obra de Javacheff –; a segunda, quando o objeto é representado por outro código (SANT’ANNA, 2006, p. 45). Nesse caso, teríamos a paródia em sua expressão máxima como desvelamento que traz à tona o recalque do discurso parodiado. Esse deslocamento extremo da paródia opera a dessacralização, a profanação do sagrado, por meio da inversão de seu significado.

IV – CAPÍTULO

Crônica: a arte do tempo

Prosa literária, a crônica machadiana caracteriza-se pela apropriação de discursos do cotidiano. Marcada pela ideologia do cotidiano, a crônica transforma os discursos dialogicamente, evidenciando-se como gênero constituído pelo plurilingüismo. Manifesta em sua forma algo similar ao procedimento da apropriação definido por Sant'Anna que trabalhamos anteriormente, pois desloca significações e funções dos discursos cotidianos estabelecendo uma perspectiva crítica. Assim, na crônica do dia 4 de outubro, as personagens discutem os mais variados temas a seguir esboçados:

O telegrama de Vitória publicado na *Gazeta de Notícias*

A - Ao ler este telegrama da Vitória na *Gazeta de Notícias*, o que é que pensa que mais me admirou?

O desfalque ocorrido no correio de Vitória, um ou dois anos antes:

A - Foi a memória do correspondente. Singular correspondente! Segundo o seu telegrama, aquela jogatina liga-se ao desfalque do correio da Vitória. Mas então ainda há alguém que se lembre do desfalque do correio?

O desfalque ocorrido na Tesouraria da Fazenda em Pernambuco e a referência ao trecho da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri:

A - Que me importam os anos. O roubo de Pernambuco é de dias, e lá virá tempo em que escorregue para a lagoa Stigia, onde tudo se esquece. Daqui a pouco o Instituto Pernambucano insere o fato nos seus arquivos, entre a morte de Nero e a invasão dos bárbaros. Sócio haverá que prove que o tal roubo de oitocentos contos é uma inscrição lapidária: D. C. C. C. *contos...* isto é: "Deus, criador do céu conserta os contos (das lanças)". Dirá que foi achada em Nápoles pelos holandeses, trazida por eles, e aqui deixada escondida à margem do Beberibe.

Os constantes acidentes de bondes acontecidos no Rio de Janeiro:

B – Mas que quer que lhe façam? Você sabe que estes casos são como os desastres causados por bondes, em que os cocheiros sempre fogem. Não se há de inventar um cocheiro só para ter o gosto de o levar ao júri (...)

O caso de possível falsificação de testamento do falecido Custódio José Gomes:

B – (...) como lá foram ter os que arranjaram o testamento do Vila Nova do Minho.

A discussão política evidenciada pela citação da opinião de Leão Veloso e Uchoa, ambos senadores, sobre o parlamentarismo,:

B - Que tem o Leão Veloso?

A - Está desanimado com o parlamentarismo; não o quer mais.

B - Tal qual o Uchoa.

A - Não; este apenas quer que se cumpra a constituição na nomeação livre dos ministros: é a mesma coisa, mas por motivo unicamente de legalidade. Leão Veloso é por tédio.

B - O que eu concluo é que há então parlamentarismo aqui.

Com os exemplos, observamos o mosaico de temas e citações, que não necessariamente têm em sua origem relações de sentido entre si, feito ao longo do texto. Ao longo da crônica, essas relações são inventadas pelo cronista que se apropria de textos literários para garantir a costura semântica do tecido do texto. Fica evidente o procedimento da apropriação que Sant'Anna identificou na arte dadaísta.

Para Bakhtin, o discurso romanesco nasce no diálogo, como sua réplica viva, por meio dessas relações intertextuais e de apropriação, inventando formas que dialogam com o discurso do outro. O crítico russo afirma a orientação dialógica como co-participante na articulação da palavra do outro como um ponto de vista. Na crônica de 16 de setembro, ao tratarem sobre uma dívida brasileira paga a uma companhia francesa, ambas as personagens manifestam essa forma dialógica com dois pontos de vista distintos sobre a mesma questão:

A - Deus de Misericórdia, não! Não vou tão longe. A História é uma bela castelã, muito cheia de si, e não me meto com ela. Mas a minha

comadre Crônica, isso é que é uma boa velha patusca, tanto fala como escreve, fareja todas as coisas miúdas e graúdas, e põe tudo em pratos limpos.

B - Se fosse em pratos mal lavados, era capaz de saber também alguma coisa dos dois mil contos daquela companhia francesa, os tais que fomos condenados a pagar.

A - Não é outra coisa, esses contos são verdadeiros.

B - Como verdadeiros? Então acha que devemos entregar assim...

A - Homem dos diabos, não digo isso; digo que esses contos pedidos e concedidos (por ora) são dos que não comportam desfalques. Se houvermos de pagar (*quod Deus avertat*), há de ser em maços certos – certos e contados.

B - Mas convenha que é horrível; pagar certo e receber errado.

A - Antes errado que nada. Antes alguma coisa pouca nos cofres e nas cabeças, que uma simples hipótese - uma ou duas. Mas já é tarde; adeus. ASSIS, 1956, p. 27

O processo meta-textual presente nesse trecho exemplifica essa movimentação dialógica da crônica à medida que ela *fareja todas as coisas miúdas e graúdas e põe tudo em pratos limpos*. Nesse trecho, o cronista reafirma o sentido dialógico dessa forma de texto, explicitando-o pelo modo como desenvolve as réplicas e tréplicas entre as personagens. A forma dialógica é dramatizada em toda a crônica como discursos polifônicos e ambivalentes.

Nascida e criada nas páginas do jornal, a crônica carrega essa dialogicidade, pois, conforme definiu Machado de Assis, recupera a notícia em pauta, à medida que trata do útil e do fútil, para deixar que se imprima nela a veia artística do cronista. Sua novidade não se deve à informação das matérias, mas ao modo como o cronista as apresenta, como observa Lúcia Granja, ao tratar dos comentários políticos de Machado. Para a autora, não é exatamente a notícia recuperada na crônica que se torna o elemento de novidade do material, mas “(...) o desenvolvimento de um estilo próprio de comentar as notícias (que) se constitui na novidade do texto da crônica” (GRANJA, 2000, p. 126). Esse desenvolvimento de estilo que caracteriza as crônicas machadianas pode ser notado no caso *Custódio Bíblia*. No Jornal *Gazeta de Notícias*, onde Machado veiculara sua primeira crônica da série *A+B*, fora publicada uma manifestação indignada de Antonio Fernandes dos Santos contra uma acusação feita pelo jornal *Diário de Notícias*:

CUSTÓDIO JOSÉ GOMES

(...) A agressão covarde de que sou victima e minha família pela redacção do *Diário de Notícia*, bem demonstra a imprudência dos seus redactores e o pouco caso que os mesmos por ventura dizem da dignidade alheia. Não suppunha essa redacção capaz de se vender à exploração ... de que sou victima no ... o seu proceder aggressivo nos faz suppor que a imparcialidade está foragida de suas officinas, ou manchadas pelo servilismo. A agressão brutal, que desprezamos como merece, cahe no lodo immundo da calunnia, ... o atestado que publicamos além de outros que temos em nosso poder. GAZETA DE NOTÍCIAS, 12 de setembro de 1886

Na crônica publicada no mesmo jornal e no mesmo dia, a personagem A, lendo o jornal, comenta o caso, ressaltando a acusação feita pelo outro jornal de uma suposta falsificação do testamento de Custódio Bíblia:

A - Cá está outro petisco. Parece que se descobriu que o testamento de Custódio Bíblia...

B - Quem?

A - Custódio Bíblia. Conheceu-o?

B - Não. Conheci há muitos anos um padre protestante, que aqui andava pregando e a quem o *Apóstolo* chamava por desprezo O *Bíblia* assim como se dissesse: o *pinta-monos*.

A - Pois não é esse; é um Custódio José Gomes, que tinha aquela alcunha, morreu há tempos, deixando um testamento. Diz-se agora que o testamento é falso, e acrescenta um jornal que pessoas de conceito estão envolvidas no negócio. ASSIS, 1956, p. 23

Esse *um jornal* refere-se ao *Diário de Notícias*, que tratara do caso na edição do dia anterior, afirmando a acusação de falsificação do testamento. As personagens não tratam do caso referindo a réplica do autor da carta indignada, mas a partir da estilização da conversa cotidiana, representando detalhadamente o ponto de vista de quem vê as coisas de fora e as acompanha apenas como um mero leitor de jornal. Com isso, vemos que, ao recuperar a matéria do jornal, a abordagem recai mais na estilização do gênero e das personagens do que propriamente da matéria jornalística.

O procedimento de construção desses textos tem duas operações: a primeira é a reprodução do discurso do outro, ao recuperar a notícia do jornal que trata de algum fato, como a falsificação do testamento de custódio José Gomes, as questões políticas, o tempo, questões econômicas etc. Ao fazê-lo, a crônica efetua sua função jornalística.

Contudo, a notícia apresentada por ela difere das demais notícias, pois não é uma novidade, uma vez que repete o fato tratado em outras partes do jornal; além disso, por não ser essa a sua única função, informar o leitor, o fato aparece de modo reduzido e reorganizado pela segunda operação: o fato é tratado como uma releitura do cronista e sua impressão sobre ele. No caso exemplificado, as duas personagens são estilizadas como dois simples leitores que apenas o vêem com distanciamento. Conforme observa Bakhtin, o autor, ao recuperar o discurso do outro, não se solidariza totalmente com ele, mas o acentua de um modo bastante particular.

1 - Origens da crônica: um breve histórico.

Em um ensaio publicado na coletânea organizada por Antonio Candido, *A Crônica: O Gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*, Marlyse Meyer, ao tratar do lugar espacial da crônica, afirma que esse espaço – o *feuilleton* – é voltado para o entretenimento do leitor⁵⁰. No século XIX, esse espaço publicava piadas, romances, charadas, receitas de cozinha, crítica de teatro⁵¹ etc. Em suma, era voltado à diversão e entretenimento do leitor. A autora faz um retrospecto dessa moderna forma de jornalismo feita na França por Émile de Girardin e seu ex-sócio e pirateador, Dutacq, que descobrem nessa nova forma de jornal vantagens financeiras⁵². No Brasil, Justiniano José da Rocha lança *O Chronista*, em 23 de maio de 1836, e torna-se, ao lado de Josino do Nascimento Silva e Firmino Rodrigues Silva, um dos grandes nomes do jornalismo no tempo do Império. Machado de Assis inicia suas crônicas, publicando em diversos jornais, ao longo de 40 anos, entre elas a *Semana Ilustrada* (1860-75), em *O Futuro* (1862), na *Ilustração Brasileira* (1876-78), em *O Cruzeiro* (1878) e na *Gazeta de Notícias* (1893-1897). Neste jornal, publica crônicas intituladas: “Balas de Estalo”, com o pseudônimo Lélío; “A + B”, pseudônimo João das Regras; “Gazeta de Holanda”,

⁵⁰ “De início – começos do século XIX – le *feuilleton* designa um lugar preciso do jornal: o *rez de chaussée* – *rés-do-chão*, *rodapé*, geralmente da primeira página. Tem uma finalidade precisa: é um espaço vazio destinado a entretenimento”. MEYER, Marlyse. Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a crônica. *A Crônica: sua fixação e suas transformações no Brasil*. Org. Antônio Candido. Campinas: Editora da Unicamp, 1992. p. 96.

⁵¹ “... nele se contam piadas, se fala de crimes e monstros, se propõem charadas, se oferecem receitas de cozinha ou de beleza; aberto às novidades, nele se criticam as últimas peças, os livros recém saídos, o esboço do *Caderno B*, em suma”. *idem, ibidem*. p. 96.

⁵² “Ao lançar depois da Revolução Burguesa de 1830 as bases da moderna revolução jornalística, Émile de Girardin e seu ex-sócio e pirateador, Dutacq, logo percebem as vantagens financeiras que dele tirariam”. *Idem, ibidem* P. 97

pseudônimo Malvólio; “Bons Dias!”, com pseudônimo Boas noites; até a mais famosa delas, *A Semana*. (BRAYNER, 1992, p. 408)

Para Marília Rothier Cardoso, em seu texto *Moda da crônica: frívola e cruel*, o termo “crônica” designava “(...)o texto leve, fluente e sintético, que forma o elo entre o passado (as linhagens medievais) e o presente (registro do instante, resgatado da voragem para a fama)” (CARDOSO, 1992, p. 137). A partir dessa definição e distinção entre as crônicas de viagens e as crônicas jornalísticas, podemos entender estas como *memória do cotidiano*⁵³. Se a função primeira das crônicas é o registro de memórias das viagens, nas quais, conforme Jorge Fernando da Silveira, o cronista (de viagens) é aquele que compila e historiciza os fatos⁵⁴, registra a memória do tempo e da história em seus textos, a crônica jornalística trata dos elementos do cotidiano, do anonimato, de coisas fúteis e aparentemente insignificantes. Ao recuperar os elementos do cotidiano, o cronista moderno processa um registro deles e constrói as *memórias do cotidiano*. Na crônica do dia 24 de outubro, as personagens dialogam sobre uma possível revolução no Estado Oriental que se tornara notícia desde o dia 14 de outubro de 1886. Aparecem, na parte *Telegrama* do jornal *Gazeta de Notícias*, várias notícias sobre essa possível revolução, como podemos ver abaixo:

GAZETA DE NOTÍCIAS – 15 DE OUTUBRO

TELEGRAMA

Montevideú, 14 de outubro.

Corre aqui com insistência o boato de que os coronéis Pampillon e Galenno, e alguns outros caudilhos, preparam em Jaguarão uma invasão no território da República Oriental.

GAZETA DE NOTÍCIAS – 22 DE OUTUBRO

TELEGRAMA

Buenos Aires 21 de outubro

Consta que o coronel Latorre, ex-presidente da república Oriental, embarcara aqui com algumas centenas de homens, para invadir a

⁵³ A expressão *memória do cotidiano* foi cunhada por um amigo e pesquisador da área de literatura, Marcos Visnadi, em uma das oficinas do V ENUDS (Encontro Nacional Universitário sobre Diversidade Sexual), realizado na Universidade Federal de Goiás, em outubro de 2007, no qual apresentei um trabalho sobre crônicas homoeróticas.

⁵⁴ “Porque o cronista (aquele que compila e historia os fatos) se vê ultrapassado pelo historiador (aquele que interpreta o fato, através do exame subjetivo) no esforço de ‘resolver’ o problema que particulariza”. SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Fernão Lopes e José Saramago Viagem – Paisagem – Linguagem cousa de Veer. In: Idem, *ibidem*, p. 29.

campanha Oriental e proclamar a revolução contra o governo do general Santos.

GAZETA DE NOTÍCIAS – 23 DE OUTUBRO

TELEGRAMA

Buenos Aires, 22 de outubro

Rebentou a revolução na campanha do Uruguai. Os insurgentes são comandados pelo coronel Galarza e parece fora de dúvida que a insurreição é promovida pelo coronel Latorre, ex-presidente da República Oriental.

Não se pode por enquanto julgar da gravidade do movimento mas o que se sabe já, é que os revolucionários foram repelidos na sua tentativa de transpor o rio Uruguai, pelas forças legais que se achavam de sobreaviso.

GAZETA DE NOTÍCIAS – 24 DE OUTUBRO

TELEGRAMA

Buenos Aires, 23 de outubro

Produziram aqui péssima impressão os artigos laudatórios ao presidente da República do Uruguai, publicados na imprensa da corte. Até este momento não há nenhuma notícia à respeito dos revolucionários da campanha oriental.

Ao tratar dessa matéria, na crônica do dia 24 de outubro, além dos elementos que já vimos até o momento na composição dessas crônicas, observamos que o fato é registrado enquanto *memória do cotidiano* e estabelece por meio da intertextualidade uma relação com a história, mais especificamente com o conceito de “república” definido na obra de Platão:

B - Não posso. Vou com pressa; vou à cata de notícias.

A - Notícias de quê?

B - Há dias correu aqui, que uns dois coronéis ensaiavam o vôo para uma revolução no Estado Oriental. Vou saber o que há. Que alguma coisa há de haver, creio; a prova é que o general Santos, prestes a sair para a Europa, resolveu ficar e esperar. Nota que a viagem para ele é indispensável, por causa do ferimento que recebeu, e que exige completa cura; mas, apesar de tudo, o general fica. Eu faria a mesma coisa.

A - Eu faria outra coisa.

B - Que farias tu?

A - Suprimia os coronéis.

B - Matando-os?

A - Não, homem de Deus, suprimia os postos; nem coronéis nem generais. Eu faria decretar que todos os filhos de república fossem cabeleireiros. Cabeleireiro, como se sabe, é o mais pacato dos cidadãos de um Estado. Outros que o solapem, que deitem fogo às instituições; o cabeleireiro compõe as cabeças, e, quando muito, abre uma espécie de estrada da liberdade, que alegra a vista, sem alteração da ordem... Mas vamos ao Martinho de Campos.

B - Singular disparate! Mas se todos fossem cabeleireiros, a quem é que eles penteariam, pateta?

A - Uns aos outros, pateta! reciprocidade capilar, permuta de penteadelas, troca de pomadas. Em vez disso, a república tem os seus coronéis, que aspiram ao governo supremo, como o ex-coronel Santos, embora não tenham o mesmo pulso. Crê nisto; os nossos vizinhos ainda estão na idade geológica do general. Um sujeito que não gosta de Santos, dizia-me há meses, com simplicidade: No *comprendo hombre político sin galones*. ASSIS, 1956, pp.47-48

Ao fazermos essas relações entre o texto e as notícias evidenciadas nele, vemos como o cronista processa o registro de memórias do cotidiano, pois, embora o tema seja referente à conjuntura política do Estado do Uruguai, o modo como é tratado é fútil, ligado a boatos e operado por meio do rebaixamento.

Dada a sua propagação e o interesse demonstrado pelos leitores da época, esse “*filé-mignon*” atrai editores e escritores, pois abre espaço para o surgimento de novos autores, como Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Manuel Antônio de Almeida e Machado de Assis. Machado define-o da seguinte maneira:

Uma das plantas européias que dificilmente se têm aclimatado entre nós, é o folhetinista. O folhetinista é originário da França, onde nasceu e onde vive a seu gosto, como em cama no inverno, (...) Mas começemos por definir a nova entidade literária. O folhetim, disse eu em outra parte, e debaixo de outro pseudônimo, o folhetim nasceu do jornal, o folhetinista por consequência do jornalista. (...) O folhetinista é a fusão agradável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo. Estes dois elementos, arredados como pólos, heterogêneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal. (...) o folhetinista, na sociedade, ocupa o lugar de colibri na esfera vegetal: salta, esvoaça, brinca, tremula, paira e espaneja-se sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas vigorosas. Todo o mundo lhe pertence; até mesmo a política. Assim aquinhoado pode dizer-se que não há entidade mais feliz neste mundo, exceções feitas. Tem a sociedade diante de sua

pena, o público para lê-lo, os ociosos para admirá-lo, e a bas bleus para aplaudi-lo. Todos o amam, todos os admiram, porque todos têm interesse de estar de bem com esse arauto amável que levanta nas lojas do jornal, a sua aclamação de hebdomadária. (...)

Em geral, o folhetinista aqui é todo parisiense; torce-se a um estilo estranho, e esquece-se, nas duas divagações sobre o boulevard e café Torioni, de que está sobre um mac-adam lamacento e com uma grossa tenda lírica no meio de um deserto. (...)

Força é dizê-lo: a cor nacional, em raríssimas exceções, tem tomado o folhetinista entre nós. Escrever folhetim e ficar brasileiro é na verdade difícil.

Entretanto, como todas as dificuldades se aplanam, ele podia bem tomar mais cor local, mais feição americana. Faria assim menos mal à independência do espírito nacional, tão preso a essas imitações, a esses arremedos, a esse suicídio de originalidade e iniciativa ASSIS, 1942, p. 33

O *útil* e o *fútil*, associados à imagem do colibri que esvoaça aqui e ali, caracterizam a escrita da crônica machadiana. Ao iniciar a primeira crônica dessa série em análise, Machado compõe personagens que fazem a associação dos diversos significados do termo “tempo”, imprimindo à escrita o caráter ambíguo e leve, próprio das crônicas. Do tempo em sua compreensão meteorológica – *O tempo, - o tempo escuro, o tempo claro, ventoso, chuvoso, caloroso...* – passam para o tempo existencial – *que ora agoniza (...) poucas horas estava com um pé na sepultura* – depois para o tempo executivo – *ora despacha (...) há meia hora ratificou um decreto* – e, por fim, para o tempo da corrupção dos desfalques – *Também há poucos dias estavam uns oitocentos contos muito caladinhos, na tesouraria da fazenda de Pernambuco; vai senão quando pegam em si e abandonam a caixa, sem deixar a menor notícia do destino*. Essa multiplicidade, base fundamental para o desenvolvimento da ironia, permite que as personagens transitem de um tema para outro, garantindo a leveza da crônica.

2 - Útil e fútil: dialogismo e polifonia na crônica.

Escrevendo sobre o gênero, o autor trata da estrutura dialógica, pois caracteriza seu autor, o folhetinista, como produtor da fusão agradável de *útil* e *fútil*: “O folhetinista é a fusão agradável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo”. Essa junção do sério com o jocoso é, como vimos no capítulo anterior, um dos elementos fundamentais da paródia, pois garante a forma aberta e dialógica do texto. A movimentação operada no diálogo entre *A* e *B* no

exemplo acima citado mostra-nos como esse colibri passa de um tema a outro, sem necessariamente prender-se a um assunto específico, mas ligando-os em uma forma leve e coesa. Na continuidade da primeira crônica, a abordagem casual dos diversos sentidos da palavra “tempo” permite à personagem A introduzir o caso de Pernambuco – *Também há poucos dias estavam uns oitocentos contos muito caladinhos, na tesouraria da fazenda de Pernambuco*; ao desenvolver a sua visão e supor alternativas para impedir o “escândalo” – *sem deixar a menor notícia do destino; - um bilhete que fosse, - um bilhete de quinhentos réis, que podia ficar muito quieto e explicar-se com a polícia* – leva-o ao caso do consulado português - *bilhete pernambucano não imitaria assim o caso do consulado português*, - que por sua vez incorpora o caso do *English Bank* – *Veja, por exemplo, o caso do English Bank* –; esse caso é seguido da fábula de Florian até chegar à suspensão final: *Com que então, o Banco esqueceu o principal do negócio? B - Justamente; e é por aí que vai a gata aos filhos*. Introduz mais um caso – o do Custódio Bíblia – para finalmente chegar à celebre frase de Spencer – *a velha verdade da ciência moderna* – e juntá-la à citação da frase de Iago. Com isso, poderíamos definir esse último sentido de *tempo*, que se desenvolve dos desfalques ao cientificismo e fecha-se com a imagem de Iago, como o *tempo capitalista*. É Bakhtin, ao analisar o romance polifônico de Dostoiévski, que afirma a polifonia como estilo próprio, resultante da era capitalista:

(...) o romance polifônico só pode realizar-se na época capitalista. Além do mais, ele encontrou o terreno mais propício justamente na Rússia, onde o capitalismo avançara de maneira quase desastrosa e deixara incólume a diversidade de mundos e grupos sociais, que não afrouxaram, como no Ocidente, o seu isolamento individual no processo de avanço gradual do capitalismo. BAKHTIN, 1981, p. 14

Assim como o romance polifônico, a crônica elabora as diversas vozes que falam no texto. São as vozes das personagens que elaboram os discursos do cotidiano, vozes de personagens anônimas da época do Brasil-Império; vozes das instituições políticas – Senado, Câmara, Consulado Português –; das instituições financeiras – Tesouraria da Fazenda, *English Bank* – das personagens políticas brasileiras – Belisário, Cândido de Oliveira, Malvino, Leão Veloso, Uchoa, Afonso Celso Júnior e outros – das personagens políticas estrangeiras – Gladstone, General Santos – de personagens literárias – Sganarello, Iago, Malherbe, Sócrates, Dante Alighieri – como múltiplas vozes que percorrem de forma distoante os diálogos de *A+B*. A multiplicidade de vozes

constitui a peculiaridade fundamental das crônicas machadianas. Juntam-se a elas as contradições da realidade do universo político e econômico brasileiro, as quais se evidenciam a partir da pulverização das aparências projetadas pelas instituições políticas por meio do rearranjo operado pelo cronista. Essa pulverização resulta da coexistência dos elementos díspares e irreconciliáveis operada pela ironia nas falas das personagens. Para tanto, o cronista projeta as divergências e incongruências observadas a partir de uma visão espacial da realidade constituída por tais discursos. Essa visão espacial é elaborada, porém, também por uma visão temporal, que denuncia que o novo é mais velho do que se pretende que seja: *a velha verdade da ciência moderna*. A visão espacial é recuperada por meio do enfoque da futilidade percebida pelo cronista, que registra por meio dela o cotidiano. Juntamente com esse registro, opera-se a memória a partir da citação intertextual da tradição literária e filosófica, seja para a refutação, seja para a reafirmação da *velha verdade*, por mais que modernizem a ciência.

Além desse caráter dialógico e polifônico presente na microestrutura do texto, Bakhtin afirma a dialogicidade também a partir da inserção do texto em uma seqüência cultural que estabelece seu diálogo com textos anteriores e como réplica às respostas futuras. Conforme o crítico russo, o texto estabelece sua dialogicidade devido a uma dupla existência: ele se constrói como réplica em um contexto cultural determinado e propõe-se como resposta à réplica futura; por isso, não se deve tirá-lo desse contexto que é um misto de discursos próprios e alheios “*sem que se perca seu sentido e seu tom, ele é uma parte orgânica de um todo plurívoco*”⁵⁵.

A réplica aos textos anteriores operacionaliza-se enquanto dupla existência: a primeira, réplica ao contexto, quando o cronista recupera a matéria do jornal ou os discursos políticos lidos na Câmara ou no Senado. Na crônica de 4 de outubro, a personagem A recupera algumas notícias que já foram pauta, ou que ainda estão sendo, dos jornais da época:

A - Ao ler este telegrama da Vitória na *Gazeta de Notícias*, o que é que pensa que mais me admirou?

B - Foi o magistrado que puxava a orelha da sota.

⁵⁵A réplica de qualquer diálogo real encerra esta dupla existência: ela é construída e compreendida no contexto de todo o diálogo, o qual se constitui a partir das suas enunciações (do ponto de vista do falante) e das enunciações de outrem (do *partner*). Não é possível retirar uma única réplica deste contexto misto de discursos próprios e alheios sem que se perca seu sentido e seu tom, ela é uma parte orgânica de um todo plurívoco”. BAKHTIN, Mikhail. *Questões de estética e de literatura*. P. 92

A - Não.

B - Foi o ex-legislador.

A - Também não.

B - Os empregados públicos?

A - Não; nada disso. A *Gazeta* deu muita importância a esse negócio, sem advertir que a província do Espírito Santo não tem loterias, como as outras; e, por outro lado, não há lá Sarah Bernhardt. Em alguma coisa se há de passar o tempo.

B - Mas então o que foi?

A - Foi a memória do correspondente. Singular correspondente! Segundo o seu telegrama, aquela jogatina liga-se ao desfalque do correio da Vitória. Mas então ainda há alguém que se lembre do desfalque do correio?

B - Não foi há muito tempo; um ou dois anos, não?

A - Que me importam os anos. O roubo de Pernambuco é de dias, e lá virá tempo em que escorregue para a lagoa Stigia, onde tudo se esquece. Daqui a pouco o Instituto Pernambucano insere o fato nos seus arquivos, entre a morte de Nero e a invasão dos bárbaros. Sócio haverá que prove que o tal roubo de oitocentos contos é uma inscrição lapidária: D. C. C. C. *contos...* isto é: "Deus, criador do céu conserta os contos (das lanças)". Dirá que foi achada em Napoles pelos holandeses, trazida por eles, e aqui deixada escondida à margem do Beberibe.

B - Mas que quer que lhe façam? Você sabe que estes casos são como os desastres causados por bondes, em que os cocheiros sempre fogem. Não se há de inventar um cocheiro só para ter o gosto de o levar ao júri, como lá foram ter os que arranjaram o testamento do Vila Nova do Minho.

A - 1855. Vai longe! ASSIS, 1956, pp. 39-40

Ao referir-se ao telegrama de Vitória publicado no jornal *Gazeta de Notícias*, a personagem estabelece a réplica com a matéria do jornal. Essa réplica se reafirma por meio do “movimento colibri”, que passa do telegrama para o ex-legislador, para os empregados públicos, para Sara Bernhardt até chegar a um outro caso de desfalque: o desfalque do correio de Vitória. Essa movimentação a partir da réplica com as notícias diminui a notificação ou a ênfase sobre a matéria e, com isso, não é mais o fato em si que é relatado pela personagem, mas o olhar dela, por meio das réplicas que estabelece com o conjunto dessas notícias localizadas em tempos diferentes. Essa réplica com as notícias reorganizadas no tempo do cronista é seguida por outra réplica, a dos textos

filosóficos ou literários, que abordamos no primeiro capítulo como procedimento da intertextualidade. Esse procedimento composicional reafirma sua funcionalidade na construção da dialogicidade dos textos machadianos enquanto réplica. Na crônica citada, a personagem A, por meio do “movimento colibri”, encaminha as notícias a outra noção de tempo: o tempo do esquecimento. Esse encaminhamento é operado por meio da réplica que estabelece com a obra *A Divina Comédia*. Todos esses casos divulgados pela imprensa *escorregam para a lagoa Stigia*. Essa lagoa é citada na primeira parte da épica dantesca, *O Inferno*, no canto VII. A passagem refere-se à chegada de Dante e Virgílio ao quarto círculo. Nele, encontram os avaros e os pródigos, divididos em dois grandes grupos adversos que empurram com os peitos nus grandes pesos, em sentido opostos. Os dois grupos circulam até se baterem e, após baterem-se, retomam o caminho em sentido oposto para se chocarem novamente. Virgílio, ao ser interpelado por Dante, faz o seguinte comentário sobre eles:

40 E ele a mim: “Todos foram tortuosos
 na mente: em sua terrena vida ignara
 nos seus gastos não foram judiciosos.

 Deles o duplo berro isso declara
 nesses dois encontrões que os acaroa
 e por opostas culpas os separa;

 clérigos foram esses de coroa
 pelada e também papas e cardeais,
 que os que mais são que a avareza acorçoa”.

 ALIGHIERI, 2003, p. 62

Embora a lagoa esteja no círculo quinto, é significativa a aproximação desses avaros e pródigos que, segundo Virgílio, foram tomados pela cobiça e pelo roubo e viveram à mercê da Fortuna, cometendo crimes como os dos casos de desfalque que a personagem A cita anteriormente. Após Virgílio falar da Fortuna, passam para o quinto círculo e chegam à lagoa Stigia, onde estão mergulhados os raivosos e rancorosos. Estes estão submersos nas águas escuras e lamacentas, enquanto que aqueles bóiam na superfície esmurrando-se. É exatamente para a lagoa Stigia que *escorregam* todos os escândalos, outrora matérias de jornais, entre eles o desfalque do correio de Vitória e o roubo de Pernambuco. O processo dos casos ficou arquivado no Instituto Pernambucano ... *entre a morte de Nero e a invasão dos bárbaros*. Relacionando o caso de dois anos

atrás – o desfalque no correio de Vitória – com o roubo cometido há dias em Pernambuco e vendo que o destino de ambos é o esquecimento, cabe a punição apenas ao inferno dantesco, pois, no campo terrestre, cabe apenas o esquecimento. Para isso, a personagem *B* compara esses esquecimentos aos cocheiros que causam desastres e acabam fugindo, não ficando um para ser levado a julgamento. Movimento comum nos textos de Machado, há sempre uma relação entre a notícia e alguma referência à filosofia e à literatura clássica supostamente conhecidas pelo leitor.

3 - Status do leitor: uma convenção de gênero.

A citação de uma obra clássica costurada com as notícias de jornais pressupõe o conhecimento do leitor sobre os textos referidos e estabelece o diálogo com o leitor como resposta à réplica futura. Essa relação direta com o leitor é característica dos textos machadianos, contudo, nessas crônicas ela assume outra funcionalidade, definindo de modo mais apropriado o estilo dialógico como resposta à réplica futura. Para tanto, faremos algumas observações sobre o modo como o cronista estabelece o diálogo com o leitor e, com isso, poderemos especificar a particularidade dessa dialogicidade nessas crônicas.

Ao analisar a crônica de 14 de agosto de 1864, cuja temática predominante é a questão do ministério de Zacarias Góes de Vasconcelos, ministério prestes a cair, Lúcia Granja observa esse procedimento textual do cronista, quando ele ironiza “*a marcha brilhante das coisas políticas, e os altos serviços prestados pelo Sr. Zacarias*”. Busca a referência literária em Molière para estabelecer a comparação. Com isso, estabelece a dialogicidade plena com o discurso anterior (o texto de Molière e as notícias sobre o Ministério Zacarias) e compartilha sua crítica com o leitor, que para isso deve reconhecer o texto do dramaturgo francês. Nas palavras de Granja:

Para o leitor, que conhece Molière, já a primeira referência à personagem Sganarello produz o efeito satírico, pois fica clara a aproximação do político brasileiro ao charlatão de Molière. Sem se dar por satisfeito, o narrador traz para dentro de seu texto o próprio texto da comédia, por meio do qual pretende expandir o efeito satírico que se iniciara. GRANJA, 2000, p. 89

Na crônica de 7 de janeiro de 1862, o autor compara o leitor à serpente divina dos antigos mexicanos, fala da voracidade da serpente ao devorar sua presa e, logo após,

sair à procura de outras, e compara-a com o público, sempre ávido por novidades. Em uma das partes desse texto, observa que esse público tal qual “... *o reptil monstro (...)* não se contenta com os manjares simples e as quantidades exíguas; é-lhe preciso bom e farto mantimento”. Em crônica de 19 de outubro de 1884, publicada na *Gazeta de Notícias*, Machado nos mostra de modo fictício a relação entre o cronista e o leitor:

Pessoas da roça escrevem-me a respeito de um assunto, que considero melindroso, pelas revelações que sou compelido a fazer. (...) E escrevem-me de várias partes, perguntando donde sai o dinheiro para completar tão grandes pensões. Respondo (e fique-lhes a responsabilidade desta revelação), respondo que quem dá esse dinheiro sou eu. ASSIS, 1998, p. 156

O cronista ficcionaliza a relação dialógica que estabelece com o leitor, quando esse lhe envia correspondências e cobranças a serem publicadas e manifestas em seus textos. Granja chama-nos a atenção para a ambigüidade dessa relação entre cronista e leitor; se aquele tem um “poder ilimitado” em suas escolhas de reorganização das notícias, pois “*tem o poder extraordinário de refletir sobre os fatos passados e macerar essas suas idéias dentro dos limites do texto*” (GRANJA, 2000, p. 29), o leitor tem o poder da censura, cujo reconhecimento é pressuposto pelo cronista e, portanto, de determinar sua composição. Essas opiniões do cronista devem ser reconhecidas pelo leitor, o que faz com que o narrador “*sofre censura do próprio público-leitor, que deve digerir as idéias mastigadas pelo cronista, de forma que, em um processo de identificação, reconheça-se naquelas opiniões*” (Ibid.). Isso significa que, conforme Cecília de Lara, é evidente para o cronista a presença do leitor sempre “...*ávido de consumir a matéria leve e bem-humorada, de fácil assimilação, tratada de modo ligeiro, mesmo quando o tom fosse mais grave*” (LARA, 1992, pp. 165-166). Como a serpente dos antigos mexicanos, esse leitor busca insaciavelmente a novidade para devorar. Para Sússekind, essa busca pela novidade estabelece uma relação de proximidade e intimidade do leitor com o cronista, cuja construção textual incorpora-o, tornando-o *convenção do gênero*. O leitor torna-se personagem fundamental na elaboração das crônicas, de modo que o cronista pressupõe um leitor imaginário e dialoga diretamente com ele.

Em crônica de 29 de julho de 1888, *Bons Dias!*, Machado apresenta o leitor a partir da metáfora “carapicu”, colhida pelo relojoeiro na boca do condutor do bonde:

Os leitores pensam com razão que são apenas filhos de Deus, pessoas, indivíduos, meus irmãos (nas prédicas), almas (nas estatísticas), membros (nas sociedades), praças (no exército), e nada mais. Pois são ainda uma certa coisa – uma coisa nova, metafórica, original. (...) O condutor do meu bonde falou ao do outro para dizer que na viagem que fizera da estação do Largo do Machado até a cidade, trouxe um só passageiro. Mas não contou assim, como aí fica; contou por estas palavras: 'Que te dizia eu? Fiz uma viagem à toa; apenas pude apanhar um carapicu...'. Aí está o que é o leitor: um carapicu este seu criado; carapicus os nossos amigos e inimigos. Aposto que não sabia desta? Carapicu... Como metáfora, é bonita; e podia ser pior. MACHADO, 1956, pp. 127-128

Guimarães, em seu trabalho *Os leitores de Machado de Assis*, chama a atenção para essa referência e reafirma o paralelo estabelecido pelo cronista: o leitor está para o escritor assim como o passageiro está para o condutor. A partir desse paralelo, aponta a possibilidade de, ocultando o destino e não identificando o horário da viagem, ser o cronista o passageiro referido pelo condutor. Dessa forma, permite ao leitor conjecturar sobre a possível identificação entre o cronista e o leitor, já que ambos são identificados como o carapicu referido pelo condutor. Essa possibilidade de ser o cronista o passageiro adjetivado pelo condutor unifica cronista e leitor na condição de passageiros – o leitor como passageiro do texto “pescado” pelo cronista e este passageiro do bonde “pescado” pelo condutor – na metáfora do carapicu “...todos unidos em torno de atributos como vulgaridade, desclassificação, raridade, solidão, isolamento, pouco apreço” (GUIMARÃES, 2004, p. 25). Com isso, reafirma a importância do leitor na obra de Machado de Assis, cuja definição, dada pelo cronista, é desde criação divina – *serpente deus dos mexicanos* – até categoria sociológica – *carapicu* –, sendo apresentado textualmente ora como crítico, ora como amigo, ora como adversário do narrador (Ibid., p. 26). Esse leitor não é figurado apenas como uma referência do texto; mais que isso, citando Iser, Guimarães observa que “(...) o leitor empírico está implicado no ato da escrita e participa da estrutura interna do texto que, por definição, sempre tem uma intenção de estabelecer comunicação (...) buscando antes sua reação e não necessariamente seu assentimento” (Ibid. p. 43). A participação do leitor como ser ativo pressuposto pelo cronista confirma as observações de Bakhtin quanto à dialogicidade do texto à medida que pressupõe respostas futuras. Logo, não encerra o tema abordado em afirmativas fechadas, mas o desenvolve em um movimento centrífugo que garante o caráter aberto da obra literária. Para Granja, esse narrador, à medida que dialoga com seu leitor, realoca a opinião deste em tom elevado, a partir da

intertextualidade entre a fortuna literária e as matérias do jornal e, com isso, conquista a opinião de seu público⁵⁶. Essa relação de confiança é fundamental para que o cronista estabeleça o procedimento de desconstrução dos discursos oficiais e dos valores morais dogmáticos que identifica em instituições como o Governo ou a Igreja, sem, necessariamente, tornar-se alvo de censura pública, uma vez que é leitura requisitada pela opinião pública. Talvez seja aí que impera sua força discursiva nos procedimentos avaliativos das figuras públicas e das concepções dos saberes oficiais dominantes.

Nas crônicas *A+B*, o leitor de jornais é elevado à condição de personagem; ao elevá-lo a essa condição, o cronista reproduz com maior efetividade o discurso do outro. Não é mais o cronista quem fala, quem opina, quem avalia ou quem julga, mas o leitor, aqui elevado à condição de personagem e identificado nos textos como *A* e *B*. Ao cronista fica apenas a função de compilador, ausentando-se da mediação entre leitor e texto.

O pseudônimo utilizado nessas crônicas, *João das Regras*, aparece apenas como nome de um compilador que registra as memórias do cotidiano. Para identificar a autoria da compilação, Machado parece remontar à figura de um jurista português retratado nas crônicas de Fernão Lopes:

CAPITULO CLXXXIII

COMO O DOUTOR JOHAM DAS REGAS PROPOS EM NAS CORTES, MOSTRAMDO QUE AVIA QUATRO HERDEIROS DO RREINO.

Elles todos em huñ paaço, postos em assesego e boa hordenamça, era hi huñ notavell barom, homem de perfeita autoridade, e comprido de sçiemçia, mui gramde leterado em lex, chamado doûtor Joham das Regas, cuja sotilldade e clareza de bem fallar amtre os leterados, oje em dia he theuda em comta. Este propos naquellas Cortes, teemdo cuidado de mostrar per sçiemçia e rrazom, a verdade e proveito de tam gram negoçio como este, e aos poboos ficar depois emcarrego, escolher quall determinaçom quisessem. Mas quem poderia rreteer segundo alguus escprevem, a avomdamça de seu bom fallar, e come sse ouve tam sabedormente açerca de tam alto feito? Das quaaes cousas alguũs leigos, leixamdo as migalhas do que percallçar poderom em escrito, dizem que começou desta guisa:

⁵⁶ “O narrador que fala com o público devolve-lhe a própria opinião em um tom retoricamente elevado, marcando a sua superioridade em relação ao leitor, mas abrindo caminho para que vá, passo a passo, conquistando a confiança desse público que vê, aparentemente organizadas, mas, na realidade, reorganizadas, as suas idéias sobre os acontecimentos”. GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis, escritor em formação (à roda dos jornais)*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2000. p. 29

“Senhores fidalgos e homrradas pessoas que ora de presente estaaes.

“Bem sabees como somos aqui juntos, pera com a graça de Deos e sua ajuda avermos de trautar e acordar as cousas que compridoiras som pera rregimento e governamça destes rreinos; espeçiallymente em feito de deffemsõ da guerra, na quall somos postos e tã prestes teemos como todos bem sabees.

“E mais pera fallarmos, se estes rreinos depois da morte delRei dom Fernando, que delles foi postumeiro possuidor, ficaram vagos e desemparados, sem rei e deffensor lidemo que os possa e deva herdar de dereito, pera sobrello proveermos como nos Deos ajudar, de guisa que o rreino seja mantheudo em dereito e justiça, e nos guardados e deffesos de nossos emmiigos e comtrairos. LOPES, [19-?], p. 393

João das Regras formou-se em Direito e tornou-se reitor da Universidade de Lisboa, em 1385. Participa da polêmica discussão sobre o direito ao trono, contribuindo para a coroação de D. João de Avis. Em 1382, ocorrem em Portugal, com a morte do Rei D. Fernando, diversas tensões em torno do governo de D. Leonor. Diversos fatores vão determinar o processo revolucionário, iniciado em Lisboa e fortalecido pela insatisfação e descontentamento que dividiam a nobreza em busca de benesses a serem dadas pela rainha D. Leonor. Receosos de D. João I de Castela – o qual, segundo acordo feito com D. Fernando, caso este não tivesse filhos, casaria com a infanta D. Beatriz e teria direito ao trono português – os burgueses buscaram tirar partido da situação, propondo a criação de um Conselho que levasse à insignificância os poderes da rainha (VIEGAS, 1985, p. 62). Vendo a possibilidade do coroamento de D. João I, inicia-se em Lisboa o movimento revolucionário, instigado pelo assassinato do amante da rainha, João Afonso Telo, cuja execução foi obra do Mestre de Avis.

Em 1384, essa situação levará Lisboa e, posteriormente, outras cidades portuguesas à guerra contra o reino de Castela, cujo rei cerca Lisboa durante meses. Na iminência de uma segunda guerra com Castela, depois que levantara o cerco humilhada, os fidalgos portugueses proclamam o Mestre de Avis Governador dos Reinos de Portugal e Algarve, em 6 de outubro de 1384, consolidando a revolução portuguesa (Ibid., p. 133). Em 1385, foram convocadas as Cortes de Coimbra para nomear o novo rei de Portugal. É nesse momento histórico, documentado por Fernão Lopes em suas crônicas, que aparece o jurista João das Regras, considerado peça fundamental para a eleição do Mestre de Avis como rei de Portugal. Conforme aponta Viegas, as argumentações apresentadas pela inquisição realizada pelo bispo de Évora não deram conta de unificar os conselhos e fidalgos em torno da aclamação de Mestre de Avis

como rei de Portugal:

Se a argumentação utilizada em Coimbra não serviu para demover os espíritos mais cépticos, como é que se compreende que tenha havido unanimidade na eleição do Mestre (...). Em oposição frontal a este partido estava o partido nascido da revolução lisboeta, dirigido por Nunes Álvares Pereira e apoiado pelos conselhos e outros nobres. O Mestre, que necessitava de todos, fazia ver, aos mais exaltados com o arrastamento indefinido do debate (...). Ibid., p. 162

É nessa altura que, baseado nas crônicas de Fernão Lopes, Viegas afirma ter tido importância fundamental a presença do doutor João das Regras. Nesse choque iminente entre os partidários do infante D. João, os quais acreditavam ser dele o direito ao trono, e os partidários surgidos da revolução lisboeta, o Mestre de Avis chama o jurista, o qual apresenta o documento necessário para persuadir os indecisos em favor da coroação do Mestre.

Nas crônicas de Machado de Assis, o jurista João das Regras torna-se compilador dos diálogos *A + B*, registrando as conversas cotidianas de uma outra época e espaço diferentes da revolução lisboeta e eleição do novo rei português, no século XIV. O leitor, aqui, ganha *status* de personagem em condições de elaborar discursos e estabelecer as incongruências entre as notícias de jornais e comentários oficiais a partir dos elementos observados no cotidiano da sociedade carioca.

O papel do autor é o de dramatização desses discursos e de acentuação de seus elementos díspares e incongruentes, reafirmando e reelaborando as *memórias do cotidiano*. Para o compilador, interessa apenas registrar os pontos de vistas específicos das personagens sobre a realidade. Para tanto, o autor afasta do texto qualquer discurso que identifique suas opiniões e visão de mundo, não enunciando o que pensa, mas apenas registrando no texto sua assinatura como compilador dos diálogos. Dá às personagens a independência com que articulam as informações e as concepções de mundo a partir das incongruências que percebem entre o discurso político e a prática cotidiana na vida social do Rio de Janeiro. Nessas crônicas, todos os discursos passam pelo olhar das duas personagens e, desse modo, tudo o que acontece em volta, sejam fatos políticos, sejam desfalques, sejam as *velhas verdades da ciência moderna*, sejam os costumes em moda, tudo é apresentado a partir desses leitores-personagens instaurado no texto, transferindo para o leitor a avaliação do autor que o torna, leitor, em *convenção de gênero*. Tal definição está bem próxima do que Bakhtin percebe nas obras de Dostoievski:

O autor reserva efetivamente ao seu herói a última palavra. É precisamente desta, ou melhor, da tendência a ela que o autor necessita para o plano do herói. Ele não constrói a personagem com palavras estranhas a ela, com definições neutras; ele não constrói um caráter, um tipo, um temperamento nem em geral, uma imagem objetiva do herói; constrói precisamente a palavra do herói sobre si mesmo e sobre o mundo. BAKHTIN, 2003, p. 45

4 - O correr da pena e das horas.

A crônica moderna, produto das páginas de jornal, toma outra forma e outra função diferentes das crônicas de grandes viagens, as quais buscam o registro, a história e a informação, em suma: a documentação. A crônica jornalística, conforme observa Telê Ancona Lopes, é um texto híbrido, pois é um meio-termo entre a literatura e o jornalismo. Esse hibridismo, segundo a autora, resulta da junção da objetividade e informação do jornalismo e a subjetividade da literatura, pois “...*une com eficácia código e mensagem, o ético e o estético, calcando com nitidez as linhas mestras da ideologia do autor*” (LOPEZ, 1992, p. 167). Esse hibridismo do texto permite que o cronista importe para sua prosa elementos do ridículo e adentre completamente o terreno da comédia (GRANJA, 2000, p. 90). Conforme observa, o cronista lida com a necessidade de fechar a matéria para sua publicação, imprimindo ao texto a cronometragem do tempo moderno, industrial, em um literal “correr da pena” que gera o efeito de espontaneidade e simplicidade na escolha das palavras. A definição feita pelo cronista Machado de Assis sobre esse caráter breve e apressado da crônica de relatar as coisas do cotidiano é formulada em *A Semana*, no término da crônica do dia 18 de junho de 1893:

Adeus. Curta é a crônica. Se soubessem como e onde a escrevo, com que alma turva, com que mãos cansadas, e com que olhos doentes! Também a semana não deu para muito mais. Houve negócios grandes, mas eu não sou pretor, curo só dos mínimos. Adeus, não espero que imites os filhos da Índia; não é preciso que mostres a porta da rua, lá estou; adeus, passa bem e sê feliz. ASSIS, 1996, p. 256

Junta-se a essa necessidade quase que de produção em série o fato de o cronista retratar a contingência das coisas. Um texto curto, porém sem regras preestabelecidas que definem sua forma. Lopez observa essa falta de regras preestabelecidas que, embora texto curto, caracteriza-o de modo determinante para lhe atribuir um estilo livre e

“desfatigado”⁵⁷. Na crônica de 16 de setembro, a personagem A estabelece uma diferenciação bastante significativa entre a História, com suas regras, e a crônica:

A - Deus de Misericórdia, não! Não vou tão longe. A História é uma bela castelã, muito cheia de si, e não me meto com ela. Mas a minha comadre Crônica, isso é que é uma boa velha patusca, tanto fala como escreve, fareja todas as coisas miúdas e graúdas, e põe tudo em pratos limpos.

A História é comparada a uma castelã, com sua etiqueta típica dos meios aristocráticos, com a qual a personagem nem quer se meter. Já a crônica é uma velha fofoqueira, festeira, cheia de patuscada. Fala de modo simples, ligeiro, aparentemente atrapalhado e gosta de fuçar, catar as coisas miúdas, baixas, insignificantes, para juntá-las com as graúdas, sérias, graves e pô-las em pratos limpos.

Semelhante a essa afirmação, ao tratar das crônicas de Lima Barreto, Eliane Vasconcelos mostra que o caráter imediatista da crônica, sua linguagem coloquial e circunstancial fazem com que a crítica a qualifique como um gênero menor⁵⁸. Em palavras de Antonio Candido, a condição desse gênero, como gênero menor, não a desqualifica, mas a mantém próxima de seus leitores, fazendo com que não ouse vôos altos como os demais gêneros literários⁵⁹. A partir das leituras críticas desse gênero e das mais diferentes crônicas de diversos autores, podemos definir sua estética pelo seu imediatismo, pela sua linguagem coloquial e pelo movimento livre que estabelece entre um assunto e outro, uma palavra e outra. Em uma das crônicas publicadas na *Ilustração Brasileira*, Machado de Assis novamente nos apresenta esse estilo “zigzagueante” da crônica:

⁵⁷ “Crônica é o texto livre, ‘desfatigado’ que pode tratar de qualquer assunto; é curto, sem ter, contudo, regras preestabelecidas para sua extensão”. LOPEZ, Telê Porto Ancona. A crônica de Mário de Andrade: impressões que historiam. Org. Antonio Candido. Campinas: Editora da Unicamp, 1992. P. 170

⁵⁸ “O gênero crônica, por seu imediatismo, por sua linguagem coloquial, por seu caráter circunstancial foi considerado por muito tempo gênero menor. Por sua origem histórico-documental, o objetivo primeiro da crônica era informar. Nela o narrador se identifica com o próprio autor. É um documento vivo do período em que foi escrito. Relata os fatos corriqueiros do dia-a-dia, os fatos diversos que alimentam o noticiário do jornal”. VASCONCELOS, Eliane. Lima Barreto: misógino ou feminista? Uma leitura de suas crônicas. Idem, ibidem P. 255

⁵⁹ “A crônica não é um ‘gênero maior’. Não se imagina uma literatura feita de grandes cronistas, que lhe dessem o brilho universal dos grandes romancistas, dramaturgos e poetas. Nem se pensaria em atribuir o Prêmio Nobel a um cronista, por melhor que fosse. Portanto parece mesmo que a crônica é um gênero menor. ‘Graças a Deus’, - seria o caso de dizer, porque sendo assim ela fica perto de nós”. CANDIDO, Antonio. A vida ao rês-do-chão. Idem, ibidem, p. 13

Não posso dizer positivamente em que ano nasceu a crônica: mas há toda a probabilidade de ser que foi coetânea das primeiras duas vizinhas. Essas vizinhas, entre o jantar e a merenda, sentaram-se à porta para debicar os sucessos do dia. Provavelmente começaram a lastimar-se do calor. Uma dizia que não pudera comer ao jantar, outra que tinha a camisa mais ensopada do que as ervas que comera. Passar das ervas às plantações do morador fronteiro, e logo às tropelias amatórias do dito morador, e ao resto, era a coisa mais fácil, natural e possível do mundo. Eis a origem da crônica. ASSIS, 1942, p. 274

Nessa apresentação alegórica da origem das crônicas, o autor nos chama a atenção para esse movimento livre observado por Ancona Lopez, como movimento de uma palavra de um contexto sendo utilizada em outro – da erva que comera, a vizinha passa para as ervas das plantações do morador fronteiro. Em um estilo “assunto puxa assunto”, a imitação da “conversa fiada” diferencia-se, pois resulta de um movimento maior costurado no texto com o objetivo de levar o leitor a uma reflexão mais elaborada a partir de assuntos circunstanciais que, num primeiro momento, parecem não ter relações de conveniência semântica. Podendo repetir a estrutura dos discursos cotidianos, o autor desenvolve suas crônicas nessa lógica de “assunto puxa assunto” para, com isso, suspender a significação dos temas no intuito de alcançar uma problematização maior das diversas situações apresentadas. Essa movimentação textual funciona por meio dos procedimentos identificados da ironia e do humor tratados no segundo capítulo.

Na crônica citada anteriormente e publicada na *Ilustração Brasileira*, como em todas as outras, Machado opera com esse procedimento. No início da crônica, sugere começá-la falando sobre o tempo; o tempo o remete às crônicas de Esdras, livro do Velho Testamento; o Velho Testamento o remete a Moisés, Abraão e o deixa em Adão, no Paraíso; procura analisar o modo como Adão lida com o tempo. Por ser o Paraíso e ser antes do pecado, o clima é agradável; com isso, justifica o fato de Adão andar nu com duas razões: uma capital e outra provincial. A capital deve-se ao fato de não haver alfaiates no Paraíso e a provincial, à ausência da modernidade, ao traçar um paralelo com as “províncias” do Brasil. O pecado e a queda trazem o calor e o inverno e explicam a origem da crônica. O narrador dá cabo a essa suspensão quando afirma que: “... é que ninguém se deve queixar, porque cada pessoa é sempre mais feliz do que a outra”. Como exemplificação dessa afirmativa, conta a sua ida a um enterro, em um dia de muito calor, sol a pino – o tempo novamente é retomado e recontextualizado. As pessoas que participam do cortejo reclamam do calor; homens de casaca e chapéu

permitem-lhe traçar um paralelo com os trabalhadores do cemitério. Encontrados durante o trajeto do sepultamento, esses trabalhadores acham-se nas mesmas condições de exposição ao sol, porém, com uma diferença: os homens de casaca e chapéu, juntamente com o cronista, voltarão para casa, mas eles continuarão expostos ao sol, em condições perversas de trabalho. Machado suspende os diversos assuntos indicados pela palavra “tempo” e elabora uma crítica à lógica do capital, que determina os costumes e aniquila a cultura provinciana para sustentação do mercado e, ao referir-se aos coveiros, reacentua nessa lógica do capital as desigualdades sociais produzidas pelas diferenças de classe. Ao mesmo tempo, mostra o outro lado desse mercado, inerente e cruel, que expõe às condições desumanas aqueles que trabalham para mantê-lo.

Além dessa recontextualização imediata da palavra que facilita a transição do cronista entre um assunto e outro, a coesão textual pode ser efetivada pela ligação feita entre as diferentes notícias comentadas e, em outros momentos, pelo uso da metalinguagem, conforme nos observa Granja⁶⁰.

A linguagem coloquial funciona por meio de formas arquitetônicas como instrumento estético importante para o sucesso do cronista. Ao imitar a “conversa fiada”, atrai seu leitor, cansado de notícias graves e textos carregados, para uma leitura agradável e descontraída. Como já pontuamos anteriormente, o humor e a ironia são outras duas formas arquitetônicas bastante atuantes nesse gênero. A leveza da crônica é garantida por meio dessas formas arquitetônicas, pois com elas o cronista alivia a gravidade da notícia e provoca o riso no leitor. O hibridismo, resultado da objetividade da comunicação e subjetividade da avaliação, permite ao cronista apresentar fatos escolhidos e imprimir neles sua concepção de mundo. No caso de Machado de Assis, esse hibridismo opera pelo movimento “zigzagueante”, à medida que, ao tratar de um tema cotidiano, remete o leitor a um comentário filosófico ou a um poema conhecido, indo a outro assunto e remetendo-o novamente a algum autor clássico. Junta-se a esses procedimentos o uso da intertextualidade por meio das citações literárias, pois enriquece o texto, produzindo uma conclusão melhor elaborada. Tal procedimento, bastante pontuado por Granja, permite o deslocamento das novidades apresentadas na crônica

⁶⁰ “(...) o cronista transita entre os assuntos, tentando estabelecer a coesão de seu texto, ao emendar as notícias comentadas. (...) Outras vezes, a coesão se estabelece quando o narrador utiliza como recurso chamar a atenção do leitor para a ligação que ele próprio deveria conseguir estabelecer entre os assuntos. Para isso, como recurso óbvio, serve-se da metalinguagem. (...) O narrador pode ainda transitar entre um assunto e outro, sem estabelecer qualquer relação entre eles”. GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis, escritor em formação (à roda dos jornais)*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2000.p. 35

para os procedimentos textuais com que o cronista atrai a atenção do público. Esse estilo machadiano é permitido e esperado pelo leitor, à medida que este desvenda o texto para buscar suas referências⁶¹.

A partir disso, o cronista usa a notícia como base para orientar o leitor a uma problematização maior. Diferentemente dos cronistas do passado, na observação de Ancona Lopez, que organizam cronologicamente as histórias existentes, o cronista moderno estabelece uma relação com o fato de modo aparentemente menos responsável e mais leve, o que permite estabelecer a relação apenas como base e, em seguida, nas palavras da autora “*Pode voltar, sem cerimônia, as costas para a notícia, pois não vai informar*”⁶². Esse procedimento faz com que o autor tenha relativa independência com as notícias, de modo a manter apenas um diálogo com elas (BASTOS, 1992, p. 229), pois, a partir da recontextualização da matéria em pauta, dissolve-as em outras matérias e em outros contextos. No caso de Machado, a crônica dissolve o fato em diversas teorias filosóficas, seja para estabelecer uma confirmação, seja para estabelecer uma contradição dos pensamentos filosóficos e religiosos do Brasil Império. Na crônica de 11 de junho de 1893, Machado faz a seguinte observação sobre essa relação do cronista e as notícias de jornais:

Antes de relatar a semana, costumo passar pelos olhos os jornais dos sete dias. É um modo de refrescar a memória. Pode ser também recurso para achar uma idéia que me falha. As idéias estão em qualquer coisa; toda a questão é descobri-las. ASSIS, 1996, p. 252

Como procedimento literário de registro das memórias do cotidiano, a crônica opera com essas diversas formas arquitetônicas de realização. Outro resultado do uso da linguagem coloquial é a relação estabelecida com a opinião pública, pois, ao ser utilizada, inventa um lugar-comum na imitação da “conversa fiada”, comunicando ao

⁶¹ “Isso quer dizer que a utilização da citação literária em Machado de Assis, já desde os primeiros tempos em que se exercitou na arte da prosa, desloca-se em relação a um espaço retórico clássico que ocupava e que se mantinha no discurso jornalístico da época. Antes de funcionar como ornamento do discurso, a exploração da intertextualidade se desenvolve como um recurso literário do nosso narrador”. Ibid. p. 44-45

⁶² “O cronista do passado, quer simplesmente “pondo em crônica”, isto é, organizando cronologicamente histórias existentes, quer oferecendo com arte seu enfoque dos fatos – Fernão Lopes – tem a responsabilidade de escrever para ficar, a responsabilidade de fixar aquilo que, um dia, foi presente. O cronista moderno, cronista de jornal, possui uma responsabilidade bem mais leve, mas, apenas quanto à necessidade de permanecer, de guardar o fato ou a notícia que lhe serve de base. Pode voltar, sem cerimônia, as costas para a notícia, pois não vai informar”. LOPEZ, Telê Porto Ancona. A crônica de Mário de Andrade: impressões que historiam. Org. Antonio Candido. Campinas: Editora da Unicamp, 1992. P. 165-166

leitor a ficcionalização de uma conversa descompromissada com um outro fictício. Granja nos chama a atenção para esse compromisso do escritor com a opinião pública. Essa imitação funciona, nas palavras da autora, como “(...) *um registro jogralizado, em que texto escrito e opinião geral se completam e se respondem. (...) um eco da opinião de seu público, liberal, que se junta a ela na observação do noticiário do jornal*” (GRANJA, 2000, p. 38). Tal operação e dialogismo ficcionalizado nas crônicas em análise, *A + B*, encontram ecos na opinião pública real.

5 - Perspectiva do horizonte: a visão subjetiva do cronista.

Se a crônica tem a objetividade do jornalismo, essa objetividade mistura-se à subjetividade do artista. A fusão produz o hibridismo do gênero, provocando uma tensão entre a função comunicativa do jornal e a função crítica da literatura. Conforme já observamos, o assunto da crônica é uma readaptação da notícia já conhecida pelo leitor ou, às vezes, ainda não conhecida, mas onde o autor imprime sua concepção: dá à notícia a ênfase necessária que contribui para amarrar as diversas informações que esse “colibri” percorre. Na primeira dessas sete crônicas, a personagem *A* chama a atenção da personagem *B* para o fato de que o General Máximo Santos *ora agoniza ora despacha*, nivelando comportamentos díspares e situando o leitor na condição desse presidente:

TELEGRAMAS

Montevideu, 20 de agosto – Apesar do boato que se espalhou pela cidade, o estado de saúde do general Máximo Santos não apresenta nada que possa assustar. A ferida que ele recebeu no ombro, causa-lhe bastante dores, porém o presidente apresenta melhoras, e os médicos assistentes mostram-se satisfeitos. *Gazeta*, 21 de agosto

Buenos Aires, 21 de Agosto – É opinião geral que o estado de saúde do general Santos continua a apresentar o mesmo grau de gravidade. *Gazeta*, 22 de agosto

Montevideu, 28 de agosto – A ferida do general Máximo Santos parece tomar um mal caráter. O estado de saúde do presidente piora consideravelmente. Apesar das ordens de soltura dadas ultimamente, a ansiedade é grande em toda a cidade. *Gazeta* 29 de agosto

Buenos Aires, 30 de agosto – É grave o estado do general Santos e os médicos julgam-no perdido.
A hemorragia apareceu abundante.

Estão em conferência permanente o ministério, oficiais superiores e altos personagens políticos.

Preocupa a atenção pública quem será seu sucessor, dado o caso de falecimento.

Há muitos grupos em montevidéu pelas ruas, em uma atitude calma, ocupando-se do acontecimento, cujo fatal desenlace pode dar lugar a uma conflagração.

Fazem-se muitos comentários. *Gazeta* 31 de agosto

Buenos Aires, 1 de setembro – Não se conhece aqui o estado do General Santos. As pessoas que o cercam, não dão informações positivas. Acredita-se, por isso, que o seu estado é tão grave, que há interesse em ocultá-lo. A ansiedade é crescente. *Gazeta* 2 de setembro

Montevidéu, 4 de setembro – O estado de saúde do general Máximo Santos apresenta sensíveis melhoras. Os médicos o consideram como estando fora de perigo. *Gazeta*, 5 de setembro

Montevidéu, 11 de setembro – O general Máximo Santos, presidente da república, deu hoje um passeio de carro nas ruas da cidade. *Gazeta*, 12 de setembro

Montevidéu, 18 de setembro – O general Máximo Santos, presidente da república, entrou em franca convalescença. *Gazeta*, 19 de setembro

Podemos observar a inconstância das notícias sobre a real condição de saúde do General Santos que, no texto, é apresentada como *ora agoniza*. Ao pôr em mesmo nível sua função administrativa – *ora despacha* –, retoma a situação do Uruguai que, logo após a tentativa de homicídio contra seu presidente, entrara em estado de alerta, levando a polícia a fazer diversas prisões:

Buenos Aires, 24 de agosto – Não há confiança alguma na atual situação política da República do Uruguay.

O ferimento do general Santos apresenta mau caráter, tendo tido o ferido alguma febre, o que faz com que os médicos andem pouco satisfeitos.

A população anda inquieta com as prisões que a polícia tem continuado a fazer.

Tem chegado aqui alguns refugiados, os quais se põem assim a salvo de violências, que parecem iminentes. *Gazeta* 25 de agosto

Montevidéu, 25 de agosto – O estado de saúde do general Máximo Santos apresenta sensíveis melhoras. Hoje escreveu ele ao presidente do tribunal do crime uma carta na qual ordena-lhe que ponha imediatamente em liberdade todos os prisioneiros que fez a polícia, depois do atentado criminoso de Ortiz. *Gazeta* 26 de agosto

Machado imprime sua leitura subjetiva à objetividade – nem tão objetiva assim – das notícias. Em um momento, o General está convalescendo, em outro despacha uma carta ao presidente do tribunal, ordenando a soltura dos que foram presos por causa do atentado. *Ora agoniza, ora despacha* é uma estilização irônica da instabilidade das notícias sobre a real situação do General Santos.

Ao tratar das representações dos objetos do mundo em uma obra de arte verbal, Bakhtin procura compreender o lugar que ocupam nele. Para isso, propõe a dupla combinação entre a percepção do mundo e o mundo: “*de dentro deste, como seu horizonte, e de fora, como seu ambiente*”. À medida que o autor trata de um determinado assunto segundo sua visão individual, i. e., em primeira pessoa, o texto se elabora por meio de uma *perspectiva do horizonte*. Quando o autor se afasta do assunto, estabelecendo a diferenciação entre autor e narrador, o texto se constrói por uma *perspectiva do ambiente*. De modo geral, a crônica é construída a partir da *perspectiva do horizonte*. Como afirma Candido, o cronista é um observador dos flagrantes e dos incidentes. Para Ancona Lopez, a crônica jornalística trata do tempo, assim como a crônica documentária, mas de um tempo filtrado pelo modo de ver do cronista. Ao compararmos o texto da crônica com o da notícia, fica evidente a *perspectiva do horizonte* da concepção bakhtiniana nos textos machadianos.

Em suas diversas definições metatextuais da crônica, Machado registra essa perspectiva como determinante e definidora da prosa cronística. Em uma das crônicas de “A Semana”, publicada em 28 de maio de 1893, observa essa subjetividade com a alegoria do nascimento e origem da crônica:

Os primeiros fonógrafos que se conheceram foram as paredes, por terem ouvidos que tudo colhem, memória para retê-lo, e boca para repeti-lo. Ainda agora são excelentes crônicas, e as do Senado magníficas, por serem obra antiga e forte, datadas do tempo que se construía para um século.

Citando a matéria de uma votação secreta no Senado, o cronista admira-se de que a informação, embora secreta, tivesse chegado ao conhecimento público. A partir daí, estabelece uma comparação com o fonógrafo, propondo que a única possibilidade de tornar pública uma votação secreta é a existência do fonógrafo, o qual existe há muito tempo, sendo o primeiro deles a parede. Com isso, define *fonógrafo* como excelentes crônicas e apresenta-nos o caráter subjetivo da crônica como o de repetir o

que ouve dos outros. A crônica espia a conversa alheia para reproduzi-la para os leitores.

Em crônica de 25 de julho de 1864, Machado mostra como os filantropos vêm na imprensa o instrumento necessário para propagar aos leitores suas “primorosas” ações filantrópicas. O cronista relata o conhecimento que travou com um desses filantropos em um leilão de escravos. O dito, ao descobrir que ele “*manejava a enxadinha com que agora revolvo estas terras do folhetim*”, pleiteou com outro filantropo a compra de uma criança escrava para, depois de comprá-la, restituir-lhe a liberdade. Feito isso, virou para o cronista e pediu que não relatasse essa “benéfica” ação em seus escritos, intencionando o contrário. Ao invés disso, o narrador observa que a notícia apareceu em outros jornais e denuncia não a ação, mas o interesse privado e mesquinho da utilização de uma condição desumana, uma vez que libertou a criança escrava, mas não lhe deu guarida, nem lhe restituiu a vida, a família e a dignidade outrora roubada por traficantes europeus, para chamar a atenção à sua “benevolência” filantrópica:

Satisfiz religiosamente o dito do filantropo, mas nem assim me furtei à honra de ver o caso publicado e comentado nos outros jornais. Deixo ao leitor a apreciação daquele airoso duelo de filantropia. Se queres uma caridade às escondidas, dizia-me um dia um filantropo, serás forçado a admitir que a natureza da caridade é a natureza da coruja, que foge à luz para refugiar-se nas trevas: tira as conseqüências. MACHADO, 1942, v. 21, p. 69

Em seu artigo sobre a crônica teatral brasileira, Flora Süssekind observa que o perfil do cronista sofre um processo de tal ordem que não trata mais de qualquer espetáculo, mas daqueles casos pessoais e suas impressões, de modo que consiga divertir e conquistar a cumplicidade do leitor⁶³. A afirmativa confirma a *perspectiva da horizontalidade*, desenvolvida por Bakhtin, que está presente nas crônicas. O cronista seleciona as informações, filtra-as com o objetivo de construir um texto que transmita sua visão de mundo, estabelecendo relação de proximidade com o leitor. Na crônica de 4 de dezembro de 1892, Machado afirma essa função do cronista na busca de um

⁶³“Nesse mesmo movimento realçam-se os traços do próprio cronista, cujo perfil passa por vezes por um processo de ampliação de tal ordem que já nem se fala mais de qualquer espetáculo, mas apenas de impressões e casos pessoais com que se tenta divertir e conquistar a cumplicidade dos leitores”. SUSSEKIND, Flora. *Critica a vapor: notas sobre a crônica teatral brasileira da virada de século*. Org. Antônio Candido. Campinas: Editora da Unicamp, 1992. p. 363

assunto que se considere grave, de modo que possa provocar o interesse e aproximar o leitor:

Então é que é ver um miserável cronista, sem saber em qual pegue primeiro. Se vai ao que lhe parece mais grave de todos, ouve clamar outro que lhe não parece menos grave, e hesita, escolhe, torna a escolher, larga, pega, começa e recomeça, acaba e não acaba...

Vemos, com esse exemplo, que o cronista refrata as diversas informações, editando a matéria e imprimindo nela sua visão de mundo. Mais que isso, em Machado, a escolha aleatória é aparente, conforme já vimos; a forma de conversa cotidiana é apenas um efeito superficial para que ele possa ligar elementos que suspendam seus valores e provoquem no leitor a necessidade e possibilidade de avaliar de modo crítico a notícia impressa.

É importante observar também que, embora o elemento subjetivo seja comum nas crônicas, não é apenas pela *perspectiva do horizonte* que esse gênero se constrói. Em alguns cronistas, há uma confluência das duas *perspectivas: do horizonte e do ambiente*. Por mais que a matéria seja tratada a partir do horizonte do autor, há a ambientação em tom narrativo que se estende ao todo do texto. Rubem Braga, em crônica publicada no Estado do Rio em setembro de 1957, constrói o texto por meio dessas duas perspectivas:

“São fazendas dos fins do século passado, não mais. Seus donos estão lá; já não se balançam, é verdade, nas cadeiras austríacas da varanda; nem ouvem a partida desse bando de maritacas que se muda para o morro do outro lado da várzea” BRAGA, 1993, p. 46

Nessa crônica, “*Fim-de-semana na fazenda*”, o autor descreve o espaço da fazenda, misturando elementos objetivos e de ambientação à sua impressão de cronista. De certo modo, mantém a perspectiva de horizonte, mas insere nela a perspectiva de ambiente, o que a aproxima do conto. Esse estilo apresenta-se também nas crônicas de Luís Fernando Veríssimo, como é o caso da crônica “*Outra do analista de Bagé*”:

Contam que Lindaura, a recepcionista de Bagé (segundo ele, “mais eficiente que purgante de maná e japonês na roça”), desenvolveu um método para separar os casos graves dos que são só – como dizia o analista de Bagé – “loucos de faceiros”. Enquanto preenche a ficha, ela dá a cada paciente em potencial uma cuia de chimarrão no formato de um seio. Depois vai anotando: “Quis chupar a cuia em vez da bomba”, “Começou a gemer e acariciar a cuia”, “Atirou contra a

parede”, etc. Assim, quando recebe o paciente, o analista de Bagé já sabe o que esperar. VERÍSSIMO, 1982, p. 23

Em ambas, percebemos o elemento narrativo para tratar de casos fortuitos e de impressões sobre eles. Talvez daí resulte a dificuldade de defini-las como crônicas ou contos. Na de Veríssimo, a confusão é mais acentuada pela ficcionalização do caso. Contudo, nesses dois textos, vemos que o objetivo é tratar de casos fortuitos como se fossem “conversas fiadas”. A proximidade estabelecida com o leitor, a linguagem coloquial e os elementos do cotidiano presentes nesses dois textos são elementos técnicos característicos do gênero crônica. Em Machado, há também esse procedimento. Em uma das crônicas intituladas “Bons dias!”, publicada no dia 19 de maio de 1888, o autor nos apresenta essa confluência de perspectivas:

Eu pertença a uma família de profeta *après coup, post facto*, depois do gato morto, ou como melhor nome tenha em holandês. Por isso digo, e juro se necessário for, que toda a história desta lei de 13 de maio estava por mim prevista, tanto que na segunda-feira, antes mesmo dos debates, tratei de alforriar um molecote que tinha, pessoa de seus dezoito anos, mais ou menos. Alforriá-lo era nada; entendi que, perdido por mil, perdido por mil e quinhentos, e dei um jantar.

Neste jantar, a que os meus amigos deram o nome de banquete, em falta de outro melhor, reuni umas cinco pessoas, conquanto as notícias dissessem trinta e três (anos de Cristo), no intuito de lhe dar um aspecto simbólico.

No golpe do meio (*coup du milieu*, mas eu prefiro a minha língua), levantei-me eu com a taça de champanha e declarei que, acompanhando as idéias pregadas por Cristo, há dezoito séculos, restituía a liberdade ao meu escravo Pancrácio; que entendia que a nação inteira devia acompanhar as mesmas idéias e imitar o meu exemplo; finalmente, que a liberdade era um dom de Deus, que os homens não podiam roubar sem pecado ASSIS, 1956, p. 83

Essa característica ficcional, misturando as *perspectivas de horizonte e de ambiente*, não conduz a crônica à condição de conto, pois mantém seu elemento subjetivo, sua linguagem coloquial e o tratamento de assuntos do cotidiano. A possibilidade de incorporar essa nova forma, sem com isso comprometer o gênero, deve-se à confluência de perspectiva, ao caráter híbrido do gênero e seu plurilingüismo efetuado por meio das formas composicionais do texto.

Nas crônicas *A + B*, a *perspectiva do horizonte* diferencia-se das demais crônicas machadianas, pois incorpora ao texto a *dramatização* dessa perspectiva, tornando a *perspectiva do horizonte* do cronista *ambivalente*, pois sua leitura de mundo

apresenta-se na *perspectiva* das duas personagens, e *velada*, pois a opinião direta do cronista não se manifesta, mantendo-se na leitura de mundo das personagens. Desse modo, deixa nítido o procedimento comum das suas narrativas, pois o leitor em momento algum confundirá a palavra das personagens com a palavra do autor. Com isso, podemos entender que nessas crônicas opera-se uma *perspectiva do horizonte dramatizada*.

6 - Ideologia do Cotidiano e saberes sujeitados.

Conforme observa Neves, o material da crônica “... é o cotidiano construído pelo cronista através da seleção que o leva a registrar alguns aspectos e eventos e abandonar outros”. A crônica, como registro da memória do cotidiano, estabelece relação entre saberes sistematizados e saberes sujeitados. Uma matéria noticiada e recuperada pela crônica passa por uma reelaboração contextual, à medida que o cronista insere nela outros pontos de vista sem necessariamente estabelecer uma hierarquia de mérito. Misturam-se à matéria fatos do cotidiano, boatos, conversas e avaliações percebidas no corpo social, como também concepções filosóficas, políticas e religiosas que permitem proximidade com ela. A escolha desses recortes depende totalmente do cronista e sua capacidade de problematização resulta na aceitação positiva ou negativa por parte do leitor, conforme observa Granja:

(...) escolhe por entre os diversos assuntos da semana aqueles que lhes oferecem maior interesse, reorganizando os fatos nessa narrativa, evidência que não se pode negar. Nessa reorganização da realidade está presente a pena do cronista, que escolhe, reproduz, elege para comentário esse ou aquele assunto. Não há um tema que a norteie preferencialmente, nem mesmo a política, a qual pode até estar ausente em alguns dos textos. GRANJA, 2000, p. 27

Margarida Neves afirma que esse gênero jornalístico é portador do “*espírito do tempo*”, pois a forma como estabelece sua relação com elementos casuais e sua elaboração de registro e reconstrução dos elementos do cotidiano fazem com que as ideologias oficiais e sistematizadas possam ser reavaliadas por outros olhares diversos dos que estão em condição de poder. Foucault, ao apresentar a metodologia de seus trabalhos genealógicos em *Em defesa da sociedade*, apresenta-nos um conceito fundamental, responsável pelo que chama de “*reviravolta do saber*”, denominado

“saberes sujeitados”. Define como “saberes sujeitados” os saberes que, desqualificados como saberes não-oficiais, diferem do saber comum ou bom senso. São saberes de pessoas que experimentam determinadas situações e vivências, mas que, dada a lógica hierárquica da construção do saber, não estão em condições de poder para elaboração teórica deles (FOUCAULT, 2002, pp. 11-12).

Mikhail Bakhtin apresenta o conceito de *ideologia do cotidiano* – em sua obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem* – e o define como o encontro desordenado da palavra interior com a palavra exterior, considerando que o indivíduo apresenta-se como um fenômeno sócio-ideológico e que é falso entender a expressão como manifestação social dos discursos individuais uma vez que ela é socialmente dirigida e determinante da organização da atividade mental; é ela quem modela e determina a orientação da atividade mental⁶⁴. A ideologia do cotidiano constitui o domínio desordenado da atividade mental e da expressão e “... acompanha cada um dos nossos atos ou gestos e cada um dos nossos estados de consciência” (BAKHTIN, 1999, p. 118). Percebemos uma proximidade entre o que Bakhtin define como ideologia do cotidiano e o que Foucault define como saberes sujeitados, pois ambos os conceitos não se definem como uma opinião comum e marcada por uma unanimidade social; pelo contrário, são formulações discursivas individuais experimentadas no cotidiano e não ordenadas em um sistema de saberes oficiais. A elas se contrapõem as ideologias sistematizadas, ideologias institucionais, definidas por Bakhtin como “(...) sistemas ideológicos constituídos da moral social, da ciência, da arte e da religião”. Esses se cristalizam na ideologia do cotidiano e estabelecem com ela uma relação de conservação, como se se alimentassem de sua seiva para se manterem como órgão vivo. Embora se cristalizem e mantenham uma relação de “sobrevivência” com a ideologia do cotidiano, essas ideologias sistematizadas dão o tom e o modelamento a ela. Bakhtin propõe níveis diferentes na ideologia do cotidiano; considera como nível inferior “... atividades mentais e pensamentos confusos e informes que se acendem e apagam na nossa alma, assim como as palavras fortuitas ou inúteis” – o que chama de “*abortos da orientação social*”, incapazes de viver. Como nível superior dessa ideologia, ele define “... as palavras, as entoações e os movimentos interiores que passaram com sucesso pela prova da expressão externa numa escala social mais ou menos ampla e adquiriram, por assim

⁶⁴ “Não é a atividade mental que organiza a expressão, mas, ao contrário, é a expressão que organiza a atividade mental, que a modela e determina sua orientação”. p. 112 BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Editora Hucitec, São Paulo: 1999.

dizer, um grande polimento e lustro social, pelo efeito das reações e réplicas, pela rejeição ou apoio do auditório social”. Para o autor, esses níveis são mais móveis e sensíveis que as ideologias sistematizadas e repercutem mudanças mais rápida e distintamente; em seu surgimento, acumulam-se energias criadoras capazes de reavaliar e revisar parcial ou totalmente as ideologias constituídas. Processam uma dissolução dos saberes oficiais, à medida que operam uma ressignificação desses saberes por meio de uma infiltração progressiva. A tensão estabelecida pela ideologia do cotidiano com as ideologias sistematizadas no processo dessa infiltração não resulta necessariamente, por mais revolucionárias que sejam, na total destruição das ideologias sistematizadas. Essas, como se alimentam da seiva da ideologia, exercem também uma ressignificação sobre ela, de modo que a ideologia do cotidiano assimile parcialmente suas “(...) formas, práticas e abordagens ideológicas nelas acumulados”⁶⁵. Conforme observa Foucault, os saberes legitimados filtram, hierarquizam, ordenam os saberes locais, descontínuos, não-legitimados, os saberes sujeitados, para lhes sobrepor uma nova ordem, uma nova funcionalidade. Em resposta a essa ordenação e hierarquização, os saberes sujeitados se insurgem contra a centralização do saber por meio de instituições e por meio do funcionamento de um discurso científico⁶⁶. Essa insurgência ou ressignificação das ideologias sistematizadas é identificada por Granja como uma *consciência da fragmentação* (GRANJA, 2000, p. 146), demonstrada pela percepção poética da escrita jornalística, cujo estilo é transposto para o romance, o que qualifica o narrador como moderno.

Analisando as crônicas machadianas a partir desses conceitos, percebemos que o gênero se reinscreve na tensão entre saberes sujeitados e ideologias sistematizadas, isto é, na tensão entre os discursos cotidianos elaborados a partir da compreensão das personagens sobre o saber político, mas fora das condições de poder para elaborarem esses saberes e os saberes oficiais e sistematizados que idealizam o saber político e o apresentam como saber oficial. Conforme Brayner, as crônicas machadianas produzem o heterogêneo da historicidade pela mediação da arte feita como um exercício do

⁶⁵ “É claro, no decorrer da luta, no curso do processo de infiltração progressiva nas instituições ideológicas (a imprensa, a literatura, a ciência), essas novas correntes da ideologia do cotidiano por mais revolucionárias que sejam, submetem-se à influência dos sistemas ideológicos estabelecidos, e assimilam parcialmente as formas, práticas e abordagens ideológicas neles acumulados”. p. 120-121. Idem, *ibidem*.

⁶⁶ “Trata-se da insurreição dos saberes (...) mas de uma insurreição sobre tudo e acima de tudo contra os efeitos centralizadores de poder que são vinculados à instituição e ao funcionamento de um discurso científico organizado no interior de uma sociedade como a nossa”. P. 14 FOUCAULT, Michel. *Em Defesa da Sociedade*. Martins Fontes, São Paulo:

cotidiano; para ela, esses textos são "... a solda capaz de unir uma produção literária de mais de quarenta anos" (BRAYNER, 1992, p. 416). O cronista, para Candido, dá aos objetos e aos sentimentos um arranjo tão aparentemente desarranjado que tira significados àquilo que parece ser insignificante, tira a seriedade dos problemas, quebra o artifício e faz a "...aproximação com o que há de mais natural no modo de ser do nosso tempo".(CANDIDO, 1992, p. 22). Na crônica do dia 24 de outubro, as personagens, após discutirem a possível revolução na República do Uruguai, momento em que a personagem A propõe fundar a *república dos cabeleireiros*, passam a debater o discurso de Martinho de Campos que, entre outras coisas, emite sua opinião sobre o parlamentarismo e, a partir disso, discutem as opiniões de outros senadores:

A - Fica ainda mais bonito. E o Martinho de Campos também tratou desse ponto, mas sempre exagerado; disse que o caso de Pernambuco é o duodécimo, em três anos, e que isto revela profunda corrupção.

B - Corrupção profunda é demais; digamos que o passarinho está *faisandé*, ou - portuguesmente -, tem uma pontinha de fedor. Mas, corrupção profunda! Era isso o que querias mostrar-me?

A - Não é, era est'outro ponto. O ilustre senador, falando do parlamentarismo, declarou que este em si é excelente, mas que no nosso país está corrompido.

B - Corrompido.

A - Há três opiniões neste negócio: a do senador Uchôa, que o julga inconstitucional, a do senador Leão Veloso, que lhe perdeu a fé, e a do senador Martinho de Campos, que o acha corrompido. Qual das três lhe parece melhor?

B - A melhor é a do meu alfaiate, que não me faz roupa senão por medida. "Se o senhor vestir Um paletó do José Telha, disse-me êle no sábado, fica demasiadamente vestido, e depois há de queixar-se do paletó e os seus amigos hão de dizer que o paletó está corrompido, e faz perder a fé - ou então que é inconstitucional..."

A - Discordo inteiramente, porque um paletó muito largo, ainda que não dê elegância, agasalha. É a opinião de todos os coronéis que se rebelam contra o general Santos; uma vez no govêrno, é certo que não o largam mais das unhas; mas nenhum dêles deitará fora êste nome de república, que é um vasto poncho Consolador.

B - *Amém!* ASSIS, 1956, pp. 49-50

Martinho de Campos, ao comentar sobre o parlamentarismo, afirma ser um modelo excelente, mas corrompido no Brasil. O senador Uchoa o julga inconstitucional

e o senador Leão Veloso diz ter perdido a fé. Os três senadores emitem opiniões diversas sobre o mesmo tema; independentemente de tais opiniões terem sentido e funcionalidade, os três estão em condição de poder para elaborar saberes sobre o parlamentarismo. Tais saberes são manifestados em seu devido espaço: o Senado. *A* e *B* são personagens não nomeadas e à margem das condições de poder para elaborar saberes sobre o tema, mas os elaboram. A personagem *B* estabelece uma relação entre as opiniões dos três senadores com a opinião de seu alfaiate sobre o paletó de José Telha, pseudônimo de Ferreira de Araújo, cronista que compõe no mesmo jornal as crônicas intituladas *Macaquinhos no sótão*, considerando-a a melhor opinião a respeito do assunto: do paletó grande demais será dito que está corrompido, que perdeu a fé e que é inconstitucional. O parlamentarismo ganha *status* de vestimenta e, por ser tão grande quanto o paletó, atribuem-se-lhe os três adjetivos. A réplica elaborada pela personagem *A*, que retoma o tema da república do general Máximo Santos, enfatiza a crítica ao dizer que, embora esteticamente seja corrompido, faça perder a fé ou seja inconstitucional, é grande o suficiente para agasalhar, assim como a República, assim como o paletó. Vemos operar nesse diálogo a ideologia do cotidiano, pois *a priori* a conversa, além de ser cotidiana, é também conversa privada entre as duas personagens. Na afirmativa da personagem *A*, vemos o destronamento da crítica feita pelos senadores; se esses criticam, fazem-no apenas para garantir sua entrada e continuidade no poder, enquanto que a crítica da personagem *A* constata uma realidade distante da imagem idealizada do conceito “democracia” e resulta de suas experiências como espectador vítima dessas relações de poder. Contudo, como saberes sujeitados, sua funcionalidade e efeito só têm lugar na crônica, que é seu espaço de afirmação e legitimação. São em certa medida discursos que provocam a reviravolta do saber, tanto no que se refere à República, quanto no que diz respeito ao parlamentarismo. De qualquer modo, só podem elaborar a crítica no espaço da crônica, pois não têm suficiente representatividade que lhes garanta uma condição de poder para operar esses saberes no Senado.

Com esse exemplo, constatamos que os procedimentos retóricos, estruturais e não-estruturais, bem como a fusão de diferentes gêneros permitem a funcionalidade dos discursos sobre discursos nessas crônicas. Seja a recontextualização das notícias de jornais, seja a recontextualização dos discursos de senadores e deputados, as personagens elaboram seus discursos a partir deles, reinterpretando-os e dando-lhes nova funcionalidade. Opera com isso o discurso que esvazia os discursos oficiais,

relativizando as verdades dogmáticas que os preenchem. A fragmentação discursiva de cada personagem, apresentada aqui como imitação dos discursos cotidianos, representa textualmente esses saberes sujeitados como arma de polêmica ao leitor. Compreender o leitor apenas como “receptor” da produção machadiana é limitar a compreensão do autor das possibilidades de funcionalidade do texto, como também limitar a imagem e a relação que estabelece com seu leitor. À medida que o autor insere no texto procedimentos retóricos modernos que permitem a interatividade do leitor, criando-lhe a dúvida, elaborando as desconstruções dos saberes oficiais, ele moderniza sua escrita e torna seu leitor co-participante na elaboração crítica dos temas tratados. A partir desses elementos arquitetônicos e composicionais da crônica, Machado opera e dá voz aos diversos discursos dissonantes e sujeitados, mas que contêm condições de poder para operar a corrosão por dentro dos saberes legitimados, relativizando seu sentido de verdade e operando com o leitor problematizações mais complexas e abrangentes de uma determinada cena ou representação social.

V CAPÍTULO

Diálogo: entre a razão e o riso

“Quanto à solução do problema apresentado, encontrá-la de maneira mais fácil e pronta possível deve ser apenas uma preocupação secundária e não uma finalidade primordial, se dermos crédito à razão, que nos aconselha a preferir e a colocar em primeiro lugar o método que prescreve a divisão por espécies; e, mesmo que um discurso seja demasiado longo, prosseguir resolutamente se isso torna mais hábil aquele que ouve, sem nos preocupar com sua extensão como antes com sua brevidade, se ele conduz ao mesmo resultado, adotá-lo no mesmo espírito” (PLATÃO, 1987)

Na crônica de 24 de outubro, última das sete crônicas “A + B”, o diálogo entre as personagens orienta-se à maneira socrática. A personagem *B* apresenta um determinado tema – a Revolução no Estado Oriental – e a personagem *A* estabelece a fricção possível para se alcançar a solução do impasse, obviamente de maneira fictícia:

A - “... Nós ontem ouvimos o nobre senador pela Bahia, aliás um parlamentar de talento...

B - Eu! Olá! pare, homem!

A - "... Tão distinto, falar no descrédito do parlamentarismo..."

B - Pare, pare! Que distração é essa?

A - Ah! és tu ! Vou lendo este discurso do nosso Martinho de Campos, que só agora saiu impresso; aqui está; lê comigo.

B - Não posso. Vou com pressa; vou à cata de notícias.

A - Notícias de que?

B - Há dias correu aqui, que uns dois coronéis ensaiavam o vôo para uma revolução no Estado Oriental. Vou saber o que há. Que alguma coisa há de haver, creio; a prova é que o general Santos prestes a sair para a Europa, resolveu ficar e esperar. Nota que a viagem para ele é indispensável, por causa do ferimento que recebeu, e que exige completa cura; mas, apesar de tudo, o general fica. Eu faria a mesma coisa.

A - Eu faria outra coisa.

B - Que farias tu?

A - Suprimia os coronéis.

B - Matando-os?

A - Não, homem de Deus, suprimia os postos; nem coronéis nem generais. Eu faria decretar que todos os filhos de república fôssem cabeleireiros. Cabeleireiro, como se sabe, é o mais pacato dos cidadãos de um Estado. Outros que o solapem, que deitem fogo às instituições; o cabeleireiro compõe as cabeças, e, quando muito, abre uma espécie de estrada da liberdade, que alegra a vista, sem alteração da ordem... Mas vamos ao Martinho de Campos.

B - Singular disparate! Mas se todos fossem cabeleireiros, a quem é que eles penteariam, pateta?

A - Uns aos outros, pateta! reciprocidade capilar, permuta de penteadelas, troca de pomadas. Em vez disso, a república tem os seus coronéis, que aspiram ao governo supremo, como o ex-coronel Santos, embora não tenham o mesmo pulso. Crê nisto; os nossos vizinhos ainda estão na idade geológica do general. Um sujeito que não gosta de Santos, dizia-me há meses, com simplicidade: No *comprendo hombre político sin galones*. ASSIS, 1956, pp. 47-48

À medida que se estabelece o diálogo, percebemos o movimento erístico, estabelecido entre as personagens, que possibilita alcançar a síntese, superando a polémica e encontrando uma solução. Assim, a personagem apresenta um tema – *a revolução*; a outra personagem questiona e, diante da argumentação apresentada pelo seu interlocutor, ela discorda, ou concorda parcialmente, ou ainda, integralmente; nesse caso, a personagem A discorda, apontando outra possibilidade de solução. Ao observarmos o movimento estético desses diálogos, vemos que, em alguns momentos, Machado utiliza-se da forma socrática, referindo-a não apenas pelos procedimentos estéticos, mas também pelo tema abordado, no caso, a *República*. Contudo, ao analisarmos as proposições das personagens e o modo como ressignificam as imagens referidas no texto, percebemos a distorção e o deslocamento, caracterizando-o como paródia dos diálogos platônicos.

1 - Origens: os diálogos de Platão

Se buscarmos a origem do gênero “diálogo”, podemos entendê-lo como uma forma dialética, com o duplo significado de “através da razão” e “através do discurso” (*diá-logos*), do gênero dramático, oriundo da tragédia ática. Presente no teatro grego, o diálogo também aparece nas obras de gênero épico atribuídas a Homero, quando os heróis são postos a falar em 1ª pessoa. Contudo, a primeira sistematização do gênero, formulada com caráter de gênero autônomo, é a das obras de Platão. Hans Robert Jauss, em seu artigo “*Le neveu de Rameau*”, aponta o modelo da dialética platônica como o responsável por abrir e nutrir o questionamento acerca de diversas questões, mas pergunta se o método dialógico é efetivamente aberto⁶⁷. De qualquer modo, os diálogos platônicos são a fonte primeira de todas as obras que o utilizam como gênero. Como primeira referência, tornam-se fundamentais à compreensão de sua metodologia e aplicação. Para tanto, observaremos quais são os preceitos retóricos da estruturação dialógica em Platão e como se constroem os diálogos com os diversos interlocutores de Sócrates.

É sabido que todo o material filosófico da época de Platão foi produzido em manuais de filosofia. Em contraponto a eles, que considerava dogmáticos e sem maior abertura para o conhecimento, Platão produziu textos em forma de diálogo para conceber um princípio inovador na busca do conhecimento. Victor Goldschmidt indicamos a principal distinção entre o diálogo e os manuais, mostrando que o manual filosófico da época apresenta-se como mero transmissor de conhecimentos, diferentemente dos diálogos, que se propõem como método da prática da dialética⁶⁸. Se o manual de filosofia tem como principal objetivo a instrução, i.e., a matéria a transmitir, o diálogo busca como primeiro objetivo o método, por entender que “a

⁶⁷ “*Le modèle de la dialectique platonicienne a non seulement, au cours de l’histoire de sa réception, servi à ouvrir et à nourrir l’interrogation, mais ce faisant, le dialogue platonicien a soulevé le doute quant à la question de savoir si, et dans quelle mesure, ce dialogue idéal est réellement ouvert.*» JAUSS, H. R. “Le neveu de Rameau”. *Dialogique et dialectique* (ou: Diderot lecteur de Socrate et Hegel lecteur de Diderot). *Revue de Métaphysique et de Morale*, Paris: Armand Colin Editeur, 89e année, n° 2, 145-181, 1984. p. 146 « O modelo da dialética platônica tem não apenas, no curso da história da recepção, servido a abrir e nutrir a interrogação, mas assim o fazendo, o diálogo platônico tem levantado a dúvida quanto a questão de saber se, e em qual medida, esse diálogo ideal é realmente aberto ». (tradução livre)

⁶⁸ “O manual do tipo corrente propõe-se a transmitir uma soma de conhecimentos, a instruir o leitor; o diálogo se fixa em um tema de estudo, não 'por interesse pelo problema dado, mas para torná-lo mais dialético em relação a todos os assuntos possíveis', ou ainda para torná-lo “mais hábil” GOLDSCHMIDT, V. Os diálogos de Platão: estrutura e método dialético. P. 2

origem da reflexão filosófica é uma experiência da contradição”(GOLDSCHMIDT, 2002, p. 19). Conforme Goldschmidt, como a filosofia platônica busca a essência e postula que ela escapa ao pensamento discursivo, afirma que só é atingível por uma dialética autêntica ⁶⁹.

Em *Problemas da poética de Dostoievski*, Bakhtin define o diálogo de Sócrates, principalmente em sua fase oral, como carnavalesco-popular, propondo ser ele impregnado pela *cosmovisão carnavalesca* (BAKHTIN, 1989, p. 94). Essa definição deve-se ao entendimento da natureza dialógica do diálogo socrático. Conforme observa Goldschmidt, a proposta dialógica manifesta-se na prática filosófica de Sócrates e na definição textual de Platão como contraposição ao monologismo dos manuais de filosofia da época. Desse modo, a dialogicidade na filosofia socrática deveu-se à proposta de negação das verdades acabadas elaboradas pelos sofistas. Essa característica determinante da dialogicidade na filosofia socrática, sobretudo nos primeiros textos de Platão, é apontada por Bakhtin como elemento definidor da *sátira da menipéia* ⁷⁰.

Na *Carta VII*, Platão nos expõe como se processa o método dialético e quais as etapas principais que caracterizam a estrutura do diálogo:

Para cada ser há três elementos que nos permitem adquirir a ciência deles; o quarto é a própria ciência, vindo a ser o quinto a coisa conhecida e verdadeiramente real. O primeiro é o nome; o segundo, a definição; o terceiro, a imagem; e o quarto a ciência. PLATÃO, 1986

O primeiro, nome (*ónoma*), é o termo lingüístico que recupera a imagem da idéia (*eidós*) na mente do interlocutor. O exemplo dado é “círculo”, o nome em si que se distingue da idéia em si do círculo. O segundo é a definição que se dá ao círculo; o que se compreende como tal. Essa definição compõe-se de substantivos e verbos, os quais fazem predicacões que introduzem o Outro no Mesmo produzindo uma idéia reta ou justa do quinto elemento, a Idea. Por fim, o terceiro é a imagem, *eikos*, cópia ou

⁶⁹ “...escapa ao pensamento discursivo, à discussão em que se sucedem questões e respostas. (...) Questões e respostas não são menos necessárias aqui; nosso texto confirma, pronto para lhes associar o espírito de “benevolência”; a autêntica dialética é assim distinguida de sua contrafação erística”. Idem *ibidem*, 21.

⁷⁰ A *sátira menipéia* é um gênero polilógico dado o seu caráter híbrido devido ao fato de mesclar gêneros. O nome refere-se ao grego Menipo de Gadara, identificado por Diógenes Laércio como responsável pela primeira utilização dessa forma, embora Menipo não tenha deixado nada escrito. O gênero tornou-se conhecido por causa de dois escritores: o romano Terêncio Varrão e o sírio Luciano de Samósata.

semelhança desse círculo, que, diferentemente dos dois anteriores, não se constrói por meio de elementos verbais, mas por meio de uma figuração imagética⁷¹.

Esse movimento dialético, que se opera por meio de hipóteses, percorrendo os quatro elementos em busca do quinto, é o fundamento estrutural do diálogo observado por Vitor Goldschmidt. Passando por esses níveis do método dialético que permitem estabelecer o movimento interno do diálogo, o autor observa também que “... a progressão natural do movimento dialético poderá sofrer retardamentos, ser obrigada a tomar desvios; ela poderá, em uma palavra, ceder a influências perturbadoras provenientes notadamente dos interlocutores que não apresentariam as qualidades – intelectuais ou morais – necessárias” (GOLDSCHMIDT, 2002, p. 19).

Platão apropria-se dessa forma própria da tragédia e da comédia para escrever seus diálogos filosóficos. Em seus diálogos, a dialética é o núcleo da operação que busca estabelecer a compreensão da verdade, opondo-se aos manuais filosóficos comuns em sua época. Obviamente, a apropriação desse gênero em Machado é de caráter ficcional e sua imitação da dialética efetua uma verossimilhança que esvazia quaisquer verdades essenciais. Em Machado os diálogos operam-se como ficção verossímil. Mas é inegável que, ao produzir esses diálogos, além das referências dos modelos da sátira menipéia, conforme bem demonstrou Enylton de Sá Rego em sua obra *O Calundu e a Panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*, Machado tem como referência os diálogos platônicos. Conforme observamos anteriormente, na crônica “A+B” de 16 de setembro de 1886, o cronista faz referência à obra *Teeteto*, confirmando os diálogos como referencial de sua obra. Para tanto, é importante estabelecermos um paralelo entre os diálogos platônicos e machadianos para entendermos os procedimentos presentes nessas crônicas e em outros textos do autor.

Comparando os procedimentos dos diálogos machadianos com os procedimentos operados e definidos por Platão, observamos alguns elementos determinantes na constituição das crônicas-diálogo. Ao operacionalizarmos esses elementos, contrastando-os com os textos machadianos, observamos que o autor recupera, por meio

⁷¹ “Qual é diante disso a ordem de progressão dialética? A partir de agora, temos os estádios finais: toda investigação passa por uma visão fixada sobre o Objeto, a Essência, para tornar a descer para a Ciência que ela consoma pelas conclusões. Resta saber como ela inicia. Acaso os quatro modos de conhecimento representam a própria ordem do movimento inicial? É necessário ‘esfregá-los, por assim dizer, uns nos outros’, diz o nosso texto, ou ainda ‘subir e descer de um a outro’. A enumeração sucessiva do nome, da definição, da imagem, da ciência associada à inteligência e à opinião verdadeira, não representa, por conseguinte, uma ordem hierárquica”. GOLDSCHMIDT, V. Os diálogos de Platão: estrutura e método dialético. P. 9.

do primeiro elemento, o nome, a imagem na mente do interlocutor como o elemento introdutório para estabelecer a tensão discursiva e a disputa de fala entre as duas personagens. Assim, no primeiro diálogo notamos essa tensão:

A - Você já viu nada mais curioso que este tempo?

B - Que tempo?

A - O tempo, - o tempo escuro, o tempo claro, ventoso, chuvoso, caloroso...

B - É o seu ofício. Mais esquisito me parece o general Santos, que ora agoniza, ora despacha; há poucas horas estava com um pé na sepultura; há meia hora ratificou um decreto.

A - Pois tudo isso é do tempo. Também há poucos dias estavam uns oitocentos contos muito caladinhos, na tesouraria da fazenda de Pernambuco; vai senão quando pegam em si e abandonam a caixa, sem deixar a menor notícia do destino; - um bilhete que fosse, - um bilhete de quinhentos réis, que podia ficar muito quieto e explicar-se com a polícia. "Os meus colegas, diria esse gracioso infante, saíram daqui com intenção de evitar, embora por caminhos mais longos e tortuosos, a estrada do imposto, por exemplo, que é comprida como todos os diabos. Não voltarão todos juntos, nem no mesmo ano; mas, se é verdade que Roma não se fez num dia, também é certo que não se desfez num ano. Foi o que eles me disseram. ASSIS, 1956, p. 21

A personagem *A* começa o diálogo com o substantivo “tempo”, mas distancia-se da concepção platônica, pois a exposição não se opera por conceituação e abstração da Idéia essencial, mas por meio da observação de elementos empíricos assentados em acontecimentos empíricos. Estabelece, a partir da segunda fala da personagem *B*, uma disputa acerca do sentido do que é dito. O instrumento utilizado para atuar sobre o conceito e a imagem apresentada é o *desvio*. Assim, a personagem *B* confirma a observação meteorológica da personagem *A* para operar o desvio da discussão introduzindo como tema a condição de saúde do general Máximo Santos. A personagem *A* retoma o tema, concordando com a personagem *B*; retomando a fala, ao relatar o caso de Pernambuco, a personagem *B* discorda da personagem *A*, introduzindo outra situação para retomar novamente a fala. Desse modo, os três elementos operados no texto – o nome, a definição e a imagem – procedem por meio da refutação ou do desvio que efetuam a deformação da imagem real. Se em Platão os três operam no quarto elemento, a ciência, para tentar alcançar a essência real, resultando no quinto elemento, em Machado o diálogo opera-se pelo desvio e pela refutação da imagem introduzida pelo interlocutor.

Platão considera que, embora os múltiplos esforços em busca da Essência, da Verdade, do Belo, necessitem desses quatro elementos, eles podem oferecer apenas reflexos obscuros nessa busca. Por isso, entende que o diálogo é um instrumento primordial para a mesma. Seu método dialético permite definir as essências para além dos bens sensíveis e do movimento das coisas empíricas. Necessita-se então de alguém que possa exercitar a “fricção” necessária para chegar a esse reflexo proporcionado; um orientador que possa encaminhar para a “trilha da verdade” todos os que de certo modo buscam o conhecimento⁷². Essa orientação se processa por meio da persuasão que “...é algumas vezes experimentada como violência” (GOLDSCHMIDT, 2002, p. 17). Victor Goldschmidt entende essa ação liberadora como ação ligada ao emprego da coação. Em Machado, a primazia do discurso é constantemente disputada pelas personagens, de modo que não há, *a priori*, uma personagem que exercerá a função do orientador. Há, pelo contrário, a disputa constante pelo direito de fala que, às vezes, opera-se por meio da imposição de uma delas:

B - Já sei: os tais maços de notas miúdas com uma nota grande por fora, fazendo tudo um conto de réis aparente, mas na realidade uns cento e tantos mil réis.

A - Tal qual.

B - Mas que idéia lhe deu isso?

A - Veja lá se adivinha.

B - Não posso.

A - Imaginei que algumas das nossas cabeças públicas podem ser assim compostas de uma grande nota por fora e outras miúdas por dentro. Contos de réis de caçoada... Que lhe parece? Fiquei tão contente com esta conjetura, que até me deu vontade de dançar um minuete... Tra la la, tra la la, la la... Compreende, não? Uma nota grande, vistosa, cem mil réis, encapando uma porção de quinhentos réis muito ralados, e embaindo a multidão. A multidão aplaude, crê nos rolos de dinheiro, adivinha outros, e dança como eu, tra la la, tra la la.

B - Bem pode ser.

⁷² “Por outro lado, a presença, em cada diálogo, de um orientador de estudos – quer seja Sócrates ou o Estrangeiro de Eléia – parece dever construir um contrapeso e garantir a cada investigação um movimento conforme o método dialético. Se toda pesquisa filosófica reveste da forma ao drama, é porque o método deverá lutar para que o diálogo a siga”. Goldschmidt, V. Os diálogos de Platão: estrutura e método dialético. p. 11

A - Vá ouvindo. Espontaneamente, ou para animar as turbas, um dos presentes grita: "Viva o conto de réis!" Mil vozes repetem: "Viva o conto de réis!" E jura-se que não há menos de um conto de réis, que há até mais. Mas lá vem um que apenas possui uns cento e vinte mil réis, em notas pequenas e espalhadas, e fica triste, sente-se invejoso, e clama que o conto de réis, embora certo, é falso. ASSIS, 1956, pp. 25-26

Durante a definição elaborada pela personagem *A*, a personagem *B* interfere na tentativa de criar o desvio e recuperar seu direito à fala. Nesse momento, a personagem *A* impede essa retomada discursiva impondo seu direito à fala – *vá ouvindo*. Com isso, vemos a não primazia *a priori* de um orientador marcada pela freqüente disputa erística de ambas as personagens.

Quais são os métodos empregados pelos protagonistas para persuadir os interlocutores em Platão? Quando, ao estabelecer uma hipótese sobre determinado conceito, o interlocutor apresenta uma imagem, as refutações se estabelecem, conforme nos apresenta Victor Goldschmidt, de três modos: a primeira crítica-argumento é denominada *et alia*, isto é, ao apresentar uma imagem como definição do conceito (Eutífron define o conceito de “piedoso” a Sócrates, dando exemplo da ação que moverá contra seu Pai, em *Eutífron*) o protagonista apresenta outras imagens concorrentes, as quais são tão legítimas quanto ela para definir o conceito; a segunda crítica-argumento é denominada *et oppositum*: o propositor apresenta uma imagem que será rebatida com uma contra-imagem (Laques apresenta como exemplo de “corajoso” o hoplita que, sem se mexer, continua em seu posto e Sócrates dá-lhe uma outra imagem, os citas, cuja tática é combater recuando, em *Laques*). Se for corajoso permanecer no posto sem recuar, o recuo enquanto tática de combate também define o conceito de Corajoso, apresentando-se uma contra-imagem para refutar a primeira; a terceira é denominada *et idem non*: ao definir o conceito de Beleza, Hípias apresenta a imagem de uma bela moça; Sócrates, para refutar a tese de Hípias, compara a beleza da moça à da Deusa e afirma ser aquela feia em relação a essa. Essa refutação é ela mesma seu contrário⁷³.

⁷³ “Para retomar o exemplo do círculo: há três maneiras de refutar alguém que, interrogado sobre a natureza do círculo, respondesse apresentando uma bela concha redonda. Podem-se lhe mostrar outros recipientes redondos (*et alia*), pode-se lhe mostrar uma escumadeira de mesma forma (*et oppositum*); pode-se lhe, enfim, fazê-lo perceber as mil irregularidades, sensíveis apenas ao microscópio, da borda aparentemente redonda (*et idem non*)”. GOLDSCHMIDT, V. *Os diálogos de Platão: estrutura e método dialético*, p. 37.

Como já observamos, o procedimento de refutação enquanto método empregado pelas personagens para estabelecer o diálogo é o *desvio*. Tal método estabelece continuamente no texto a disputa erística para estabelecimento da verdade do enunciado que vence a opinião do interlocutor.

Importa entender que essas técnicas estão presentes em todos os diálogos platônicos. Contudo, Victor Goldschmidt nos mostra duas diferenças fundamentais no conjunto da obra de Platão. Há os diálogos de primeira fase, chamados “aporéticos”, nos quais a discussão não se esgota, encerrando-se sem chegar a um conceito da tópica debatida. Dado o caráter contraditório das opiniões que pertencem ao mundo sensível e que devem ser depuradas pela razão, esses diálogos apresentam-se como ensaios de definição nos quais se distingue a questão inicial, elemento de apoio à investigação dialética com a função de despertar a reflexão, e a questão prévia, que inicia a discussão. Com uma função apenas purgativa, esses diálogos não resolvem as questões preliminares e, portanto, não voltam à questão inicial. Diferentemente, os diálogos acabados apresentam um desvio essencial que segue além da função purgativa: a busca da definição. Ao tratar desses diálogos acabados, Jausss afirma o movimento do autor para mostrar, de modo monológico, uma verdade possível por meio de seu protagonista Sócrates⁷⁴, momento em que o debate retoma a questão inicial e a encaminha para uma definição⁷⁵.

Bakhtin também faz esse apontamento de diferenciação entre os primeiros e os últimos diálogos platônicos; para o crítico russo, nos últimos diálogos opera-se uma destruição do caráter dialógico presente nos primeiros que lhes confere um tom

⁷⁴ “Alors que Platon aurait cherché dans ses écrits tardifs à affirmer de façon monologique une vérité toute faite, établie d’avance et prête à s’énoncer par le dialogue magistral...”. JAUSS, H. R. “Le neveu de Rameau”. Dialogique et dialectique (ou: Diderot lecteur de Socrate et Hegel lecteur de Diderot). *Revue de Métaphysique et de Morale*, Paris: Armand Colin Editeur, 89e année, n° 2, 145-181, 1984. p. 147
« Então, Platão teria buscado em seus escritos maduros a afirmar de modo monológico um verdade pronta, estabelecido o avanço e imputado a se enunciar pelo diálogo magistral ». (tradução livre)

⁷⁵ “A análise estrutural dos diálogos acabados terá por objeto sobretudo o desvio essencial. Era importante, portanto, estabelecer antecipadamente com precisão sua função e seu alcance. Por um lado, esses diálogos apresentam extensões cujo acesso é fechado se são consideradas como digressões. Cada diálogo se propõe um tema, de cujo desvio se afasta apenas para melhor circunscrevê-lo. Por outro, esses desvios propõem a formação do aluno e esta intenção lhes confere, no quadro do diálogo inteiro, uma estrutura própria. Enfim, era preciso marcar o sentido exato que se deve dar ao epíteto: essencial. A revelação ultrapassa a escrita e não se deve esperar, no homem que julgou tão profundamente a letra escrita, para ver brilhar o Sol do Bem no texto dos Diálogos, que o fosse nos desvios ‘essenciais’. É somente por derivação que esse epíteto pode ser empregado, por brincadeira: toda interpretação séria cometeria um contra-senso grave, ignorando o que, no platonismo, é infinitamente mais importante que o texto do Diálogos: o apelo à filosofia, a esta educação sempre a caminho que tende para o Bem, sabendo que não se força o acesso a ele” Goldschmidt, V. Os diálogos de Platão: estrutura e método dialético. Pp. 154-155.

monológico. Com isso, a cosmovisão carnavalesca identificada nos primeiros textos platônicos perde-se, à medida que o monologismo caracteriza o discurso dogmático das obras seguintes:

Mas no último período da obra de Platão isto já se verifica: o monologismo do conteúdo começa a destruir a forma do "diálogo socrático". Mais tarde, quando o gênero do "diálogo socrático" passa a servir a concepções dogmáticas do mundo já acabadas de diversas escolas filosóficas e doutrinas religiosas, ele perde toda a relação com a cosmovisão carnavalesca e se converte em simples forma de exposição da verdade já descoberta, acabada e indiscutível, degenerando completamente numa forma de perguntas-respostas de ensinamento de neófitos (catecismo). Bakhtin, 1989, p. 95

2 - Comédia sob política: as técnicas polimorfias do poder.

Os diálogos *A + B* imitam, em uma primeira análise, as conversas cotidianas, fragmentadas, de pessoas anônimas, conforme vimos no capítulo anterior. Contudo, ao lermos a transcrição desses diálogos, considerando os modelos antigos que se originam em Platão, conforme pontuamos anteriormente, e são utilizados por Varrão, Luciano, Sêneca, Erasmo de Roterdã, Richard Burton, Diderot, entre outros, vemos que a imitação nas crônicas de Machado de Assis é ambivalente, pois, se de um lado imita as conversas orais, flagradas no cotidiano, de outro imita o diálogo como gênero filosófico-literário ligado a esses modelos.

Evidencia-se, conforme direta ou indiretamente já temos pontuado, a junção dos gêneros crônica, paródia e diálogo, estruturando e organizando as crônicas *A+B*. Essa forma híbrida de texto é característica da composição machadiana, de modo que encontramos em outros textos do autor o uso do diálogo como gênero. Em algumas outras crônicas, como também em alguns contos, Machado utiliza-se dessa junção para a composição de sua narrativa.

Nas crônicas, encontramos a forma do diálogo em *Balas de Estalo*, 10 de agosto, 1º de outubro, 11 de novembro e 12 de novembro de 1884, 16 de maio e 20 de junho de 1885; em *Bons Dias!*, 13 de agosto de 1889 e em *A Semana*, 16 de outubro e 18 de dezembro de 1892, 12 de fevereiro e 19 de outubro de 1893 e 10 de junho e 16 de setembro de 1894.

Nos contos, encontramos essa forma, por exemplo, em “Teoria do Medalhão”, “Singular Ocorrência”, “O Anel de Polícrates” e “Lágrimas de Xerxes”. Nesses, vemos alguns métodos semelhantes ao desenvolvido nas crônicas “A + B”. Em “Teoria do Medalhão”, “O Anel de Polícrates” e “Singular Ocorrência”, o autor abre mão da narrativa e apresenta o tema debatido por meio dos diálogos entre as personagens. Em “O Anel de Polícrates”, as personagens são identificadas por letras. Em geral, o tema dá-se em torno de casos fortuitos do cotidiano. Excetuando “Teoria do Medalhão”, os demais contos diferem da abordagem temática nas crônicas, pois não tratam de questões públicas diretamente, atendo-se ao drama individual. Em “Teoria do Medalhão”, o pai conversa com o filho, Janjão, a propósito do aniversário do rapaz, sobre como se tornar um medalhão e quais devem ser as posturas individuais de um medalhão em sociedade. Embora tratada a partir da perspectiva individual, como nos demais contos, a temática desse diálogo é o modo como Janjão deve se portar na vida pública: como um medalhão.

As crônicas basicamente tratam de questões públicas: são os episódios cotidianos, como na crônica “A Semana”, de 16 de setembro de 1894, ou na crônica “Balas de Estalo”, cujo diálogo entre Deus e o Apóstolo Pedro é sobre as invenções medicinais, ou ainda na crônica “Balas de Estalo”, de 12 de dezembro de 1884, em que o cronista dialoga com os vermes em um cemitério sobre o caso de João Alves de Castro Malta, que fora injustamente acusado de crime e acabou morrendo na prisão devido às violentas torturas que sofrera⁷⁶; são os procedimentos e as disputas eleitorais, como na crônica *Balas de Estalo*, de 10 de novembro de 1884, cuja personagem não identificada aborda outra e lhe pede o voto; ou na crônica *Bons Dias!*, de 13 de agosto de 1889, em que Lulu Sênior aconselha o cronista a candidatar-se e explica-lhe como deve proceder para conseguir votos. Em todas elas, os temas são extraídos de casos e acontecimentos cotidianos da vida política no Rio de Janeiro. O tema da vida política é

⁷⁶ A informação sobre esse funcionário da casa Laemmert não é dada na crônica. Nós a obtemos pela nota de rodapé feita por Heloisa Helena Paiva de Luca, organizadora da obra *Balas de Estalo* de 1998. A informação transcrita na nota de rodapé é a seguinte: “O caso de João Alves de Castro Malta alimentou a imprensa fluminense durante meses. Funcionário da casa Laemmert, acusado de um crime que não praticara, morre na prisão, em consequência das violentas torturas sofridas. A polícia falsifica o atestado de óbito e se nega a contar o local onde o corpo foi enterrado. Há inúmeras sindicâncias, o delegado responsável é demitido algum tempo depois, mas o caso não chega a ser suficientemente esclarecido. Ele continuará a ser comentado por Machado de Assis, em crônicas posteriores”. DE LUCA, Heloisa Helena Paiva. 12 de dezembro de 1884. In: ASSIS, Machado. *Balas de Estalo*. São Paulo: Annablume, 1998, p. 180.

característica das crônicas machadianas independentemente da forma que lhes seja dada.

Em seu artigo “O teatro político nas crônicas de Machado de Assis”, Bosi observa que a prosa machadiana é antes *consciência reflexiva*, pois converte em juízo de valor todas as impressões do cotidiano, sejam elas corriqueiras, políticas ou financeiras. Em seu trabalho sobre Luciano de Samósata, *A poética do Hipocentauro*, Jacyntho Lins Brandão afirma que a junção do diálogo filosófico e da comédia em Luciano é apresentada ao ouvinte como *riso cômico sob a gravidade filosófica*:

Na fórmula clara do próprio Luciano, pretende-se servir ao ouvinte *comédia sob filosofia*, ou seja, o riso cômico é a base, mas um riso sob a capa da seriedade filosófica, razão provável por que muitos comentadores percebem em Luciano uma sorte de riso contido, intelectualizado, diferente, portanto, do riso solto da comédia. BRANDÃO, 2001, p. 81

Os diálogos de Luciano são definidos por Brandão como *comédia sob filosofia*; considerando as crônicas a partir do trabalho feito por Enylton de Sá Rego, que relaciona Machado e o modelo luciânico com bastante propriedade, e considerando as observações feitas por Bosi no artigo anteriormente citado, em que o objeto do cronista é *política* – em letra minúscula – e suas histórias⁷⁷, proporemos os diálogos-crônicas de Machado como *comédia sob política*.

Em seu *Dicionário de Política*, Bobbio parte da definição grega do termo, derivado de *polis*, como tudo o que se refere à cidade e, conseqüentemente, tudo o que acontece na vida urbana, civil, pública e social (BOBBIO, 1986, p. 954). Compreendida como atividade social e humana, a política está intrinsecamente ligada às relações de poder e, desse modo, conforme expõe Bobbio, incorpora a definição apontada por Russell, para quem a política é o *conjunto dos meios que permitem alcançar os efeitos desejados*. Bobbio observa que a política, como relação de poder, pertence à categoria do poder do homem sobre outro homem e não à do poder do homem sobre a natureza. Desse modo, constitui-se como fórmulas típicas da linguagem política, primordialmente nas relações discursivas, pois estabelece as relações de poder a partir de uma perspectiva hierarquizada entre governantes e governados, soberanos e súditos, Estado e cidadãos, autoridade e obediência (Ibid., p. 955). Compreendendo a política a partir das

⁷⁷ “Tudo indica, porém, que Machado não acreditava nem esperava nada (ou quase nada) nem da Política nem da História, escritas aqui com iniciais maiúsculas para diferenciá-las do verdadeiro objeto do cronista: política e suas histórias”. (BOSI, 2004, p. 1)

relações de poder, Bobbio aponta três formas distintas dessas relações: o poder econômico, o poder ideológico e o poder coativo. O primeiro mantém-se pelas relações de posse em uma situação de escassez, estabelecendo comportamentos performáticos àqueles que não possuem tais bens. O segundo – poder ideológico – mantém-se por meio de influência de idéias formuladas por aqueles investidos de autoridade sobre a conduta de seus consorciados. O terceiro – o poder político – se mantém por meio da coação física, exercida pelo instrumento repressor do Estado. Essas três formas determinam o sentido social e histórico do conceito *política* sustentado por uma sociedade marcada pela desigualdade econômica – pobres e ricos –, ideológica – sábios e ignorantes – e coativa – fortes e fracos.

É importante observar que, ao estabelecermos as relações políticas como relações de poder, tendemos a uma compreensão binária unilateral, que reforça uma lógica mecânica do poder. Nesse sentido, vale-nos considerar o conceito de *dispositivo de poder* tratado por Foucault em *História da Sexualidade*, ao propor uma compreensão polimorfa das técnicas do poder⁷⁸. Para o filósofo francês, o poder está inscrito nas relações discursivas e, portanto, políticas, de modo que ele permeia todas as esferas sociais, inclusive as esferas mais íntimas da individualidade. Se o poder elabora técnicas de repressão como dispositivos de controle do prazer, elabora também a contrapartida dessa interdição que orienta o sujeito em sentido oposto, isto é, da proibição ao prazer-poder:

O poder funciona como um mecanismo de apelação, atrai, extrai essas estranhezas pelas quais se desvela. O prazer se difunde através do poder cerceador e este fixa o prazer que acaba de desvendar. (...) Prazer em exercer um poder que questiona, fiscaliza, espreita, espia, investiga, apalpa, revela; e, por outro lado, prazer que se abrasa por ter que escapar a esse poder, fugir-lhe, enganá-lo ou travesti-lo. Poder que se deixa invadir pelo prazer que persegue e, diante dele, poder que se afirma no prazer de mostrar-se, de escandalizar ou de resistir
FOUCAULT, 2001, 45

A partir dessa problematização foucauldiana do poder como *técnicas polimorfas* que se estabelecem discursivamente na rede social, estruturando as instituições públicas

⁷⁸ Que caminhos lhe permitem atingir as formas raras ou quase imperceptíveis do desejo, de que maneira o poder penetra e controla o prazer cotidiano – tudo isso com efeitos que podem ser de recusa, bloqueio, desqualificação mas, também, de incitação, de intensificação, em suma, as “técnicas polimorfas do poder”. Daí, enfim, o fato de o ponto importante não ser determinar se essas produções discursivas e esses efeitos de poder levam a formular a verdade do sexo ou, ao contrário, mentiras destinadas a ocultá-lo, mas revelar a “vontade de saber” que lhe serve ao mesmo tempo de suporte e instrumento. FOUCAULT, 2001, pp. 16-17.

e privadas, delimitando as relações interpessoais marcadas pelas diversas desigualdades econômicas, ideológicas e coativas e sendo apreendidas e ressignificadas pelo indivíduo na trama de suas relações sociais, compreendemos mais detalhadamente os procedimentos formais dos diálogos machadianos, cujas técnicas composicionais movimentam-se em abordagens tanto individuais quanto sociais, refletindo-as reciprocamente. Assim, em “Teoria do Medalhão”, quando o pai senta com Janjão para ensinar-lhe como obter sucesso na vida, refletem-se na trama do universo privado os dispositivos de poder construídos e manifestos na vida pública que, por sua vez, reflete as tramas e determinações construídas e postuladas no universo do privado, pois trata-se de uma conversa entre pai e filho na intimidade da casa, após todos os convidados terem ido embora, sobre o que é ser uma *persona* pública. Na crônica *Bons Dias!*, de 13 de agosto de 1889, explicitam-se essas *técnicas polimorfas do poder* quando Lulu Sênior aconselha o cronista a candidatar-se e dá-lhe sugestões sobre como proceder para garantir sua eleição:

— Ó palerma, eles conhecem-te, mas é preciso visitá-los. A maior parte dos amigos não votam sem visita. A questão é esta? O eleitor tem três fases; está na segunda, em que a cédula é considerada um chapéu que ele não tira sem o outro tirar primeiro o seu chapéu de verdade. Se houver intimidade, ainda podes dizer brincando: "Ó Cunha, tira o chapéu." Mas o teu há de estar na mão.

— Bem, se é só isso, estou eleito.

— Isso, e amigos.

— E amigos, justo.

— Não te definas, eles conhecem-te; procura-os. Quando o filhinho de algum vier à sala, pega nele, assenta-o na perna; se o menino meter o dedo no nariz, acha-lhe graça. E pergunta ao pai como vai a senhora; afirma que tens estado para lá ir, mas as bronquites são tantas em casa... Elogia-lhe as bambinelas. Não ofereças charuto, que pode parecer corrupção; mas aceita-lhe o que ele te der. Se for quebra-queixo, pergunta-lhe interessado onde é que os compra.

— Já se vê, em cada casa a mesma cantilena. Uma só música, embora com palavras diversas. O eleitor pode ser um ruim poeta. . .

— Justamente; leva-lhe decorado o último soneto, um primor.

— Compreendi tudo. Definição é que nada, visto que são meus amigos Compreendi tudo. Posso oferecer a minha gratidão?

— Podes; toda a questão é ir ao encontro do sentimento do eleitor, isto é, que ele te faz um favor votando; não escolhe um representante dos

seus interesses. Anda vai-te embora e volta-me deputado. ASSIS, 1956, pp. 261-262

Com isso, vemos que, na orientação de procurar os amigos, fazer-lhes visitas, elogiar seus filhos, tolerar certas ações próprias do ambiente privado, Machado apresenta-nos a *comédia sob política*, ao explicitar as relações interpessoais e subjetivas determinando a vida pública e orientando as relações de poder por meio das *técnicas polimorfos do poder*.

A partir dessa definição sociológica apresentada por Bobbio e da compreensão dos dispositivos de poder problematizados em Foucault, consideraremos o sentido do termo *política* como quaisquer relações inter-humanas tanto no ambiente privado quanto no público permeadas por diversas formas de poder. Para uma análise mais detalhada dos procedimentos de abordagem dessa *comédia sob política* nas crônicas machadianas, nos basearemos em quatro conceitos de *política* apresentados por Nicola Abbagnano, em seu *Dicionário de Filosofia*. São eles: *doutrina do direito e da moral; teoria do Estado; a arte ou a ciência do governo; os estudos dos comportamentos intersubjetivos*.

Abbagnano mostra como Aristóteles expõe em *Ética a Nicômaco* a *política* como doutrina do direito e da moral ou ciência que trata do que deve ser o bem e o bem supremo; na mesma compreensão, Hobbes afirma ser a *política* a ciência do justo e do injusto. Em crônica de *A Semana*, 10 de junho de 1894, o tema da *política* como justiça, bem e bem supremo aparece por meio de elementos cômicos que estabelecem o questionamento dessa lógica. O cronista conta-nos ter encontrado em seu jardim um burro com que estabelece o diálogo:

— Quem? Ali! meu amigo, é justamente o que me traz a seus pés, disse o burro ajoelhando-se, mas levantando-se, a meu pedido. E continuou: Sei que o senhor se dá com gente de imprensa, e vim aqui para lhe pedir que interceda por mim e por uma classe inteira, que devia merecer alguma compaixão ...

— Justiça, justiça, emendei eu com hipocrisia e servilismo.

—Vejo que me compreende. Ouça-me; serei breve. Em regra, só se devia ensinar aos burros a língua do país; mas o finado Greenough o primeiro gerente que teve a companhia do Jardim Botânico, achou que devia mandar ensinar inglês aos burros dos *bonds*. Compreende-se o motivo do ato. Recém-chegado ao Rio de Janeiro, trazia mais vivo que nunca o amor da língua natal. Era natural crer que nenhuma outra cabia a todas as criaturas da terra. Eu aprendi com facilidade...

— Como? Pois o senhor é contemporâneo da primeira gerência?

— Sim, senhor; eu e alguns mais. Somos já poucos, mas vamos trabalhando. Admira-me que se admire. Devia conhecer os animais de 1869 pela valente decrepitude com que, embora deitando a alma pela boca, puxamos os carros e os ossos. Há nisto um resto da disciplina, que nos deu a primeira educação. Apanhemos, é verdade, apanhemos de chicote, de ponta de pé, de ponta de rédea, de ponta de ferro, mas é só quando as poucas forças não acodem ao desejo; os burros modernos, esses são teimosos, resistem mais à pancadaria. Afinal, são moços.

Suspirou e continuou:

— No meio da tanta aflição, vale-nos a leitura, principalmente de folhas inglesas e americanas, quando algum passageiro as esquece no *bond*. Um deles esqueceu anteontem um número do *Pruth*. Conhece o *Pruth*?

— Conheço.

— É um periódico radical de Londres, continuou o burro, dando à força, a notícia, como um simples homem. Radical e semanal. É escrito por um cidadão, que dizem ser deputado. O número era o último, chegado de fresco. Mal me levaram à manjedoura, ou cousa que o valha, folhee o periódico de Labouchère... Chamava-se Labouchère o redator. O periódico publica sempre em duas colunas notícia comparativa das sentenças dadas pelos tribunais londrinos, com o fim de mostrar que os pobres e desamparados têm mais duras penas que os que o não são, e por atos de menor monta. Ora, que hei de ler no número chegado? Cousas destas. Um tal John Fearon Bell, convencido de maltratar quatro potros, não lhes dando suficiente comida e bebida, do que resultou morrer um e ficarem três em mísero estado, foi condenado a cinco libras de multa; ao lado desse vinha o caso de Fuão Thompson, que foi encontrado a dormir em um celeiro e condenado a um mês de cadeia. Outra comparação. Eliott, acusado de maltratar dezesseis bezerros, cinco libras de multa e custas. Mary Ellen Connor, acusada de vagabundagem, um mês de prisão. William Poppe, por não dar comida bastante a oito cavalos, cinco libras e custas. William Dudd, aprendiz de pescador, réu de desobediência, vinte e dois dias de prisão. Tudo mais assim. Um rapaz tirou um ovo de faisão de um ninho: quatorze dias de cadeia. Um senhor maltratou quatro vacas: cinco libras e custas.

— Realmente, disse eu sem grande convicção, a diferença é enorme...

— Ah! meu nobre amigo! Eu e os meus pedimos essa diferença, por maior que seja. Condenem a um mês ou a um ano os que tirarem ovos ou dormirem na rua; mas condenem a cinquenta ou cem mil réis aqueles que nos maltratam por qualquer modo, ou não nos dando comida suficiente, ou, ao contrário, dando-nos excessiva pancada. Estamos prontos a apanhar, é o nosso destino, e eu já estou velho para aprender outro costume; mas seja com moderação, sem esse furor de cocheiros e carroceiros. O que o tal inglês acha pouco para punir os que são cruéis conosco, eu acho que é bastante. Quem é pobre não tem vícios. Não exijo cadeia para-os nossos opressores, mas uma pequena

multa e custas, creio que serão eficazes. O burro ama só a pele; o homem ama a pele e a bolsa. Dê-se-lhe na bolsa; talvez a nossa pele padeça menos.

— Farei o que puder; mas ...

— Mas quê? O senhor afinal é da espécie humana, há de defender os seus. Ela, fale aos amigos da imprensa; ponha-se à frente de um grande movimento popular. O conselho municipal vai levantar um empréstimo, não? Diga-lhe que, se lançar uma pena pecuniária sobre os que maltratam burros, cobrirá cinco ou seis vezes o empréstimo, sem pagar juros, e ainda lhe sobrar dinheiro para o Teatro Municipal, e para teatros paroquiais, se quiser. Ainda uma vez, respeitável senhor, cuide um pouco de nós. Foram os homens que descobriram que nós éramos seus tios, senão diretos, por afinidade. Pois, meu caro sobrinho, é tempo de reconstituir a família. Não nos abandone, como no tempo em que os burros eram parceiros dos escravos. Faça o nosso *treze de Maio*. Lincoln dos teus maiores, segundo o evangelho de Darwin, expede a proclamação da nossa liberdade!

Não se imagina a eloquência destas últimas palavras. Cheio de entusiasmo, prometi, pelo céu e pela terra, que faria tudo. Perguntei-lhe se lia o português com facilidade; e, respondendo-me que sim, disse-lhe que procurasse a *Gazeta* de hoje. Agradeceu-me com voz lacrimosa, fez um gesto de orelhas, e saiu do jardim vagarosamente, cai aqui, cai acolá. ASSIS, 2001, 47-53

A partir desse diálogo, Machado aborda o conceito de “justiça”, ironizando a *política* como doutrina do direito e da moral. Para isso, nivela homem e burro por meio de alguns mecanismos: primeiro dá a esse a habilidade da fala, por isso dialoga com o cronista, bem como a habilidade de aprender outra língua e de ler jornais. A verossimilhança é garantida no texto por meio da referência à obra *Origem das espécies*, de Charles Darwin, e à teoria evolucionista. Nessa compreensão, o burro afirma ser tio do homem – sustentado na citação da teoria evolucionista – e trata o cronista como sobrinho. A reivindicação do burro é que se empregue na capital do Brasil o método judicial utilizado na Inglaterra. As arestas da ironia são duplas, pois, ao mesmo tempo que por meio da alegoria estabelece a crítica aos que exploram o trabalho alheio, também critica o fato de na Inglaterra os burros terem mais direito do que os pobres. Desse modo, o burro solicita ao cronista que seja para a classe dos burros o Lincoln, declarando seu *treze de maio* e proclamando-lhes a liberdade.

Nos diálogos *A+B*, em 14 de outubro, o cronista opera esse rebaixamento da *política* como definição do que é justo ou injusto e do bem e bem supremo, na explicitação dos gastos desnecessários feitos pela Câmara:

A - Estive há poucos minutos com uma senhora, que veio desconsolada da sessão da assembléia geral, vulgo fusão. Rejeitou um passeio nesse dia, só para ter o gosto de ver a coisa, e não viu nada.

B - Como nada?

A - Nada, ou quase nada, disse-me ela; tal qual a passagem de Vênus, tão rara como a fusão de câmaras, e que eu também não vi nem por sombras. Respondi-lhe galantemente, que a passagem de Vênus não era rara, visto que ela ia todos os dias à rua do Ouvidor, e que se a não via, é porque a rua do Ouvidor não é um espelho. Parece-me que disse uma fineza, não achas?

B - Talvez duas; mas a questão é saber porque é que ela não viu nada.

A - Espera. Dita a fineza, insinuei-lhe que era melhor que neste dia tivesse ido ela comigo à câmara dos deputados...

B - Mas não havia lá ninguém!

A - Foi o que ela me replicou; eu disse-lhe que por isso mesmo que não havia ninguém, é que devíamos ir. Ela fez então o que devia: corou. Tu farias a mesma coisa; tu coravas.

B - Mas se eu estou corando.

A - Esperei que descorasse. Logo que descorou, expliquei-lhe que era para vermos, a gosto, na sala de espera, as tribunas que se mandaram fazer há tempos para os oradores, e que duraram, com perdão da palavra, *l'espace d'un matin*. Ela, que esteve em Paris, perguntou-me espantada porque eram muitas tribunas, em vez de uma, como viu lá. Respondi-lhe primeiramente, que as nossas eram duas, de vinhático e ridículas. Depois, dei-lhe a razão de serem duas.

B - Que razão, homem de Deus?

A - A razão foi terem feito a encomenda a um marceneiro que não tinha estado, por exemplo, em França, onde teria visto o que era a tribuna, que forma tinha, e em que lugar se punha; em seguida não terem emendado o regimento, que obriga a falar ao presidente, etc.

B - És sincero? Confessa que pregaste a essa senhora uma formidável amolação.

A - Ao contrário.

B - Não acredito... tu...

A - Achou tanto interesse, que me perguntou porque é que as tribunas estavam na sala de espera, à vista de todos; expliquei-lhe que era para consolação dos contribuintes atrasados. Em seguida, falou-me de um discurso do jovem deputado Afonso Celso Junior, que concluiu pedindo a supressão das bolas de votação. ASSIS, 1956, pp. 43-44

Nesse diálogo, a personagem A ridiculariza os gastos feitos pela Câmara na confecção de duas tribunas, as quais não foram utilizadas depois de prontas. A ridicularização se dá por meio da paródia, conforme já vimos no capítulo anterior, e na inversão de sentido, quando apresenta o motivo de ambas estarem expostas: *para consolação dos contribuintes atrasados*. Ao relacionar na mesma frase o substantivo *consolação* e o adjetivo *atrasados*, denuncia o gasto desnecessário da Câmara e sua falta de responsabilidade com a coisa pública. Essa incongruência entre compromisso social e gasto desnecessário realça a incongruência entre *política* e ciência que trata do justo e do injusto na concepção aristotélica e hobbesiana.

Na segunda definição de *política* como teoria do Estado, o autor cita novamente Aristóteles, o qual afirma que essa ciência indaga qual a melhor forma de constituição, isto é, qual o modelo de organização das formas de governo, qual a compreensão do bom legislador, do bom político. Para Aristóteles, como ciência, a política tem duas funções: *descrever a forma ideal do Estado e determinar a melhor forma de Estado possível em relação a determinadas circunstâncias*. (Ibid., p. 773) Hegel entende que essa ciência deve ter um caráter descritivo e normativo ao mesmo tempo; Treitschke, em seu *Politik*, afirma que a tarefa da política deve ser três: investigar o conceito fundamental de Estado; indagar historicamente o que os povos quiseram, produziram e conseguiram e por que o conseguiram na vida política; descobrir algumas leis históricas e estabelecer os imperativos morais.

Em crônica de 10 de novembro de 1884, as personagens não identificadas dialogam sobre os procedimentos do processo eleitoral:

- Venho pedir–lhe o seu voto na próxima eleição para deputado.
- Mas, com o senhor, fazem setenta e nove candidatos que ...
- Perdão: oitenta. Que tem isso? A reforma eleitoral deu a cada eleitor toda a independência, e até fez com que adiantássemos

um passo. Em rigor, e pelo antigo sistema, há dois modos de fazer eleição – ou por designação de um chefe ou por acordo dos eleitores em reuniões públicas. Não contesto que o primeiro modo dá a unidade e o segundo a liberdade de voto. Nós, porém, inventamos um terceiro meio mais próprio de família, mais adequado aos sentimentos bons e sossegados: a candidatura de paróquia, de distrito, de rua, de meia rua, de casa e de meia casa... Quem é que não tem um ou dois companheiros de escritório ou de passeio?

– Bem; pede-me o voto.

– Sim, senhor.

– Responda-me primeiro. Que é que fazia até agora?

– Eu...?

– Sim, trabalhou com a palavra ou com a pena, esclareceu os seus concidadãos sobre as questões que lhe interessam, opôs-se aos desmandos, louvou os aceites...

– Perdão, eu...

– Diga.

– Eu não fiz nada disso. Não tenho que louvar nada, não sou louva-a-deus. Opor-me! é boa! Opor-me a quê? Nunca fiz oposição.

– Mas esclareceu...

– Nunca, senhor! Os lacaios é que esclarecem os patrões ou as visitas: não sou lacaios. Esclarecer! Olhe bem para mim.

– Mas, então, o que é que o senhor quer?

– Quero ser deputado.

– Para quê?

– Para ir à câmara falar contra o ministério.

– Ah! é contra o Dantas?

– Nem contra nem pró. Quem é o Dantas? eu sou contra o ministério... Digo-lhe mesmo que a minha idéia é ser ministro. Não imagina as cócegas com que fico em vendo e outro, de ordenanças atrás... Só Deus sabe como fico!

– Mas já calculou, já pesou bem as dificuldades a que...

– O meu compadre Z... diz que não gasta muito.

– Não me refiro a isso; falo do diploma, o uso do diploma. Já pesou...

- Se já pesei? Eu não sou balança.
- Bem, já calculou...
- Calculista? Veja lá como fala. Não sou calculista, não quero tirar vantagens disto; graças a Deus para ir matando a fome ainda tenho, e possuo braços. Calculista!
- Homem, custa-me dizer o que quero. O que eu lhe pergunto é se, ao apresentar-se candidato, refletiu no que o diploma obriga ao eleito.
- Obriga a falar.
- Só falar?
- Falar e votar.
- Nada mais?
- Obriga também a passear, e depois tornar a falar e votar. Para isto é que eu vinha pedir-lhe o voto, e espero não me falte.
- Estou pronto, se o senhor me tirar de uma dificuldade.
- Diga, diga.
- O X. pediu-me ontem a mesma coisa, depois de ouvir as mesmas perguntas que lhe fiz, às quais respondeu do mesmo modo. São do mesmo partido, suponho!
- Nunca: o X. é um peralta.
- Diabo! ele diz a mesma coisa do senhor. ASSIS, 1998, pp. 164-165

Ao abordar seu interlocutor a fim de lhe pedir voto, a personagem explicita os procedimentos reais da representação política no Brasil. Para ela, basta ir à Câmara falar mal do Ministério, independentemente de ser contra ou a favor. Tal comportamento não é restrito à personagem que pede voto, pois, no final do diálogo, a personagem abordada comenta sobre outra personagem identificada como X, que também veio lhe pedir voto, fez-lhe as mesmas perguntas e obteve as mesmas respostas. Com isso, amplia-se no texto a compreensão da personagem sobre qual a função que deve exercer uma figura política, ao não restringir a função a essa personagem, mas estendê-la às outras que também se candidatam. Com isso, vemos o esvaziamento dos elementos representativos, bem como de seus rituais, que se tornam lugar-comum, perdendo seu sentido e sua aplicabilidade no corpo social. Na crônica *Bons Dias* anteriormente citada, o cronista conta-nos seu diálogo com outro cronista do *Gazeta de Notícias*, Lulu Sênior,

que lhe sugere candidatar-se à Câmara temporária e o orienta nos procedimentos que deveria aplicar para garantir sua eleição:

Dizia-me ontem um homem gordo. . . para que ocultá-lo? . . Lulu Sênior:

—Você não pode deixar de ser candidato à câmara temporária. Um homem dos seus merecimentos não deve ficar à toa, passeando o triste fraque da modéstia pelas vielas da obscuridade. Eu, se fosse magro, como você, é o que fazia, mas as minhas formas atléticas pedem evidentemente o Senado; Já irei acabar estes meus dias alegres. Passei o cabo dos quarenta; vou a Melinde buscar piloto que me guie pelo oceano Índico, até chegar à terra desejada... Já se viam chegados junto à terra. Que desejada já de tantos fora.

— Bem, respondi eu, mas é preciso um programa; é preciso dizer alguma coisa aos eleitores; pelo menos de onde venho e para onde vou. Ora, eu não tenho idéias, nem políticas nem outras.

— Está zombando!

—Não, senhor, juro por esta luz que me alumia. Na distribuição geral das idéias... Talvez você não saiba como é que se distribuem as idéias, antes da gente vir a este mundo. Deus mete alguns milhões delas num grande vaso de jaspe, correspondente às levas de almas que têm de descer. Chegam as almas; ele atira as idéias aos punhados; as mais ativas apanham maior número, as moleironas ficam com um pouco mais de uma dúzia, que se gasta logo, em pouco tempo; foi o que me sucedeu.

—Mas trata-se justamente de suprimi-las; não as ter é meio caminho andado. Tem lido as circulares eleitorais?

—Uma ou outra.

— Aí está porque você anda baldo ao naipe; não lê nada, ou quase nada, os jornais passam-lhe pelas mãos à toa, e quer ter idéias. Há opiniões que eu ouço às vezes, e fico meio desconfiado; corro às folhas da semana anterior, e lá dou com elas inteirinhas, pois as circulares, se nem todas são originais, são geralmente escritas com facilidade, algumas com vigor, com brilho e... Umas falam de ficar parado, outras de andar um bom pedaço, outras de correr, outras de andar para trás...

— Justamente. Que hei de escolher entre tantos alvitres?

— Um só.

— Mas qual?

—De tantos homens que falaram aos eleitores, um só teve para mim a intuição política; "Conhecido dos meus amigos (escreveu o Sr. Dr.

Nobre, presidente da Câmara Municipal), julgo-me dispensado de definir a minha individualidade política." Tem você amigos?

— Alguns.

— Tem muitos. Bota para fora essa morrinha da modéstia. Você não terá idéias, mas amigos não lhe faltam. Eu tenho ouvido cousas a seu respeito, que até me admira, é verdade. Já vi baterem-se dois sujeitos por sua causa. Vinham num bond ao pé de mim. Um disse que o encontrara nesse dia de fraque cor de rapé, o outro que também o vira, mas que o fraque tirava mais a cor de vinho. O primeiro teimou, o segundo não cedeu, até que um deles chamou ao outro pedaço d'asno; o outro retorque-lhe, não lhe digo nada, engalfinharam-se e esmurraram-se à grande. Eu nunca me benzi com um sacrificio destes. Vamos, amigos não lhe faltam.

— Pois sim; e depois?

— Depois é o que escreveu o candidato. Conhecido dos seus amigos, que necessidade tem você de definir-se? É o mesmo que dar um chá ou um baile, e distribuir à entrada o seu retrato em fotografia. Não se explique; apareça. Diga que deseja ser deputado, e que conta com os seus amigos.

— Só isso?

— Ó palerma, eles conhecem-te, mas é preciso visitá-los. A maior parte dos amigos não votam sem visita. A questão é esta? O eleitor tem três fases; está na segunda, em que a cédula é considerada um chapéu que ele não tira sem o outro tirar primeiro o seu chapéu de verdade. Se houver intimidade, ainda podes dizer brincando: "Ó Cunha, tira o chapéu." Mas o teu há de estar na mão.

— Bem, se é só isso, estou eleito.

— Isso, e amigos.

— E amigos, justo.

— Não te definas, eles conhecem-te; procura-os. Quando o filhinho de algum vier à sala, pega nele, assenta-o na perna; se o menino meter o dedo no nariz, acha-lhe graça. E pergunta ao pai como vai a senhora; afirma que tens estado para lá ir, mas as bronquites são tantas em casa... Elogia-lhe as bambinelas. Não ofereças charuto, que pode parecer corrupção; mas aceita-lhe o que ele te der. Se for quebra-queixo, pergunta-lhe interessado onde é que os compra.

— Já se vê, em cada casa a mesma cantilena. Uma só música, embora com palavras diversas. O eleitor pode ser um ruim poeta. . .

— Justamente; leva-lhe decorado o último soneto, um primor.

— Compreendi tudo. Definição é que nada, visto que são meus amigos Compreendi tudo. Posso oferecer a minha gratidão?

— Podes; toda a questão é ir ao encontro do sentimento do eleitor, isto é, que ele te faz um favor votando; não escolhe um representante dos seus interesses. Anda vai-te embora e volta-me deputado.
Boas noites. ASSIS, 1956, pp. 259-262

Novamente, vemos o esvaziamento do sentido dado por Aristóteles, Hegel e Treitschke à política como organização formal do Estado, identificadora do bom legislador e do bom político, à medida que, para eleger-se, não é preciso ter idéias, basta ter amigos. Tendo amigos, o trabalho é ir visitá-los e bajulá-los para garantir o voto na hora da eleição. Quando Lulu Sênior diz ao cronista que as poucas idéias que tem devem ser suprimidas e que não ter idéias já é meio caminho andado para se eleger, remete-nos ao diálogo em que o pai diz ao filho Janjão, em “Teoria do Medalhão”, que para ser um bom medalhão é necessário não ter nenhuma idéia:

— Venhamos ao principal. Uma vez entrado na carreira, debes pôr todo o cuidado nas idéias que houveres de nutrir para uso alheio e próprio. O melhor será não as ter absolutamente; coisa que entenderás bem, imaginando, por exemplo, um ator defraudado do uso de um braço. Ele pode, por um milagre de artifício, dissimular o defeito aos olhos da platéia; mas era muito melhor dispor dos dois. O mesmo se dá com as idéias; pode-se, com violência, abafá-las, escondê-las até à morte; mas nem essa habilidade é comum, nem tão constante esforço conviria ao exercício da vida.

— Mas quem lhe diz que eu...

— Tu, meu filho, se me não engano, pareces dotado da perfeita inópia mental, conveniente ao uso deste nobre ofício. Não me refiro tanto à fidelidade com que repetes numa sala as opiniões ouvidas numa esquina, e vice-versa, porque esse fato, posto indique certa carência de idéias, ainda assim pode não passar de uma traição da memória. Não; refiro-me ao gesto correto e perfilado com que usas expender francamente as tuas simpatias ou antipatias acerca do corte de um colete, das dimensões de um chapéu, do ranger ou calar das botas novas. Eis aí um sintoma eloqüente, eis aí uma esperança, No entanto, podendo acontecer que, com a idade, venhas a ser afligido de algumas idéias próprias, urge aparelhar fortemente o espírito. As idéias são de sua natureza espontâneas e súbitas; por mais que as sofremos, elas irrompem e precipitam-se. Daí a certeza com que o vulgo, cujo faro é extremamente delicado, distingue o medalhão completo do medalhão incompleto. ASSIS, 1998, pp. 31-32

Tanto para Lulu Sênior quanto para o pai de Janjão, na política o importante é parecer ter idéia e não as ter de fato. Tal esvaziamento do compromisso político também é realçado na crônica de 16 de setembro:

A - Vou dizer-lhe uma coisa incrível, mas verdadeira. Tenho uma idéia...

B - Guarde-a, guarde-a... Uma idéia, amigo! É encafuá-la; é metê-la nos cafundós do espírito.

A - Pois sim, mas não há inconveniente em confiá-la a um amigo discreto; não é seguramente botá-la ao meio da rua. Você sabe que as idéias dos homens são como os filhos das mulheres; lá vem a hora... A minha completou agora mesmo os seus nove minutos... Vamos, apare-a nos braços. Sabe que no Recife, não só se desconfia que houve desfalque na Tesouraria, em vez de roubo, mas até já se suspeita que o método ali empregado foi o mesmo do "English Bank".

B - Já sei: os tais maços de notas miúdas com uma nota grande por fora, fazendo tudo um conto de réis aparente, mas na realidade uns cento e tantos mil réis.

A - Tal qual.

B - Mas que idéia lhe deu isso?

A - Veja lá se adivinha.

B - Não posso.

A - Imaginei que algumas das nossas cabeças públicas podem ser assim compostas de uma grande nota por fora e outras miúdas por dentro. Contos de réis de caçoada... Que lhe parece? Fiquei tão contente com esta conjectura, que até me deu vontade de dançar um minuete... Tra la la, tra la la, la la... Compreende, não? Uma nota grande, vistosa, cem mil réis, encapando uma porção de quinhentos réis muito ralados, e embaíndo a multidão. A multidão aplaude, crê nos rolos de dinheiro, adivinha outros, e dança como eu, tra la la, tra la la.

B - Bem pode ser.

A - Vá ouvindo. Espontaneamente, ou para animar as turbas, um dos presentes grita: "Viva o conto de réis!" Mil vozes repetem: "Viva o conto de réis!" E jura-se que não há menos de um conto de réis, que há até mais. Mas lá vem um que apenas possui uns cento e vinte mil réis, em notas pequenas e espalhadas, e fica triste, sente-se invejoso, e clama que o conto de réis, embora certo, é falso.

B - "Embora certo", confesso que é sublime. Não acham outro meio de desmoralizar esses contos de réis, senão dizer que são falsos, embora certos.

A - Falso? replicam os outros; é preciso não conhecer dinheiro, para dizer que esta nota é falsa. Não há nada mais verdadeiro; tão verdadeiro como Deus que está no céu.

B - A sua idéia, entretanto, esbarra numa dificuldade. As notas não podem ficar emaçadas; há despesas... o dono tem de abrir os maços, distribuir o dinheiro...

A - Há despesas, mas há também crédito. Uma nota grande por fora é a alavanca do crédito intelectual. Para que serviria então a velha instituição dos fiados? Fia-se tudo, até a reputação.

B - Não sabia desta. Depois é que aparecem os desfalques.

A - Raro, muito raro.

B - Como raro?

A - Quando os desfalques começam a aparecer, a multidão está ocupada com outro conto de réis, - que pode ser verdadeiro ou falso, - mas é outro, e ninguém dá fé dos desfalques, ou todos os desculpam. Aqui entra uma boa liquidação sossegada, e adeus. ASSIS, 1956, pp. 25-26

O sentido de *política* como organização do governo ou, na concepção de Treitschke, de conceito fundamental do Estado e estabelecimento de leis históricas como imperativos morais, esvazia-se na definição do homem político feita pela personagem A ao comparar a cabeça das figuras públicas a uma nota graúda por fora e várias notas de caçoadas por dentro. Esse imperativo moral que define o segundo conceito de *política* é rebaixado pela imagem do engodo da multidão. Quando alguém se dá conta dele, já não há mais tempo, a atenção pública está voltada para outra coisa. Nessa segunda concepção do termo, são apresentados na crônica os métodos da arte de enganar e iludir a multidão, tornando-a cúmplice dos desfalques ideológicos, semelhantes aos desfalques econômicos.

A terceira definição da política como arte e ciência do governo é buscada por Abbagnano em Platão, que a define como *ciência régia*. A partir dessa definição platônica, Aristóteles afirma que essa ciência deve considerar a maneira como surgiu um governo e o modo como ele pôde ser conservado o maior tempo possível. Essa definição serviu como base para Maquiavel marcar a diferença entre o ideal de um governo e o governo real, cuja ignorância torna-se prejudicial a um príncipe que deseja conservar-se no poder; para tanto, o príncipe deve aprender a ser tirânico e utilizar esse aprendizado quando houver necessidade. Hegel, citado por Abbagnano, apropria-se dessa concepção maquiavélica da política como *realidade efetiva* ao referir-se à existência do Estado como forma de superação da antítese entre moral e política.

Nas duas crônicas citadas anteriormente, vemos que Machado articula por meio do rebaixamento essa antítese entre moral e política, à medida que não é o bem maior da sociedade que orienta ambas as personagens a quererem tornar-se deputado: basta o interesse particular como simples capricho individual para candidatar-se e envolver-se com as questões do Estado. Para a primeira personagem, a única lógica que justifica seu interesse e sua entrada na Câmara é falar, votar e passear, para depois voltar a falar e votar. Não há nenhuma motivação de compromisso público com o papel que será representado no Legislativo. Do mesmo modo, na concepção de Lulu Sênior, ao tentar convencer o cronista a se candidatar, não há necessidade de se ter programas ou idéias, melhor é não ter nenhuma, basta ter amigos e motivá-los por razões pessoais e de afinidades a elegê-lo deputado. O rebaixamento operado nesses textos dá-se no confronto entre a razão pública de comprometimento com a sociedade idealizada pela filosofia e as motivações de cunho puramente subjetivos flagradas na realidade cotidiana. Na última das sete crônicas, essa antítese é construída por meio da constatação da real lógica que motiva e sustenta a república caudilhense:

A - Não, homem de Deus, suprimia os postos; nem coronéis nem generais. Eu faria decretar que todos os filhos de república fossem cabeleireiros. Cabeleireiro, como se sabe, é o mais pacato dos cidadãos de um Estado. Outros que o solapem, que deitem fogo às instituições; o cabeleireiro compõe as cabeças, e, quando muito, abre uma espécie de estrada da liberdade, que alegra a vista, sem alteração da ordem... Mas vamos ao Martinho de Campos.

B - Singular disparate! Mas se todos fossem cabeleireiros, a quem é que eles penteariam, pateta?

A - Uns aos outros, pateta! reciprocidade capilar, permuta de penteadelas, troca de pomadas. Em vez disso, a república tem os seus coronéis, que aspiram ao governo supremo, como o ex-coronel Santos, embora não tenham o mesmo pulso. Crê nisto; os nossos vizinhos ainda estão na idade geológica do general. Um sujeito que não gosta de Santos, dizia-me há meses, com simplicidade: No *comprendo hombre político sin galones*. Ibid., p. 48

A imagem ideal de governo republicano empregada pelos revolucionários bolivarianos e propagadas por alguns ex-liberais abolicionistas é contraposta ao real de homens que aspiram a cargos, postos e *galones*, sintetizado na fala de um hispânico a respeito do General Máximo Santos. Para resolver o impasse e construir uma república horizontal, democrática, segundo a argumentação teórica dos revolucionários bolivarianos e dos abolicionistas brasileiros, a personagem A sugere que a transformem

em República de Cabelheiros, assim haverá *troca de permutas e penteadelas* e não haverá necessidade de pastas, nem de cargos, nem de títulos, motivação real que justifica a disputa pelo poder, exemplificada no governo do Uruguai e na possibilidade de revolução. O confronto entre governo ideal – apresentado pelos teóricos da política – e governo real – observado nas relações cotidianas da vida política no Brasil e na América Latina – acentua essa antítese do rebaixamento, explicitando a *comédia sob política* em Machado.

A última definição de *política* é apresentada por Augusto Comte como *estudo dos comportamentos intersubjetivos*, cujo significado é identificado com o de *sociologia*. Comte considera que os fenômenos políticos, tanto em coexistência quanto em sucessão, estão sujeitos a leis invariáveis, cujo uso pode permitir influenciar esses mesmos fenômenos. (ABBAGNANO, 1999, p. 774). Desse modo, identificando *política* com *sociologia*, Comte a entende como ciência da sociedade humana. Para o tratamento de sentido que damos à *comédia sob política* em Machado, essa conceituação de *política* é a mais evidente em seus textos, contudo, o teórico francês utiliza o termo numa concepção positivista. Ao tratar de um tema cotidiano que parece ser um caso fútil, Machado elabora a análise e acentua as incongruências da sociedade e, principalmente, das relações políticas.

Em crônica de 12 de dezembro de 1884, ao tratar do caso policial sobre a misteriosa morte de Malta, o cronista apresenta-nos uma situação política – prisão injustificável e abuso de poder por parte da polícia - a partir de comportamento subjetivo – sua visita ao cemitério e a conversa com os vermes. Com isso, vemos que os fenômenos políticos na sociedade carioca estão determinados por comportamentos subjetivos que influenciam o meio social, dando seu tom e sentido:

Castro Malta? perguntaram-me os vermes.

– Sim, Castro Malta... Uns dizem que ele morreu, outros que não; afirma-se que está enterrado e desenterrado; que faleceu de uma doença, se não foi de outra. Então lembrou-me vir aqui ao cemitério a estas horas mortas, para interrogá-los e para que me digam francamente se ele aqui esteve ou está, e ...

Os vermes riram às bandeiras despregadas; eu, menos vexado que medroso, pedi-lhes desculpa, declarando que só o amor da verdade me obriga a fazer o que estava fazendo.

– Não pense que estamos mofando do senhor, respondeu um dos vermes mais graúdos. Castro Malta é o nome – do homem?

– Justamente. Onde está ele?

– *Alas, poor Yorick!* Não podemos saber nada; isto cá embaixo é tudo anônimo. Ninguém aqui se chama coisa nenhuma. César ou João Fernandes é para nós o mesmo jantar. Não estremeças de horror, meu filho. Castro Malta? Não temos matrículas nem pias de batismo. Pode ser que ele esteja por aí, pode ser também que não; mas lá jurar é que não juramos...

– Mas então...? Não, não creio.

– Não crê! exclamaram eles em coro, rindo; não crê!

– E por que é que não há de crer? redargüiu o graúdo. Que interesse temos nós em lhe mentir? Não distinguimos nomes, nem caras, nem opiniões, quaisquer que sejam, políticas e não políticas. Olhe, vocês às vezes batem-se nas eleições e morrem alguns. Cá embaixo, como ninguém opina, imitam-se todos a ser igualmente devorados, e o sabor é o mesmo. Às vezes, o liberal é melhor que o conservador; outras vezes é o contrário: questão de idade. Os vermes (não os deuses, como diziam os antigos) os vermes amam os que morrem moços. Você por que é que não fica hoje mesmo por aqui?

– Lisonjeiro! Não posso; tenho que fazer.

– Deixe-se de imposturas!

– Não, palavra. Vou saber se a Erva Homericiana é da Sibéria ou da Prússia. Dá-se com esta erva o mesmo que se dá com o Castro Malta...

– Está e não está enterrado!

– Não...

– Então, é ela mesma que enterra os outros...

– Segundo o Sousa Lima; mas, segundo o Bertini, desenterra.

– *Esse et non esse.*

– Vocês sabem latim?

– Se lhe parece! Comemos todo o povo romano. Mas então a tal erva...

– Diz uma revista prussiana que é da Prússia, mas um atestado austríaco diz que é da Sibéria... Tal qual o Rodrigues.

– Outro defunto?

– Justamente, outro defunto, opinião de Teodoreto...

– Que está vivo.

– Que está vivo; mas na opinião do Rodrigues...

– Que está morto.

– Que estaria morto; na opinião do Rodrigues, o defunto é o Teodoreto. Tudo vai assim cá por cima; cada coisa é e não é ao mesmo tempo. Quantos deputados há favoráveis ao projeto Dantas? Perguntei a um vizinho da esquerda, e ele disse-me que 36, e citou os nomes; falei a outro da direita, e respondeu-me que 16, e citou também os nomes...

– Está vendo? E você ainda nos pede nomes de defuntos! Pois se os de gente viva andam da direita para a esquerda e de cima para baixo,

como usá-los aqui, onde não há câmaras, nem governo, nem projetos, onde tudo é livre e mais que livre? Vá, meu amigo! Boa noite, ouviu? Boa noite, até à vista, e que seja breve. ASSIS, 1998, pp. 180-181

A busca pelo corpo de Malta no cemitério faz o cronista constatar que lá não há distinção alguma entre liberal e conservador. Os vermes observam a ele que as lutas eleitorais que às vezes resultam em morte estão fora daquele cemitério. Ali, nada disso faz mais sentido. Na definição dos vermes, a morte é a ausência da ação e o fim dos comportamentos subjetivos que dinamizam as relações políticas. Esse olhar de fora estabelece-se por meio do rebaixamento – pois é o olhar dos responsáveis pela deterioração do corpo – mostrando que, antes da morte, tudo é política e, enquanto tal, razões objetivas e subjetivas se entrecruzam como determinantes dos fenômenos políticos.

Na crônica de 28 de setembro, ao debaterem sobre as possíveis chapas para as eleições senatoriais, as personagens explicitam esse sentido amplo da *política*, principalmente na confluência entre religião e política, que metaforiza a relação identificada por Bobbio como *espiritual e temporal* ou, ainda, *ideológico e coativo*, respectivamente:

B - Uma dessas peças (e foi isto que me fez pensar na ópera Nacional) tinha por título: *Eran due, or son tre*. Eram duas...

A - Agora são três.

B - Justo. Pensei no título por causa das chapas senatoriais, que eram duas, uma conservadora, outra liberal; mas a liberal dividiu-se, e aí ficam três.

A - Mas por que é que se dividiria, sendo já difícil a luta de uma só?

B - Por causa dos princípios. Meu caro, os princípios valem alguma coisa; é preciso contar com eles. Por exemplo, eu não li a circular do Malvino.

A - Li-a eu.

B - Sim? Não a li, mas aposto que lá vem certo número de princípios: autonomia municipal, temporariedade do senado, grande

naturalização, casamento civil, alargamento do voto, federação das províncias...

A - Vá-se embora! Você leu a circular.

B - Não li.

A - Leu-a, por força; como é que se pode, sem ler...

B - Não li, homem de Deus! É que os princípios, ora são princípios, ora são favas contadas. Parece que foram eles ou elas, ou só um deles, a causa da divisão da chapa liberal, e da criação de outra abolicionista, que, se vencer, mete o Beaurepaire Rohan no senado.

A - Sim? Acho, que tem real merecimento; mas, por que não será um dos outros?

B - Não pode ser. O Bezerra também tem serviços, mas não se pode servir a dois senhores, ou ao Baepend ou a Allan-Kardec.

A - Bem; o Eduardo...

B - Seria um grande prazer para os seus amigos; mas, custa dizê-lo, neste país de dispêndios à larga, o Eduardo ficava à porta; ele, que foi tão econômico quando esteve no ministério, era capaz, entrando no senado, de propor logo a supressão do cabide dos chapéus, com o venerável pretexto de que no parlamento britânico todos estão de chapéu na cabeça, ou em cima das pernas.

A - E da outra quem lhe parece que entraria?

B - Creio que o Malvino. E creia que, se não for agora, há de ser um dia; havemos de vê-lo entrar. Ele é dos sinceros e ingênuos; e lá está no evangelista: "Bem-aventurados os limpos de coração, porque eles verão a Deus". - Deus aqui é um sinônimo do conde de Baependi. ASSIS, 1956, pp. 35-37

Ao apresentar a justificativa da divisão da chapa liberal em duas, a personagem *B* mostra que a única coisa que a justifica são os princípios, que ora são princípios, ora favas contadas. Ao fazer a relação dos possíveis candidatos pela chapa liberal após a divisão, apresenta as motivações intersubjetivas que ora interferem na indicação do

nome: como é o caso de Bezerra que só pode servir ou a Baependi – político conservador e presidente do Senado – ou a Allan Kardec – líder do espiritismo, religião que Bezerra havia confessado ser sua fé; ora promovem a indicação: caso do Malvino que, devido à sua “pureza de espírito”, seria agraciado pelo conde de Baependi. À medida que elabora essas análises, a crônica faz a paródia dos Evangelhos, deixando explicitada a relação promíscua entre Estado e Religião. Com isso, reacentua a inversão do conceito de Comte, cuja concepção de *política*, conforme observamos, incorpora elementos intersubjetivos. Afirmamos ser uma inversão do conceito, pois Comte o afirma como premissa do Positivismo, uma vez que pressupõe uma evolução causada pela interferência dessas motivações subjetivas, já Machado explicita essa interferência na política, acentuando as relações promíscuas entre religião e Estado e entre poder espiritual e poder coativo que deterioram o sentido desse termo.

3 – O modelo luciânico e os diálogos machadianos.

Em seu trabalho *Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*, Enylton de Sá Rego apresenta-nos alguns elementos que determinam os diálogos de Luciano. Além do conteúdo parodístico que tratamos no capítulo anterior, observa outros elementos formais determinantes: a extrema liberdade de imaginação (REGO, 1989, p. 57); a coexistência da seriedade e comicidade sem preponderância de nenhuma delas (p. 60); o ponto de vista distanciado – *kataskopos* – para o qual apresenta três funções: o narrador vê do alto; o narrador está ausente; o narrador não deixa que se identifique a sua visão de mundo (p. 63).

Em *Como se deve escrever a história*, Luciano de Samósata traça a diferença entre o historiador e o poeta, afirmando que o poeta segue uma única lei: a *pura liberdade*:

No que respeita aos conteúdos, a ficção tem uma única lei, a *pura liberdade* que é própria dos poetas, dos pintores e dos sonhos; com relação à forma, deve ser agradável e conforme às regras do bom gosto. Do ponto de vista da recepção, o discurso ficcional não visa ao útil, mas ao agradável, ao divertimento e repouso das leituras graves. Sua função é provocar prazer (*terpnón, hedoné*) já que os homens têm um amor inato pelo *pseûdos*, isto é, a maior parte deles é *philopseudés* por natureza (e só alguns poucos se tornam, à custa de disciplina,

philalétheis, como devem ser o historiador, o filósofo e o retor ideais). BRANDÃO, 2001, pp. 48-49

A partir dessa definição sobre a *poiesis*, Brandão considera que a doutrina elaborada por Luciano ultrapassa a de Aristóteles. Essa afirmação deve-se ao fato de que, diferentemente do filósofo, Luciano não obriga o poeta à restrição da verossimilhança, levando às últimas conseqüências a engenhosidade da fantasia do poeta:

(...) Luciano *purifica* a tradicional liberdade de poetas, pintores e sonhos, livrando-a dos limites de uma determinação da forma – definidora de certos gêneros de discurso – e libertando-a da regra da verossimilhança: não o que aconteceu, nem o que poderia ter acontecido, mas o que não pode, absolutamente, acontecer. Ibid. p. 49

A mesma observação é feita por Rego, que, a partir da citação de um trecho de *Como se deve escrever a história*, conclui que, para o grego, a *poiesis* é o reino da imaginação e que a obra de arte deve ser julgada com critérios outros que o da verossimilhança que regula a produção do historiador (REGO, 1989, p. 59). Hansen, ao tratar dos textos luciânicos, estabelecendo relações com o conto “O Imortal” de Machado de Assis, em seu artigo “‘O Imortal’ e a verossimilhança”, observa serem esses textos caracterizados pela improbabilidade dos eventos narrados, definidos como *fantástico* (HANSEN, 2004, P. 58). Como gênero ficcional, o *fantástico* tem regras estabelecidas que, segundo o autor, definem-se como *ficção falsa sobre coisas improváveis*. Essa libertação da verossimilhança sugerida por Brandão torna-se, na invenção do gênero fantástico, outra verossimilhança, caracterizada pela improbabilidade de figurar o não-ser. Se é válido dizer que Luciano rompe com a verossimilhança aristotélica, é útil especificarmos essa ruptura, considerando que rompe com a verossimilhança dos discursos que reproduzem as verdades do que é, e, portanto, que pode agir e acontecer. Ele mantém, contudo, o critério do verossímil, propondo outra lógica para ele nos seus discursos feitos como figuração do falso, ou seja, do que não-é e, portanto, do que não pode agir nem acontecer. A verossimilhança sempre é, como diz Hansen, *uma relação de semelhança entre discursos*:

(...) a verossimilhança decorre da relação do texto de ficção não com a realidade empírica da sociedade do autor, mas da sua relação com outros discursos da sua cultura, que funcionam como explicações ou

causas da história narrada, tornando-a adequada aquilo que se considera natural, habitual e normal que aconteça *na* realidade e *como* realidade. Ibid., p. 71

Indo além da definição feita por Luciano, conforme observa Rego, Machado aproxima história e ficção, entendendo-as como narrativas que contêm um aspecto referencial, verdadeiro ou não. Citando Hayden White, Rego mostra que Machado problematiza os discursos que relatam fatos, aproximando-os das narrativas ficcionais. Desse modo, Machado ficcionaliza a história, questionando a veracidade dos fatos narrados e apresentados como verdadeiros. O elemento simbólico é preponderante, sendo determinado pela imaginação do autor no momento de inventar a narrativa (REGO, 1989, p. 158). Nesse mesmo sentido, afirma Hansen sobre a ficção como discurso que imita os discursos que regulam a vida, tal imitação é uma recusa da instrumentalização da arte operada pela lógica literária naturalista que se pretende refletora da empiria (HANSEN, 2004, p. 77). Essa elaboração ficcional marcada pela extrema liberdade inventiva manifesta-se em diversas crônicas-diálogos.

Em *Balas de Estalo*, essa imaginação fantástica modula os textos do cronista: em crônica de 10 de agosto de 1884, relata-nos o diálogo entre Deus e o apóstolo Pedro; o elemento do fantástico é levado ao extremo quando Pedro, para enxergar dos céus os panfletos colados à porta da igreja do Rio de Janeiro, mobiliza todos os astros para clarear sua visão:

- Senhor, deixai-me ler.

Ao dizer isto, invadiu o espaço um grande clarão: eram todos os sóis e estrelas do universo que aumentavam a intensidade, para que os olhos do santo pescador pudessem bem ler através de bilhões de léguas. Pedro leu tudo, para si; depois respondeu ao Senhor: ASSIS, 1998, p 113

Em crônica de 12 de dezembro de 1884, é transcrito o diálogo entre o cronista e os vermes. Aqui o elemento fantástico alcança seu auge quando os vermes dizem ao cronista que o corpo dos mais jovens são mais apetitosos e pedem-lhe que fique para ser comido:

– E por que é que não há de crer? redargüiu o graúdo. Que interesse temos nós em lhe mentir? Não distinguimos nomes, nem caras, nem

opiniões, quaisquer que sejam, políticas e não políticas. Olhe, vocês às vezes batem-se nas eleições e morrem alguns. Cá embaixo, como ninguém opina, imitam-se todos a ser igualmente devorados, e o sabor é o mesmo. Às vezes, o liberal é melhor que o conservador; outras vezes é o contrário: questão de idade. Os vermes (não os deuses, como diziam os antigos) os vermes amam os que morrem moços. Você por que é que não fica hoje mesmo por aqui?

– Lisonjeiro! Não posso; tenho que fazer.

Deixe-se de imposturas!

Ibid., pp 180-181

Em crônica de 16 de maio de 1885, o cronista, ao voltar para casa, encontra no meio do caminho os impostos inconstitucionais de Pernambuco:

Ontem, ao voltar uma esquina, dei com os impostos inconstitucionais de Pernambuco. Conheceram-me logo; eu é que, ou por falta de vista, ou porque realmente eles estejam mais gordos, não os conheci imediatamente. Conheci-os pela voz, *vox clamantis in deserto*. Disseram-me que tinham chegado no último pacote. O mais velho acrescentou até que, já agora, hão de repetir com regularidade estas viagens à corte.

– A gente, por mais inconstitucional que seja, concluiu ele, não há de morrer de aborrecimento na cela das probabilidades. ¹ Uma chegadinha à corte, de quando em quando, não faz mal a ninguém, exceto ...

– Exceto...?

– Isso agora é querer perscrutar os nossos pensamentos íntimos. Exceto o diabo que o carregue, está satisfeito? Não há coisa nenhuma que não possa fazer mal a alguém, seja quem for. Falei de um modo geral e abstrato. Você costuma dizer tudo o que pensa? Ibid., p. 258

Em crônica de 20 de junho de 1885, descreve-nos o diálogo entre o Sol e Mercúrio:

DÍÁLOGO DOS ASTROS

DOM SOL: – Mercúrio, dá cá os jornais do dia.

MERCÚRIO: – Sim, meu senhor (procurando os jornais). Sempre me admira muito como é que Vossa Claridade pode ler tantos jornais. São todos interessantes? Olhe, aqui tem o *Escorpião*.

DOM SOL: – Uns mais que outros; mas ainda que não tivessem interesse nenhum, era preciso lê-los, para saber do que vai pelo Universo. Já chegou a *Via láctea*?

MERCÚRIO: – Aqui está.

DOM SOL: – Esta folha é das menores, tem uma circulação de trezentos bilhões de exemplares.

MERCÚRIO: – Já não é mau! Aqui está o *Eclipse* e a *Fase*...

DOM SOL: – Não são tão bons.

MERCÚRIO: – O *Crescente*, a *Bela Estrela Canopus* e a *Revista das Constelações*. Creio que é tudo. Falta só o *Cometa*, mas, como sabe, só aparece de longe em longe; dizem até que vai fechar a porta. *Ibid.*, p. 272

Na série de crônicas *A Semana*, algumas crônicas-diálogos também são inventadas por essa imaginação fantástica do cronista. Em crônica de 16 de outubro de 1892, relata-nos a conversa de dois burros que ouvira dentro de um *bond*:

De repente ouvi vozes estranhas, pareceu-me que eram os burros que conversavam, inclinei-me (ia no banco da frente); eram eles mesmos. Como eu conheço um pouco a língua dos Houyhnhnms, pelo que dela conta o famoso Gulliver, não me foi difícil apanhar o diálogo. Bem sei que cavalo não é burro; mas reconheci que a língua era a mesma. O burro fala menos, decerto; é talvez o trapista daquela grande divisão animal, mas fala. Fiquei inclinado e escutei:

— Tens e não tens razão, respondia o da direita ao da esquerda.

O da esquerda:

— Desde que a tração elétrica se estenda a todos os *bonds*, estamos livres, parece claro.

— Claro parece; mas entre parecer e ser, a diferença é grande. Tu não conheces a história da nossa espécie, colega; ignoras a vida dos burros desde o começo do mundo. Tu nem refletas que, tendo o salvador dos homens nascido entre nós, honrando a nossa humildade com a sua, nem no dia de Natal escapamos da pancadaria cristã. Quem nos poupa no dia, vingá-se no dia seguinte.

— Que tem isso com a liberdade?

— Vejo, redargüiu melancolicamente o burro da direita, vejo que há muito de homem nessa cabeça.

— Como assim? bradou o burro da esquerda estacando o passo.

O cocheiro, entre dous cochilas, juntou as rédeas e golpeou a parelha.

— Sentiste o golpe? perguntou o animal da direita. Fica sabendo que, quando os *bonds* entraram nesta cidade, vieram com a regra de se não empregar chicote. Espanto universal dos cocheiros: onde é que se viu burro andar sem chicote? Todos os burros desse tempo entoaram

cânticos de alegria e abençoaram a idéia os trilhos, sobre os quais os carros deslizariam naturalmente. Não conheciam o homem.

— Sim, o homem imaginou um chicote, juntando as duas pontas das rédeas. Sei também que, em certos casos, usa um galho de árvore ou uma vara de marmeleiro.

— Justamente. Aqui acho razão ao homem. Burro magro não tem força; mas, levando pancada, puxa. Sabes o que a diretoria mandou dizer ao antigo gerente Shannon? Mandou isto: "Engorde os burros dê-lhes de comer, muito capim, muito feno, traga-os fartos, para que eles se afeiçoem ao serviço; oportunamente mudaremos de política, *all right!*"

— Disso não me queixo eu. Sou de poucos comeres; e quando menos trabalho, quando estou repleto. Mas que tem capim com a nossa liberdade, depois do bond elétrico?

— O *bond* elétrico apenas nos fará mudar de senhor.

— De que modo?

— Nós somos bens da companhia. Quando tudo andar por arames, não somos já precisos, vendem-nos. Passamos naturalmente às carroças.

— Pela burra de Balaão! exclamou o burro da esquerda. Nenhuma aposentadoria? nenhum prêmio? nenhum sinal de gratificação? Oh! mas onde está a justiça deste mundo?

— Passaremos às carroças — continuou o outro pacificamente — onde a nossa vida será um pouco melhor; não que nos falte pancada, mas o dono de um só burro sabe mais o que ele lhe custou. Um dia, a velhice, a lazeira, qualquer cousa que nos torne incapaz restituir-nos-á a liberdade...

— Enfim!

— Ficaremos soltos, na rua, por pouco tempo, arrancando alguma erva que aí deixem crescer para recreio da vista. Mas que valem duas dentadas de erva, que nem sempre é viçosa? Enfraqueceremos; a idade ou a lazeira ir-nos-á matando, até que, para usar esta metáfora humana, — esticaremos a canela. Então teremos a liberdade de apodrecer. Ao fim de três, a vizinhança começa a notar que o burro cheira mal; conversação e queixumes. No quarto dia, um vizinho, mais atrevido, corre aos jornais, conta o fato e pede uma reclamação. No quinto dia sai a reclamação impressa. No sexto dia, aparece um agente, verifica a exatidão da notícia; no sétimo, chega uma carroça, puxada por outro burro, e leva o cadáver.

Seguiu-se uma pausa.

— Tu és lúgubre, disse o burro da esquerda. Não conheces a língua da esperança.

— Pode ser, meu colega; mas a esperança é própria das espécies fracas, como o homem e o gafanhoto; o burro distingue-se pela fortaleza sem par. A nossa raça é essencialmente filosófica. Ao homem que anda sobre dous pés, e provavelmente à águia, que voa alto, cabe a ciência da astronomia. Nós nunca seremos astrônomos. Mas a filosofia é nossa. Todas as tentativas humanas a este respeito são perfeitas quimeras. Cada século...

O freio cortou a frase ao burro, porque o cocheiro encurtou as rédeas, e travou o carro. Tínhamos chegado ao ponto terminal. Desci e fui mirar os dous interlocutores. Não podia crer que fossem eles mesmos. Entretanto, o cocheiro e o condutor cuidaram de desatrelar a parelha para levá-la ao outro lado do carro; aproveitei a ocasião e murmurei baixinho, entre os dous burros:

— Houyhnhnms!

Foi um choque elétrico. Ambos deram um estremeção, levantaram as patas e perguntaram-me cheios de entusiasmo:

— Que homem és tu, que sabes a nossa língua?

Mas o cocheiro, dando-lhes de rijo na lambada, bradou para mim, que lhe não espantasse os animais. Parece que a lambada devera ser em mim, se era eu que espantava os animais; mas como dizia o burro da esquerda, ainda agora: — Onde está a justiça deste mundo? ASSIS, 1996, pp. 135-138

A imaginação fantástica do cronista é levada ao extremo no final. Após ouvir bastante da conversa entre os burros, resolve intervir e participar, falando na língua deles, a qual é transcrita no texto: — *Houyhnhnms!* Para tanto, o cronista parodia *As viagens de Gulliver* de Jonathan Swift, cuja quarta parte conta a ida de Gulliver ao país dos *Houyhnhnms*, definidos pelo narrador como cavalos. Após ser salvo por um cavalo de alguns estranhos animais identificados como *Yahoos*, Gulliver é levado à habitação dos *houyhnhnms*, termo que, na linguagem desses seres, significava *perfeitos por natureza*; após aprender a língua dos cavalos, o narrador relata a longa conversa que tem com seu amo, expondo-lhe a vida, a cultura e a política da Inglaterra. O diálogo entre os burros, além da referência à obra de Swift feita pelo cronista inicialmente, confirma a paródia machadiana do escritor inglês. Em conversa com o cavalo que hospeda Gulliver, o narrador faz a seguinte afirmação sobre a vida que levam os *houyhnhnms* em seu país:

Pedi que Sua Excelência me escusasse de continuar, pois estava mais do que certo de que o relato que ele esperava de mim lhe seria altamente desagradável. Ele, porém, insistiu em ordenar-me que lhe contasse tudo, fosse bom ou fosse mau. Retruquei-lhe que seria obedecido. Confessei que os Houyhnhnms, entre nós, aos quais chamávamos cavalos, eram os mais generosos e belos animais que possuíamos; excediam na força e na ligeireza e, quando pertenciam a pessoas de qualidade, eram empregados no viajar, correr páreos e puxar carros; tratados com muita bondade e muito cuidado, até ficarem doentes ou atoados no casco, eram então vendidos e empregados em toda espécie de ocupações desprezíveis, até morrerem; depois disso, suas peles eram arrancadas e vendidas, e os corpos abandonados para que os devorassem os cães e aves de rapina. Mas a raça comum dos cavalos não tinha tão boa sorte, pois estava nas

mãos de lavradores, carreiros e outras pessoas de baixa categoria, que lhes davam trabalhos mais pesados e os alimentavam pior. Descrevi, da melhor forma possível, nossa maneira de cavalgar; a forma e a utilidade de um freio, de uma sela, de uma espora e de um chicote; de um arnês e das rodas. Acrescentei que pregávamos placas de certa substância dura, chamada ferro, debaixo de suas patas, a fim de impedir que seus cascos se partissem nos caminhos de pedra, em que amiúde viajávamos.

Meu amo, depois de algumas expressões de grande indignação, admirou-se de que nos atrevêssemos a cavalgar um Houyhnhnm, pois tinha a certeza de que o mais fraco de seus criados seria capaz de lançar de sobre si o mais robusto dos Yahoos; ou esmagá-lo, atirando-se ao chão e rolando sobre o dorso. Respondi que nossos cavalos eram exercitados, desde os três ou quatro anos de idade, nos diversos usos para que os destinávamos; se alguns demonstrassem baldas intoleráveis, eram utilizados nos carros e vigorosamente espancados, enquanto novos, por quaisquer manhas que tivessem; destinados aos usos comuns da sela e do tiro, eram geralmente os machos castrados aos dois anos, a fim de refrear-lhes a vivacidade e torná-los mais dóceis e mansos; mostravam-se, de fato, sensíveis ao prêmio e aos castigos; mas a Sua Excelência importava considerar que careciam da mais mínima tintura de razão, tanto quanto os Yahoos naquele país. SWIFT, 1987, pp. 274-275

Assim como Machado, Swift compõe suas narrativas como gênero *fantástico*: narra eventos implausíveis, impossíveis de ocorrer e, por isso, emprega as regras próprias desse gênero. À medida que inverte a condição dos homens e dos cavalos, torna estes seres racionais, superiores e senhores dos homens, ou melhor, semelhantes à espécie humana, constituindo os *yahoos* como seres inferiores e irracionais. Em Machado, a liberdade inventiva vai além, pois, se em Swift a personagem é deslocada para um lugar distante de sua terra e insere-se em outra estrutura social que, de certo modo, justifica a inverossimilhança, no autor brasileiro o *fantástico* é temporalizado na estrutura da sociedade carioca, invertendo a inversão do escritor inglês – os *houyhnhnms* são escravos dos homens, mas têm a capacidade da fala e da filosofia – e rebaixando os *houyhnhnms*, que aqui não são cavalos, mas burros. Segundo o cronista, “(...) cavalo não é burro; mas reconheci que a língua era a mesma. O burro fala menos, decerto; é talvez o trapista daquela grande divisão animal, mas fala”. Além da citação direta da fonte, no início da crônica, vemos a presença da narrativa de Gulliver nos diálogos entre os burros ao referir-se o modo de tratamento dispensado pelos humanos a eles.

Em crônica de 12 de fevereiro de 1893, o cronista conta-nos seu falecimento, mas de antemão anuncia-nos que foi apenas um sonho. Ao subir aos céus, vê Deus

jogando água sobre o Rio de Janeiro para impedir a epidemia da febre amarela e abençoando a festa do carnaval, o que faz com que o cronista rememore outros carnavais vividos em outra época:

FALECI ONTEM, pelas sete horas da manhã. Já se entende que foi sonho; mas tão perfeita a sensação da morte, a despegar-me da vida tão ao vivo o caminho do céu, que posso dizer haver tido um antegosto da bem-aventurança.

Ia subindo, ouvia já os coros de anjos, quando a própria figura do Senhor me apareceu em pleno infinito. Tinha uma ânfora nas mãos, onde espremera algumas dúzias de nuvens grossas, e inclinava-a sobre esta cidade, sem esperar procissões que lhe pedissem chuva. A sabedoria divina mostrava conhecer bem o que convinha ao Rio de Janeiro; ela dizia enquanto ia entornando a ânfora:

— Esta gente vai sair três dias à rua com o furor que traz toda a restauração. Convidada a divertir-se no inverno, preferiu o verão não por ser melhor, mas por ser a própria quadra antiga, a do costume, a do calendário, a da tradição, a de Roma, a de Veneza, a de Paris. Com temperatura alta, podem vir transtornos de saúde, — algum aparecimento de febre, que os seus vizinhos chamem logo amarela, não lhe podendo chamar pior... Sim, chovamos sobre o Rio de Janeiro.

Alegrei-me com isto, posto já não pertencesse à terra. Os meus patrícios iam ter um bom carnaval, — velha festa, que está a fazer quarenta anos, se já os não fez. Nasceu um pouco por decreto, para dar cabo do entrudo, costume velho, datado da colônia e vindo da metrópole. Não pensem os rapazes de vinte e dous anos que o entrudo era alguma coisa semelhante às tentativas de ressurreição, empreendidas com bisnagas. Eram tinas d'água, postas na rua ou nos corredores, dentro das quais metiam à força um cidadão todo, — chapéu, dignidade e botas. Eram seringas de lata; eram limões de cera. Davam-se batalhas porfiadas de casa a casa, entre a rua e as janelas, não contando as bacias d'água despejadas a traição. Mais de uma tuberculose caminhou em três dias o espaço de três meses. Quando menos, nasciam as constipações e bronquites, rouquidões e tosses, e era a vez dos boticários, porque, naqueles tempos infantes e rudes, os farmacêuticos ainda eram boticários.

Cheguei a lembrar-me, apesar de ir caminho do céu, dos episódios de amor que vinham com o entrudo. O limão de cera, que de longe podia escalavrar um olho, tinha um ofício mais próximo e inteiramente secreto. Servia a molhar o peito das moças; era esmigalhado nele pela mão do próprio namorado, maciamente, amorosamente, interminavelmente... ASSIS, 1996, pp. 195-196

Em crônica de 10 de junho de 1894, conta-nos ter encontrado em seu jardim um burro. Ao cumprimentá-lo, para seu espanto, o burro lhe responde e o cronista lhe pergunta se seu nome é Lucius, citando o nome de Apuleio, autor de *o Asno de Ouro*:

ONTEM DE MANHÃ, indo ao jardim, como de costume, achei lá um burro. Não leram mal, não, meus senhores, era um burro de carne e osso, de mais osso que carne. Ora, eu tenho rosas no jardim, rosas que cultivo com amor, que me querem bem, que me saúdam todas as manhãs com os seus melhores cheiros, e dizem sem pudor cousas mui galantes sobre as delícias da vida, porque eu não consinto que as cortem do pé. Hão de morrer onde nasceram.

Vendo o burro naquele lugar, lembrei-me de Lucius, ou Lucius da Tessália, que, só com mastigar algumas rosas, passou outra vez de burro a gente. Estremeci, e confesso a minha ingratidão — foi menos pela perda das rosas, que pelo terror do prodígio. Hipócrita, como me cumpria ser, saudei o burro com grandes reverências, e chamei-lhe Lucius. Ele abanou as orelhas, e retorquiou:

— Não me chamo Lucius.

Fiquei sem pinga de sangue; mas para não agravá-lo com demonstrações de espanto, que lhe seriam duras, disse:

— Não? Então o nome de Vossa Senhoria...?

— Também não tenho senhoria. Nomes só se dão a cavalos, e quase exclusivamente a cavalos de corrida. Não leu hoje telegramas de Londres, noticiando que nas corridas de Oaks venceram os cavalos Fulano e Sicrano? Não leu a mesma cousa quinta-feira, a respeito das corridas de Epsom? Burro de cidade, burro que puxa *bond* ou carroça não tem nome; na roça pode ser. Cavalo é tão adulado que, vencendo uma corrida na Inglaterra, manda-se-lhe o nome a todos os cantos da terra. Não pense que fiz verso: às vezes saem-me rimas da boca, e podia achar editor para cias, se quisesse; irias não tendo ambições literárias. Falo rimado, porque e falo poucas vezes, e atrapalho-me. Pois, sim senhor. E sabe de quem é o primeiro dos cavalos vencedores de Epsom, o que se chama Ladas? É do próprio chefe do governo, *lord* Roseberry, que ainda não há muito ganhou com ele seus mil guinéus ASSIS, 2001, pp. 47-49

Em crônica de 16 de setembro de 1894, relata-nos a visita da semana pobre e da semana rica em sua sala para lhe trazerem todas as notícias do que ocorreu nelas:

Que boas que são as semanas pobres. As semanas ricas são ruidosas e enfeitadas, aborrecíveis, em suma. Uma semana pobre chega à porta do gabinete, humilde é medrosa:

— Meu caro senhor, eu pouco tenho que lhe dar. Trago as algibeiras vazias; quando muito, tenho aqui esta cabeça quebrada, a cabeça do Matias ...

— Mas que quero eu mais, minha amiga? Uma cabeça é um mundo ... Matias, que Matias?

— Matias, o leiloeiro que passava ontem pela Rua de São José, escorregou e caiu... Foi uma casca de banana.

— Mas há cascas de banana na Rua de São José?

— Onde é que não há cascas de bananas? Nem no céu, onde não se come outra fruta, com toda certeza, que é fruta celestial. Mate-me Deus com bananas. Gosto delas cruas, com queijo de Minas, assada com açúcar, açúcar e canela ... Dizem que é mui nutritiva.

Confirmo este parecer, e aí vamos, eu a semana pobre, papel abaixo, falando de mil cousas que se ligam à banana, desde a botânica até a política. Tudo sai da cabeça do Matias. Não há tempo nem espaço, há só eternidade e infinito, que nos levam consigo; vamos pegando aqui de uma flor, ali de uma pedra, uma estrela, um raio, os cabelos de Medusa, as pontas do Diabo, micróbios e beijos, todos os beijos que se têm consumido, até que damos por nós no fim do papel. São assim as semanas pobres.

Mas as semanas ricas! Uma semana como esta que ontem acabou farta de sucessos, de aventuras, de palavras, uma semana em que até o câmbio começou a esticar o pescoço pode ser boa para quem gostar de bulha e de acontecimentos. Para mim que amo o sossego e a paz é a pior de todas as visitas. As semanas ricas exigem várias cerimônias, algum serviço, muitas cortesias. Demais, são trapalhonas, despejam as algibeiras sem ordem e a gente não sabe por onde lhes pegue, tantas e tais são as cousas que trazem consigo. Não há tempo de fazer estilo com elas, nem abrir a porta à imaginação. Todo ele é pouco para acudir aos fatos.

— Como é que V. Exa. pôde vir tão carregado assim, não me dirá?

— Não é tudo.

— Ainda há mais fitos?

— Tenho-os ali fora, na carruagem; trouxe comigo os de maior melindre, e vou mandar trazer os outros pelo lacaio ... Pedro!

Essas seqüências de crônicas-diálogos mostram-nos como Machado opera por meio da imaginação fantástica, estabelecendo nos seus romances e crônicas, conforme notou Rego, fortes laços com a tradição luciânica. Bakhtin, ao tratar da sátira da menipéia, observa que a imaginação fantástica é elemento constituinte desse gênero. Manifestando uma excepcional liberdade de invenção temática e filosófica, a menipéia liberta-se das limitações histórico-memorialistas, as quais ainda estão presentes nos diálogos socráticos (BAKHTIN, 1981, p. 98). Para o crítico russo, a ousadia da invenção e do fantástico caracteriza esse gênero pela extrema capacidade de inverter as convenções de normalidade do mundo que o torna *gênero das últimas questões*, pois é inventado como espaço de experimentação (Ibid., 99).

Sem precisarmos reproduzir outros trechos, os aqui transcritos confirmam-nos a segunda característica pontuada por Rego: a coexistência de seriedade e comicidade relacionadas aos modelos gregos do *spoudogeloion*, isto é, como um personagem que através do seu riso – *geloion* – fala com seriedade – *spoudaion*. (REGO, 1989, p. 36).

Segundo o autor, o termo – *spoudogeloion* – foi utilizado pela primeira vez por Estrabão para referir-se a Menipo de Gadara em sua *Geografia*. Citando Douglas Duncan, observa a característica da arte luciânica, a qual apresenta suas personagens nos diálogos de modo a produzir o distanciamento do espectador, deixando a ele as conclusões sobre a moralidade do texto. Na definição de Jauss sobre os diálogos de Diderot, também ligados ao modelo luciânico, essa forma caracteriza-se como diálogo aberto que leva à extrema aporia, deixando ao leitor a atribuição de valores ao texto:

*Diderot restreint l'autorité prépondérante du maître, octroie des droits égaux à la voix de l'autre et introduit un jeu casuistique de questions et de réponses pour accentuer le caractère ouvert du dialogue. Conséquence de cette nouvelle franchise dialogique: le dilemme dure au-delà du texte parce qu'il est devenu un défi au lecteur lui-même. JAUSS, 1984, pp. 145-181*⁷⁹

Além dos procedimentos retóricos observados até agora, a imaginação fantástica do cronista e o *kataskopos* que veremos a seguir são os elementos arquitetônicos e composicionais que permitem a dialogicidade desses textos. Essa dialogicidade confirma o *ethos* do humor como suspensão de valores e de juízos cuja função textual é indutiva e não propositiva ou afirmativa. Conforme observamos nos procedimentos da ironia e da paródia, o julgamento e a avaliação da temática abordada nos textos machadianos resultam da inferência do leitor que, por sua vez, é induzida pelo texto.

Luciano utiliza em seus textos o ponto de vista do observador distanciado, cuja forma é definida por Bompaire, em seu texto *Lucien Ecrivain*, como *kataskopos*, termo grego que significa *kata* – para baixo – e *skopos* – observador/vedor, do verbo *skopein*, ver. Aqui, significa o observador que pode ver de cima. Desse modo, o cronista machadiano é um *kataskopos*, pois aborda as questões políticas vistas de cima, seja por Deus e pelo Apóstolo Pedro (*Balas de Estalo, 10 de agosto de 1884*), seja pelo Sol e Mercúrio (*Balas de Estalo, 20 de junho de 1885*). Rego apresenta três aspectos distintos do *kataskopos*: (...) um narrador que, presente no texto, vê o mundo do alto; (...) um narrador que, ausente, é mero observador de suas personagens; (...) um narrador que, embora presente no texto, não deixa identificar-se a sua visão de mundo. (Ibid, pp. 63-64).

⁷⁹ Diderot restringe a autoridade preponderante do mestre, concedendo direitos iguais à voz do outro e introduzindo um jogo casuístico de perguntas e respostas para acentuar o caráter aberto do diálogo. Consequência dessa nova forma dialógica: o dilema dura para além do texto, pois ele tornou-se uma desafio ao leitor. (tradução livre)

Na crônica de 10 de agosto de 1884, o diálogo é elaborado a partir dos dois aspectos distintos do *kataskopos*: cronista como mero observador e personagens que discutem a sociedade carioca a partir do alto:

E o Senhor, baixando os seus divinos olhos para a terra, disse ao príncipe dos apóstolos:

- Pedro, o que é que vejo ali no Rio de Janeiro, no lado exterior da Capela Imperial?

- Senhor, são vários anúncios que ...

- Anúncios de prédicas e missas? Pois que! tanto desceu o espírito religioso daquele povo, que seja preciso anunciar os ofícios divinos com letras grandes e escarlates?

- Perdoai, Senhor Deus meu, não são anúncios de missas...

- De escritos religiosos?

- Também não. São anúncios de várias coisas profanas... Não vejo bem de longe; creio que são camisas de flanela... Não; leio agora um: *Manteiga da Normandia*. Outro: *Sapatos do Curvelo*. Há também alguma coisa da grande alfaiataria *Estrela do Brasil*, e a *Erva Homeriana*... Não leio bem os outros.

Então o Senhor, depois de estar alguns minutos atento, soltou um suspiro que abalou todas as colunas do empíreo; mas, logo depois, ao bafejo da palavra eterna, agitou-se brandamente o ar, como se as asas de dez bilhões de serafins se movessem todas a um tempo. E eis aqui o que disse o Senhor Deus ao apóstolo:

- De maneira, Pedro, que eu expeli um dia os mercadores do templo, e ei-los que mandam pintar-lhe nas paredes os seus anúncios? Dezoito séculos bastaram a esta desforra... Pedro, o mundo está ficando triste. Sabes ao menos o que é essa Erva Homeriana, e essa outra? ASSIS, 1998, p. 113

Aqui, como vimos, Deus e Pedro dialogam sobre os anúncios medicinais colados na porta da igreja. O *kataskopos* dá-se de duas formas: por meio da abstenção do cronista, que renuncia ao seu privilégio de intervir diretamente nos assuntos tratados pelas personagens. Como observa Rego, o narrador sai de cena e deixa as personagens encarregadas de seu próprio destino. E pelo distanciamento espacial das personagens, Deus e Pedro no céu, observando o Rio de Janeiro.

Na crônica de 16 de outubro de 1892, há uma meia abstenção, ou melhor, o distanciamento não é total, mas médio, permitindo-lhe certa intervenção. O cronista está em um *bond* e de lá pode ouvir dois burros conversando; ao chegarem ao terminal, o

cronista resolve falar na língua deles, causando-lhes espanto e chicotadas. É uma forma de distanciamento, embora o cronista esteja presente e, em um determinado momento, resolva intervir na conversa.

Voltando ao diálogo entre Deus e Pedro, vemos que ambos observam o Rio de Janeiro de um ponto de vista privilegiado. Estando no céu, tentam ver e entender a nova forma de comércio praticada na igreja. Contudo, o privilégio de visão não se deve apenas às alturas, pois ambos são personagens históricos da religião cristã e, como tais, lêem o momento presente com o olhar da Eternidade que contém todos os tempos:

- De maneira, Pedro, que eu expeli um dia os mercadores do templo, e ei-los que mandam pintar-lhe nas paredes os seus anúncios? Dezoito séculos bastaram a esta desforra... Pedro, o mundo está ficando triste. Sabes ao menos o que é essa Erva Homeriana, e essa outra?

A referência à ação de Cristo, que expulsou a chicotadas os mercadores do templo de Jerusalém, marca essa interferência e esse privilégio do contraste temporal em relação à imagem atual. Com isso, temos um *kataskopos espacial* – Deus e Pedro vendo o Rio de Janeiro das alturas – e também um *kataskopos eterno-temporal* – que relaciona a cena atual com a ocorrida 18 séculos antes.

Na crônica de 12 de dezembro de 1884, o *locus* do *kataskopos* opera-se de modo que inverte o anterior: os vermes observam o mundo por baixo, na sepultura:

– E por que é que não há de crer? redargüiu o graúdo. Que interesse temos nós em lhe mentir? Não distinguimos nomes, nem caras, nem opiniões, quaisquer que sejam, políticas e não políticas. Olhe, vocês às vezes batem-se nas eleições e morrem alguns. Cá embaixo, como ninguém opina, imitam-se todos a ser igualmente devoramos, e o sabor é o mesmo. Às vezes, o liberal é melhor que o conservador; outras vezes é o contrário: questão de idade. Os vermes (não os deuses, como diziam os antigos) os vermes amam os que morrem moços. Você por que é que não fica hoje mesmo por aqui? Ibid., p. 180

A partir desse ponto de vista privilegiado, os vermes podem estabelecer comparação entre a vida e a morte, operando o rebaixamento das questões consideradas importantes, como disputas eleitorais, titulações, divergências políticas e ideológicas. Quando o cronista lhes pergunta se Malta está enterrado ali, os vermes observam que na sepultura a única distinção que fazem é se a carne é boa ou não, dependendo da idade. Esse nivelamento rebaixado que nega titularidade, valores e disputas aparece nos

Diálogos dos Mortos, de Luciano, onde o ponto de vista privilegiado do *kataskopos* se dá no Hades. No diálogo XI, Diógenes e Heracles (Hércules) dialogam. Diógenes lhe pergunta como, sendo um semideus, está no Hades, e Hércules replica, dizendo ser apenas a sombra do verdadeiro Heracles:

DIÓGENES - Esse aí não é Heraclés?! Não pode ser outro, por Heraclés! - o arco, o porrete, a pele de leão, a estatura ... é todinho Heraclés.

Então, Heraclés, mesmo sendo filho de Zeus, tu estás morto? Dize-me, ó belo vencedor, tu estás morto mesmo?! É que, eu, na terra, te oferecia sacrifícios, como a um deus.

HERACLÉS - E o teu sacrifício era correto, pois Heraclés em pessoa está no céu e possui Hebe, de belos pés; eu sou a sombra dele.

DIÓGENES - Como é que é isso?! Sombra do deus?! E é possível alguém ser deus pela metade e estar morto pela metade?

HERACLÉS - Sim. Na verdade ele não morreu, mas sim eu, a sombra dele.

DIÓGENES - Entendo, ele te entregou a Plutão, como um sócia, em lugar dele; e tu, agora, estás morto em lugar dele.

HERACLÉS - É mais ou menos isso aí.

DIÓGENES - E como foi que Éaco, que é minucioso, não reconheceu que tu não eras ele, e acolheu um suposto Heraclés aqui presente?

HERACLÉS - É porque eu era perfeitamente parecido.

DIÓGENES - É verdade o que estás dizendo. És tão perfeito, a ponto de tu seres ele. Toma cuidado, então, para que não seja o contrário: o Heraclés és tu, e a tua sombra se casou com Hebe, lá entre os deuses ...

HERACLÉS - Tu és um impertinente e um tagarela. Se não cessares de me gozar, ficarás sabendo logo de que deus eu sou a sombra.

DIÓGENES - É. O arco está armado e entesado. Mas eu, de que mais poderia ter medo, vindo de ti, já que morri de vez? Entretanto, dize-me, por teu Heraclés: quando ele estava vivo, tu estavas com ele como uma sombra, já naquele tempo, ou vós dois éreis um só durante a vida, e depois que morrestes, depois de vos separardes, ele alçou vôo para os deuses, e tu, a sombra dele, como era natural, estás aqui no Hades?

HERACLÉS - Eu nem devia responder a um indivíduo que fica dizendo bobagens de propósito. Mas escuta aí também isto: tudo quanto, em Heraclés, era de Anfitrião, está morto, e eu sou aquilo tudo; e o que era de Zeus está no céu, em companhia dos deuses.

DIÓGENES - Ah, agora estou entendendo. É claro. Estás dizendo que Alcmena pariu de uma só vez dois Heraclés: um, que concebeu sob Anfitrião, e o outro, de Zeus. Assim vós dois nascestes gêmeos de uma mesma mãe.

HERACLÉS - Não, imbecil! Nós éramos dois e uma mesma pessoa!

DIÓGENES – Ainda não está fácil de entender isso: que éreis dois Heraclés compostos; a menos que fósseis como uma espécie de hipocentauro, nascidos os dois juntos em um só: homem e deus.

HERACLÉS – Não! Pois não te parece que todos somos compostos de duas partes: alma e corpo? Então, o que impede que a alma, que era de Zeus, esteja no céu, e a parte mortal, eu, esteja entre os mortos?

DIÓGENES – Mas, ó, distintíssima estirpe de Anfitrião, seria bonito afirmar isso, se tu fosses um corpo; contudo, tu agora és uma sombra incorpórea! Então, estás correndo o risco de produzir já um tríplice Heraclés!

HERACLÉS – Tríplice como?

DIÓGENES – Mais ou menos assim: se um está no céu e outro, tu, que já virou pó, em Oeta, essas coisas já viraram três! Agora, vê lá quem inventarás como pai do corpo!

HERACLÉS – Tu és um impertinente e um sofista. Mas quem és tu, por acaso?

DIÓGENES – Eu sou a sombra de Diógenes de Sinope. Eu não estou, por Zeus, entre os deuses imortais, mas estou entre os melhores dos mortos; e estou zombando de Homero e desse tipo de invencionices. LUCIANO, 1999, pp. 101-103.

Nesse diálogo, observamos que o método empregado por Luciano para provocar o riso por meio da personagem Diógenes deve-se a esse deslocamento espacial. Tanto aqui, quanto na crônica machadiana, o *kataskopos* dá-se pelo rebaixamento literal; aqui as personagens dialogam no Hades, o que permite a Luciano desconstruir o mito de Hércules como semideus, filho de Zeus, por meio da personagem Diógenes. Diante de uma figura mitológica – Heraclés –, questiona a crença que sustenta tal mito e sugere o quanto é ridícula. Lança ao leitor a dúvida sobre a verossimilhança desse mito, desconstruindo-a por meio de argumentos que a contradizem. Essa segunda

característica do *kataskopos* observada por Rego é apontada por Bakhtin como deslocamento da *síncrise* dialógica, formando uma *estrutura triplanar* (Bakhtin, 1981, p. 100). Bakhtin define *síncrise* como a confrontação de diferentes pontos de vista em relação a um mesmo objeto, procedimento característico dos diálogos socráticos (Ibid., p. 95). Esse deslocamento de planos nos diálogos luciânicos possibilita uma *síncrise* mais complexa, à medida que os diferentes pontos de vista não se dão apenas entre diferentes personagens, mas também a partir de diferentes planos. A possibilidade imaginativa dos diálogos luciânicos permite essa movimentação de planos em três esferas distintas: do Olimpo, da Terra e do Hades. A estrutura triplanar também se manifesta, como vimos, em Machado. Na crônica de 10 de agosto, a vida política do Império é discutida no céu cristão por Deus e Pedro; na crônica de 12 de dezembro, essa discussão é feita no cemitério, entre o cronista e os vermes. Nessa movimentação de planos diferentes e da imaginação fantástica, o texto é constituído pela palavra inoportuna, dada pela franqueza cínica e pelo desmascaramento profanador do sagrado ou pela veemente violação da etiqueta, também bastante característica da menipéia. (Ibid., p. 101).

VI CAPÍTULO

A estrutura tragicômica em *A+B*

Entre os séculos III e II a. C., Titus Maccius Plautus, poeta latino, apresentou uma das suas peças teatrais, *Anfitrião*, à platéia romana. Nela, Mercúrio, o deus do comércio, inicia com um grande aparte ao público, identificando o gênero da peça:

*Nunc quam rem oratum huc ueni, primum proloquar;
Post argumentum huius eloquar tragoediae.
Quid contraxistis frontem? Quia tragoediam
Dixi futura hanc? deus sum, commutauero.
Eandem hanc, si uultis, faciam | ex tragoedia
Comoedia ut sit omnibus isdem uorsibus.
Vtrum sit na non uoltis? Sed ego stultior,
Quasi nesciam uos uelle, qui diuus siem.
Teneo quid animi uostri super hac re siet.
Faciam ut commixta sit tragico comoedia;
Nam me perpetuo facere ut sit comoedia,
Reges quo ueniant et di, non par arbitrator.
Quid igitur? Quoniam hic seruus quoque partes habet,
Faciam sit, proinde ut dixi, tragico[co]moedia.
PLAUTE, 1970, p. 13.*

Agora eu vou dizer a vocês o motivo de minha missão;
Depois vou revelar o argumento desta tragédia.
Porque é que franzem a testa? Por eu ter dito ser uma tragédia?
Eu sou deus; eu posso rapidamente transformá-la.
Essa mesma peça, se vocês quiserem,
eu transformo-a de tragédia em comédia,
sem trocar sequer um verso.
Vocês querem, sim ou não? mas eu sou um idiota.
Como se eu não soubesse o que é que vocês querem.
Eu sou um deus! Eu não ignoro nada do que vocês desejam.
Eu farei aqui uma peça mista, uma tragicomédia.
Para fazer de um ponto ao outro uma comédia
Onde apareçam reis e deuses, é a coisa, ao meu ver, inconveniente.
Então, o que fazer? Pois nessa peça também há escravo,
Portanto, eu farei conforme disse uma tragicomédia.⁸⁰

Anfitrião é a dramatização cômica do nascimento do semi-deus Hércules. Júpiter, desejando possuir Alcmena, mulher do general Anfitrião, aproveita o fato de o

⁸⁰ A versão em latim foi tirada da edição de 1970 da Société d'édition Les Belles Lettres, edição bilingüe – francês/latim – organizada e traduzida para o francês por Alfred Ernout. A versão em português é tradução livre, a partir do francês.

general estar em guerra e transforma-se nele, enganando Alcmena para seduzi-la. Mercúrio, seu filho, aparece na imagem de Sósia, escravo do general, para ajudar o pai nessa empreitada. Como a peça é composta de rei (Anfitrião) e deuses (Júpiter e Mercúrio) e dramatiza o nascimento de Hércules, ela se define como gênero trágico, mas o *caráter* dessas personagens, que as qualifica como personagens elevadas, pois são reis e deuses, com exceção de Sósia, um escravo, e de Alcmena⁸¹, uma mulher, não corresponde à mistura de cenas sérias e graves, como a guerra e a traição, e cenas cômicas, efetuando uma série de ações engraçadas e muitas confusões para divertimento do público. Essa mistura de deuses, reis e escravos, envolvidos em uma seqüência de confusões e situações ridículas, definida ficcionalmente na peça como *tragico[co]moedia*, apresenta-nos elementos mais ricos e complexos, uma vez que a mescla dos gêneros em uma mesma estrutura ficcional aparentemente contraria o preceito da *Poética* que determina a unidade e a pureza do estilo de ambos como estruturas dramáticas distintas. Nesse trecho da fala de Mercúrio há um eco da doutrina aristotélica. Ao definir tragédia e comédia, Aristóteles identifica a comédia como poesia dramática que trata de homens inferiores e tragédia como poesia dramática que põe em cena homens superiores- ou seja, como estruturas ficcionais distintas.

1 – A tragédia na doutrina aristotélica.

Na parte II, parágrafo 9 de sua *Poética*, Aristóteles marca a diferença que separa a tragédia da comédia, observando que aquela imita homens melhores do que ordinariamente são, enquanto que a comédia imita os homens piores. Considerando a poesia como a arte da imitação, Aristóteles afirma que, como artes imitativas, elas diferenciam-se por três formas: segundo os meios, os objetos e os modos. A partir disso, discorre sobre as diversas distinções entre a tragédia e a comédia. Nessa obra, o filósofo trabalha mais os elementos que compõem a tragédia, tratando muito superficialmente os elementos de composição da comédia. Ivo Bender, em sua obra *Comédia e Riso*, refere-se ao *Tractatus Coislinianus* (ARISTÓTELES, 2008), que corresponderia à *Poética II*, de Aristóteles, citando Richard Janko, que o traduziu para o inglês. Nessa obra, da qual nos restou apenas esse epítome, o filósofo teria

⁸¹ Citando Gioachino Chiarini, Cardozo observa que Alcmena é uma mulher construída na peça com caráter forte e dotada de grande dignidade, pois sabe ser gentil e carinhosa, bem como sabe ter uma postura firme diante das acusações de seu marido. Segundo Cardoso, tais traços a aproximam da figura da matrona romana para quem a honradez era a qualidade principal (CARDOSO, 2008, p. 11)

apresentado os elementos característicos da comédia. Fernando Santoro, juntamente com um grupo de pesquisa da UFRJ, fez a tradução desse *Tractatus* para o português, também baseado na tradução de Janko para o inglês. Retomaremos alguns elementos sobre a comédia presentes nesse *Tractatus* mais à frente, porém nos deteremos, em um primeiro momento, nas definições apresentadas por Aristóteles e alguns outros teóricos sobre a tragédia.

Na parte VI da *Poética*, Aristóteles apresenta alguns procedimentos essenciais que definem a tragédia. Entre eles, o autor define seis elementos: mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopéia:

30. E como a tragédia é a imitação de uma ação e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter e pensamento (porque é segundo estas diferenças de caráter e pensamento que nós qualificamos as ações), daí vem por consequência o serem duas as causas naturais que determinam as ações: pensamento e caráter; e, nas ações [assim determinadas], tem origem a boa ou má fortuna dos homens. Ora o mito é imitação de ações; e por “mito” entendo a composição dos atos; por “caráter”, o que nos faz dizer das personagens que elas têm tal ou qual qualidade; e por “pensamento”, tudo quanto digam as personagens para demonstrar o que quer que seja ou para manifestar sua decisão. ARISTÓTELES, 1987, p. 206.

Conforme observamos, ao definir *mythos* como a composição dos atos, i. e., o enredo, propõe ser essa ação qualificada pelo caráter e pensamento de cada personagem. Frye, em *Anatomia da Crítica*, ao tratar da definição de tragédia e de comédia feita pelo filósofo, observa que os termos gregos *spoudaios* e *phaulos*, associados respectivamente à tragédia e à comédia e traduzidos pelos teóricos da tragédia e da comédia ao longo dos séculos respectivamente por “sério/grave” e “baixo/inferior”, dando-lhes um valor moral, podem também ser entendidos como “importante” e “sem importância”, respectivamente (FRYE, 1957, p. 39). Com isso, propõe o deslocamento do sentido moral atribuído ao caráter para as ações do herói. A proposição de Frye se sustenta na afirmativa de Aristóteles, quando este observa que as personagens assumem caracteres para efetuar as ações e desenvolver o *mythos*, os constituindo finalidade da tragédia, diz o grego: “Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações e o *mythos* constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade de tudo o que mais importa” (ARISTÓTELES, 1987, p. 206). Assim, a diferença de caráter e pensamento, na

concepção aristotélica, determina a ação do herói e o *mythos* no qual se envolve durante toda a trama trágica.

2 – *Mythos* e Caráter no idealismo alemão.

A questão do caráter do herói torna-se tema central na filosofia do trágico para os filósofos alemães dos séculos XVIII e XIX, conforme nos apresenta Peter Szondi. Segundo a observação do autor, é na filosofia de Schelling que se passa a ter uma filosofia do trágico. Desse modo, interessam-nos algumas conceituações ontológicas sobre a tragédia feitas por Schelling e outros filósofos alemães para, a partir deles, entender a concepção do trágico em Machado.

Para Schelling, a tragédia é a confirmação da liberdade do herói frente ao seu declínio. O filósofo entende o sentido do trágico como a afirmação da liberdade. Essa concepção sobre a tragédia propõe que o herói, na necessidade de afirmar sua liberdade frente ao destino, priva-se de sua liberdade e sucumbe:

O herói trágico deve possuir, em todo e qualquer aspecto, uma absolutez de caráter, de modo que para ele o exterior seja somente matéria e em caso algum possa caber a dúvida sobre como age. Mais ainda, na falta de outro destino, o caráter teria de se tornar destino para ele. Não importa de que espécie seja a matéria exterior: a ação tem sempre de provir dele mesmo (SCHELLING, 2001, p. 317).

Desse modo, observa que a tragédia consiste no conflito real entre a liberdade do herói e a necessidade como necessidade objetiva, sendo que a síntese resultante desse conflito é a indiferença de ambas como vencedoras e vencidas (SZONDI, 2004, p. 31).

Friedrich Hölderlin, citado por Szondi, entende esse conflito afirmado por Schelling como paradoxo manifesto na concepção artística da tragédia. É paradoxo, pois natureza/arte e deuses/homens unem-se de modo ilimitado para promover uma separação ilimitada. Nesse paradoxo, a força só se manifesta como signo da fraqueza e na tragédia esse signo é o herói. Como o paradoxo que permite o significado e a compreensão da tragédia resulta do potencial que se divide igualmente e de modo justo, sua originalidade não se manifesta como força original, mas como fraqueza, à qual pertencem a luz da vida e a sua manifestação. Esse signo é, na tragédia, insignificante,

mas, por meio de seus elementos originais nesse paradoxo, seus efeitos manifestam-se de modo oposto, na sua significância. (Ibid., p. 33).

Conforme observa Szondi, Hölderlin mostra que o forte só se manifesta por si mesmo como fraco e depende dele para que a sua força possa ser manifesta e, com isso, fundamentar a necessidade da arte. Essa fundamentação é o modo como a natureza pode aparecer mediada pelo signo do herói (Ibid., p. 34). Assim, o paradoxo na tragédia resulta da interpretação que Hölderlin faz do trágico como sacrifício que o homem oferece à natureza, buscando com isso dar significado à sua existência e resultando em sua conciliação com ela.

Karl Wilhelm Ferdinand Solger, em suas *Conferências sobre Estética*, também compreende a tragédia como paradoxo, mas diferentemente de Hölderlin, propõe que o paradoxo resulta da existência do homem como aniquilamento. Se em Schelling esse paradoxo é a necessidade do herói de afirmar sua liberdade e, por afirmá-la, perdê-la, sendo a perda a afirmação da liberdade, em Solger não se refere apenas a uma necessidade de liberdade, mas à revelação de sua existência. Esse homem participa do mais elevado ao mesmo tempo em que precisa existir. Ele se revela na supressão da própria existência. O sentimento trágico não é suprimido em Solger, mas experimentado no saber conciliador. Para Solger, a tragédia é a revelação da idéia como existência por meio do aniquilamento, pois o belo como idéia divina só pode ser enxergado pelo real, que, por sua vez, aniquila o divino, como pontua Szondi. É nessa concepção do trágico que resulta a fórmula de Solger, em que o que se aniquila é a própria idéia à medida que se torna fenômeno. O que sucumbe na tragédia é aquilo que há de mais elevado no homem: o que ele tem de mais nobre deve sucumbir na sua existência e não apenas o mero elemento temporal, conforme observa Solger. (Ibid., p. 47).

Vemos que, buscando compreender o caráter do herói trágico a partir de uma concepção dialética, Schelling, Hölderlin e Solger compreendem o aniquilamento do herói como: *conflito entre a liberdade do herói e a necessidade objetiva* que se reafirma no declínio do herói, na concepção de Schelling; *paradoxo* da união ilimitada entre natureza/arte, deuses/homens que resulta em uma separação ilimitada no saber reconciliador manifesto no signo do herói, na concepção de Hölderlin; ou *revelação* da idéia divina enxergada por meio do herói, i.e., o que há de mais nobre no homem manifestado na sua existência como aniquilamento, na concepção de Solger. Seja liberdade como necessidade, paradoxo resultante em saber reconciliador ou existência que resulta em aniquilamento, vemos que nos dois filósofos e no poeta o caráter trágico

do herói se manifesta a partir de seu aniquilamento. Os três analisam as peças de Sófocles – principalmente a peça *Édipo Rei* – e entendem que o conflito ou o paradoxo entre destino profetizado pelo oráculo e a necessidade de liberdade ou afirmação da existência do herói consistem na reconciliação entre real e divino que resulta em aniquilamento.

Diferentemente deles, Goethe entende que a tragédia baseia-se na oposição irreconciliável entre o herói e o destino. A morte do herói trágico é a confirmação da impossibilidade de qualquer reconciliação. Na tragédia, essa oposição irreconciliável consiste no dever e querer do homem que tendem a afastar-se e romper a unidade de seu “Eu”:

Goethe pode considerar como motivação de todas as situações trágicas o ato de partir porque percebia a sua estrutura dialética. A despedida é unidade, cujo único tema é a divisão; é proximidade que só tem diante dos olhos a distância, que aspira pela distância, mesmo quando a odeia; é ligação consumada pela própria separação, sua morte, como partida (Ibid., p. 51)

Diferentemente de Schelling, Solger e Hölderlin, Goethe não entende como possível a reconciliação entre o herói e o destino. Se nos três primeiros a morte é a reconciliação, para Goethe ela é a confirmação dessa oposição irreconciliável. Da mesma forma que Goethe, Kierkegaard entende o trágico como a eterna contradição irreconciliável. A tentativa de unificação é a consistência da luta trágica, pois o trágico é o humor em conflito entre o ético e o religioso.

A importância do trágico pode ser comprovada pelo esboço de uma tragédia sobre Antígona em *Ou/ou*, na qual a versão tradicional da história de vida de Kierkegaard foi absorvida. Édipo morre sem que os seus pecados tenham vindo à tona, e Antígona (que já os pressentia durante a vida de seu pai, mas silenciava e era vítima da melancolia) está "mortalmente apaixonada". Para poder se declarar ao amado, ela tinha de lhe confiar também o segredo de sua melancolia, mas se o fizesse o perderia. Kierkegaard escreve: "Só no instante da sua morte Antígona pode confessar a intimidade de seu amor, apenas no instante em que não pertencia mais a ele era-lhe possível admitir que lhe pertencia.". O autor compara esse segredo à flecha que Epaminondas deixou no ferimento depois da batalha, por saber que sua retirada lhe causaria a morte (Ibid., pp. 61-62)

Preferindo *contradição* ao termo *oposição* usado por Goethe, Kierkegaard reafirma a impossibilidade de reconciliação, entendendo que na tentativa de reconciliação se estabelece a luta que determina o elemento trágico:

Enquanto Goethe fala de oposição, Kierkegaard escolhe, seguindo certamente o vocabulário da lógica de Hegel, o conceito de contradição [*Modsigelse*], para expressar com isso a unidade predeterminada das duas potências que colidem. Essa unidade faz da luta entre tais potências uma luta trágica. Aquilo que Goethe só acrescenta em sua definição do trágico ao aplicá-lo ao *Carmagnola*, de Manzoni, já é apontado por Kierkegaard com a palavra *Modsigelse*. (Ibid., p. 59)

De modo geral, os autores alemães e o dinamarquês aqui resumidos pressupõem no conflito trágico uma essência do caráter do herói que se manifesta por meio do aniquilamento seja como reconciliação com o destino – em Schelling, Solger ou Hölderlin-, seja como oposição ou contradição irreconciliável – em Goethe e Kierkegaard. A partir de uma compreensão idealista e transcendental, a filosofia do trágico iniciada por Schelling confere ao aniquilamento a manifestação da essência do caráter do herói.

Esses conceitos nos são necessários por dois motivos: primeiro, porque é na filosofia alemã dos séculos XVIII e XIX, sobretudo na constituição do “Eu Absoluto” de Fichte, conforme observa Guinsburg, que se consolida o desenvolvimento romântico, cujos elementos consubstanciados assumem um caráter mais particularizado:

Sob o impulso da mitificação, subjetivação, idealização e espiritualização que se desencadeia a partir da *imaginação produtora* do e no Eu Puro de Fichte e culmina nas “realizações” da dialética hegeliana da Idéia a caminho do Espírito, vastos conglomerados geoculturais são integrados historicamente em grandes comunidades, como o mundo oriental, o mundo greco-romano e o mundo moderno ou germânico das *Lições da Filosofia da História* de Hegel. (GUINSBURG, 1993, p. 16)

Márcio Suzuki observa, no prefácio à obra *Filosofia da Arte* de Schelling, que essa obra é importante para compreender como a filosofia schellingiana determinou o ideário do romantismo inglês, bem como o do romantismo francês (SUZUKI, 2001, p. 15). Além disso, e como segundo motivo, a produção literária machadiana, embora não deva ser considerada romântica – principalmente a produção da década de 1880 –, não pode ser considerada como pré-romântica, o que significa que sua produção dialoga direta ou indiretamente com o idealismo alemão.

Nesse sentido, a análise de seus textos a partir da poética da tragédia – tanto a aristotélica quanto a do idealismo alemão – permite entender seu funcionamento e especificar os procedimentos e efeitos de sentido operados nas crônicas *A + B*. Antes,

observamos que a composição machadiana não é propriamente uma composição restrita ao estilo da tragédia. Conforme veremos adiante, incorpora-se nela também o estilo cômico, o que permite reafirmar o enunciado de Mello e Souza segundo o qual a tragicomédia torna o trágico mais trágico e cômico mais cômico (SOUZA, 2006, p. 62). Desse modo, detivemo-nos até o momento nas definições da tragédia para observar nos textos machadianos como o estilo trágico é acirrado a partir da tragicomédia; assim também faremos com o estilo cômico para, no final, determo-nos na compreensão da tragicomédia.

O primeiro elemento que destacamos como diferenciador dos procedimentos das formas trágicas nessas crônicas deve-se ao deslocamento de enfoque, que coloca em primeiro plano de sua produção o *mythos* e a *elocução*, ao invés de se prender à constituição do caráter do herói como determinante do *mythos*. Os idealistas alemães, conforme vimos, colocam em primeiro plano, na análise filosófica da tragédia, o caráter constitutivo do herói para, a partir desse caráter, problematizar o *mythos* ligado a uma compreensão da idéia divina como destino. Diferentemente, em Machado, o que se apresenta em primeiro plano é o *mythos* que determina e justifica a constituição do caráter da personagem, o que torna essa constituição complexa e paradoxal. É importante considerarmos que Machado não pretende escrever uma poética filosófica do trágico, como fazem os idealistas alemães. Compõe obras literárias e não teorias filosóficas; apesar dessa distinção, sua produção poderia ser entendida como caudatária das definições filosóficas e estéticas da filosofia alemã e da compreensão idealista do trágico – o que, veremos, não é o caso.

Ao operar o deslocamento para o *mythos* nas crônicas *A + B*, o tema central torna-se a política. Conforme observa Bosi, o objeto de análise das crônicas machadianas é o “animal político”:

O cronista sabe e afirma com todas as letras que não é historiador e tampouco faz obra de político: “Um político, tornando a ver aquele corpo, acharia nele a mesma alma dos seus correligionários extintos, e um historiador colheria elementos para a história”. Mas o interesse do artista está voltado para os atores com seus meneios e palavras, e para a cena com o seu *décor* e decoro. (BOSI, 2004, p. 22)

Seguindo a proposição de Bosi, ao considerarmos o desenvolvimento textual das crônicas machadianas a partir da dramatização trágica que constitui o enredo dos textos, vemos que o animal político se define pelo *mythos* como composição dos atos na

definição das personagens. Nos termos de Bosi, o interesse volta-se para o discurso das personagens e para a cena em que se opera tal discurso. Ao tratar do animal político, o cronista constantemente se refere a personagens públicas, às figuras políticas estrangeiras, como o General Santos, o ministro inglês Gladstone, à Rainha Vitória; e brasileiras, como os senadores Manoel Francisco Correia, Uchôa Cavalcanti; e ministros, como Zacharias Góes de Vasconcelos, Francisco Belisário, Visconde de Beaurepaire Rohan; deputados, como Cândido Luis, Conde de Baependi, e vários outros bastante conhecidos na época. Desse modo, assim como observa Mercúrio em *Anfitrião*, aqui também as personagens tratadas nas crônicas são personagens elevadas. A escolha dessas personagens é elemento de constituição do estilo trágico nos textos machadianos, pois, conforme a definição aristotélica, a presença de personagens elevadas é um dos elementos que constituem a tragédia. Obviamente, como veremos mais à frente, outros elementos vão contribuir para problematizar o estilo trágico presentes nas crônicas. Mas, por enquanto, vamos observar quais são os elementos que aproximam o estilo das crônicas do estilo trágico.

Na primeira das sete crônicas *A + B*, a personagem *B* comenta sobre o sofrimento do General Máximo Santos que fora vítima de uma tentativa de homicídio no dia 17 de agosto do mesmo ano. A notícia do atentado tratada pela imprensa é recuperada na fala da personagem *B* que acentua o elemento trágico da morte: “O General Santos que ora *agoniza...*”. O verbo utilizado para identificar a real situação do “herói” – agonizar – dá o tom trágico ao acontecimento. Contudo, vemos que a personagem não noticia o fato, mas apenas o recupera da notícia do jornal. Essa recuperação processa o distanciamento entre enunciado e seu referencial⁸². Esse referencial enunciado nos telegramas do *Gazeta de Notícias* torna-se objeto de análise do enunciado da personagem *B* e, por isso, pode esvaziar a essência trágica da relação idealista entre *herói* e *destino* para operar outros procedimentos sobre o referencial. Como o cronista elabora um distanciamento entre o enunciado – *ora agoniza* – e o referencial – a situação trágica do General Santos –, pode esvaziar tal essência pressuposta e operar por meio da ironia outro sentido para ele por meio de outro verbo: *despacha*. O enunciado “(...) o General Santos, que ora agoniza, ora despacha” torna-se

⁸² O termo enunciado tem como base teórica de definição a distinção que Foucault faz entre enunciado e referencial, entendendo este como “conjunto de domínios que são regras de existência para os objetos que aí se encontram nomeados, designados ou descritos, para as relações que aí se encontram afirmadas ou negadas”. FOUCAULT *Arqueologia do Saber*. Para ele, o enunciado é a unidade básica que elabora esses referenciais enquanto discursos, sendo correlato do referencial. Para maior compreensão, ver. MACHADO, Roberto, 2006, p. 151.

uma estilização poética que não se propõe como imitativa da real situação em que se encontra o Presidente do Uruguai, mas como uma estilização poética do referencial enunciado na matéria de jornal. Por isso, o autor pode esvaziar seu sentido primeiro e acentuar os elementos paradoxais entre a função de um “herói” – “ora agoniza” – e a de um “burocrata” – “ora despacha”. Assim, Machado opera o estilo trágico na contramão da proposição aristotélica e, principalmente, da proposição dos idealistas alemães, ao acentuar e colocar em primeiro plano não o caráter do herói, mas o *mythos* com o qual define de modo contraditório esse caráter. O procedimento trágico machadiano inverte o da poética clássica e romântica da tragédia. Com isso, no processo de materialização do juízo moral da tragédia, o destino ou a idéia divina diluem-se e perdem-se na lógica burocrática da agonia do General Santos. Esse “herói”, ao reafirmar-se em sua existência diante do destino – (fora vítima de tentativa de homicídio devido à sua condição política de Presidente do Uruguai) – o faz como herói que, em agonia diante da morte, rapidamente se destitui da condição de herói para incorporar a *persona* do burocrata.

Nessa mesma crônica, encontramos outro elemento trágico na paródia do enunciado do darwinismo social. A personagem *B* apresenta o enunciado “na luta pela vida, vence o mais forte...”. Além da referência direta por meio da paráfrase intertextual à frase de Spencer, que resulta em paródia, conforme já vimos anteriormente, esse enunciado faz referência direta ao elemento trágico afirmado por Kierkegaard. Ao expressar a unidade predeterminada das duas potências que colidem (o herói e o destino), efetua a colisão como luta trágica entre ambas. Kierkegaard acentua e reafirma a luta como elemento de contradição irreconciliável que resulta em aniquilamento, conforme vimos. No enunciado da crônica, recupera-se esse elemento trágico do herói que se caracteriza como luta pela vida afirmando sua liberdade ou sua existência; mas a luta se estabelece como uma luta pela própria vida. Contudo, o enunciado determinista relativiza a essência trágica do seu referencial ao transformar sintaticamente o *mythos* trágico – “luta pela vida” – em uma locução adverbial de lugar, tornando o verbo *vencer* intransitivo, sem objeto; obviamente, o enunciado em análise é de autoria machadiana, mas o enunciado de Spencer – *the survival of the fittest* – opera a mesma relativização na elocução, ao transformar a ação em um substantivo que naturaliza a qualidade do herói, i. e., sua vitória diante do destino não se deve à ação que exerce na tragédia, mas apenas à sua qualidade. Com isso, o enunciado cientificista confirma a vitória do mais forte, determinando o evolucionismo social como forma de justificativa ideológica das

transformações sociais do século XIX. Do mesmo modo como fez no enunciado que apresentamos anteriormente, aqui também o cronista opera o esvaziamento de sentido tanto da sentença determinista quanto da caracterização trágica do termo. Primeiro, ele esvazia o relativismo determinista, reacentuando seu elemento trágico ao colocar o enunciado em ordem indireta, de modo que a locução adverbial apareça em primeiro plano, evidenciando seu elemento trágico. Assim como no enunciado sobre o General Santos, neste também há um distanciamento entre enunciado e referencial, de modo que este se torne objeto de readequação operado pelo enunciado; com isso, faz a segunda operação de esvaziamento de sentido, pois, uma vez que esvazia não apenas o elemento trágico, pois é um enunciado que opera o referencial enunciativo da tragédia, mas também o referencial enunciativo cientificista, o cronista pode incorporar por meio da ironia e da paródia o termo hábil, esvaziando o sentido trágico e realocando-o no contexto das diversas fraudes enunciadas anteriormente. Para complementar esse esvaziamento, o cronista parodia a frase de Iago, recontextualizando essa personagem em uma nova situação sócio-cultural. A personagem, tirada da tragédia inglesa, onde seu destino é a morte por traição, é realocada em um contexto burguês e determinista, onde suas ações adquirem novos significados e novas funcionalidades cujo resultado não é a morte trágica, mas *the survival of the expert* – a sobrevivência dos mais hábeis.

3 – Componentes da tragédia em Northrop Frye.

Em sua obra *Anatomia da Crítica*, conforme observamos anteriormente, Northrop Frye, ao propor a mudança de sentido nos termos aristotélicos – *spoudaios* e *phaulos* – põe em evidência a ação ou o *mythos* que determina o caráter do herói. “As ficções, portanto, podem ser classificadas não moralmente, mas pela força de ação do herói, que pode ser maior do que a nossa, menor ou mais ou menos a mesma”. (FRYE, 1957, p. 39). Desse modo, ao pôr como objeto de análise o *mythos* como elemento definidor do herói e, conseqüentemente, do estilo trágico, Frye discorre sobre diversas distinções, desde a Grécia até o século XX, mostrando as várias manifestações puras ou híbridas da forma trágica na literatura. Para isso, o autor observa que a estrutura e os efeitos de sentido da tragicidade não são necessariamente exclusivos do gênero trágico, marcando a diferença entre a tragédia e o estilo trágico (Ibid., p. 163). Desse modo, apesar de as crônicas *A + B* serem dramatizadas por meio do gênero diálogo, não se trata de um gênero

trágico, mas é gênero que contém o estilo trágico com o qual o cronista elabora o texto por meio da mistura de gêneros, dando nova funcionalidade a esse estilo, o que pretendemos ver adiante.

a) A tragédia fatalista.

O enfoque sobre a ação da personagem leva Frye a identificar na tragédia um tom irônico resultante do paradoxo entre afirmação e aniquilamento do herói. Observa o autor que a tragédia, ao tratar da queda de um chefe, que confirma sua heroificação, também resulta em seu aniquilamento (Ibid., p. 43). Esse paradoxo da junção entre o heroísmo divino e a natureza demasiado humana provoca um efeito de sentido identificado como *catarse* na *Poética* de Aristóteles. Ele nos apresenta duas fórmulas interpretativas frequentemente utilizadas como definição da tragédia: a primeira fórmula é a doutrina que considera e enfatiza a força onipotente do destino sobre o herói. Diante dela, manifesta-se a fraqueza do herói, pois nada pode contra o destino que se impõe a ele e apenas na sua morte pode afirmar sua liberdade. Ao apresentar essa primeira interpretação da tragédia, Frye aproxima a análise à teoria de Hölderlin, pois ambas consideram a relação paradoxal do herói, cuja força manifesta-se na fraqueza, sendo o aniquilamento a reconciliação com o destino. Frye define essa fórmula presente na maioria das tragédias como uma interpretação fatalística que não distingue ironia de tragédia, propondo entendê-la como *ironia do destino*.

Na crônica de 14 de outubro, a personagem A, ao comentar sobre as duas tribunas, faz, por meio da estilização, a paródia do poema de François de Malherbe, no enunciado “(...) as tribunas (...) que duraram, com perdão da palavra, *l'espace d'un matin*” (ASSIS, 1956, p. 44). Essa paródia do poema de Malherbe realoca a imagem das duas tribunas, bem como da Câmara dos Deputados, à condição das personagens do poema, conforme trabalhamos no terceiro capítulo. Desse modo, estabelecendo uma equivalência entre a duração da existência das duas tribunas e a vida da filha do M. du Périer, mostra que as tribunas equivalem à menina morta, bem como a Câmara dos Deputados equivale a M. du Périer. Assim, o *mythos* é a morte da filha que rouba a infância à menina e a incapacidade do pai diante do destino que lhe toma a filha – nas crônicas, as duas tribunas. Conforme o poema, a dor do pai é eterna e, diante da morte, nada pode ser feito, pois :

*La Mort a des rigueurs à nulle autre pareilles;
On a beau la prier,
La cruelle qu'elle est se bouche les oreilles,
Et nous laisse crier.
Le pauvre en sa cabane,
où le chaume le couvre,
Est sujet à ses lois;
Et la garde qui veille aux barrières du Louvre
N'en défend point nos rois.
De murmurer contre elle, et perdre patience,
Il est mal à propos;
Vouloir ce que Dieu veut, est la seule science
Qui nous met en repos*⁸³. (MALHERBE, 1912, pp. 46-47)

Conforme vemos, o fatalismo da morte interrompe a “vida” das duas tribunas do mesmo modo como interrompeu a vida da filha de M. du Périer. Essa interrupção é justificada como incompetência do primeiro marceneiro que não pôde estar na França para ver como deve ser feita uma tribuna e como esquecimento da Câmara de votar uma resolução que obrigasse seu presidente a utilizá-la. As incompetências do marceneiro e da Câmara são elevadas ao nível da fatalidade da morte. Atingindo a todos de modo cruel, nenhuma prece pode impedi-las de agir, evidenciando-se a ridicularização das irresponsabilidades dessa instituição com as finanças públicas. Ao mesmo tempo, o sentido da tragicidade é esvaziado por meio da materialização desse juízo moral. A equivalência irônica entre um contexto e outro confirma-se com a conclusão da personagem A sobre o motivo de as duas tribunas estarem expostas: *para a consolação dos contribuintes atrasados*. A conclusão da análise equivale ao título do poema: se Malherbe consola M. du Périer diante da tragédia familiar, a Câmara consola os contribuintes atrasados diante da tragédia financeira.

Insistimos novamente nesse estabelecimento entre as teorias da tragédia e os textos de Machado de Assis. Com as análises feitas até o momento, vemos que não se trata de um texto trágico, mas que se utiliza do estilo trágico para operar sua composição. Conforme veremos adiante, também não se trata de texto cômico,

⁸³ A morte tem rigores a nenhum outro semelhantes;/Em vão pedimos a ela,/Cruel que é, tapa os ouvidos/e nos deixa gritar./O pobre em sua cabana onde a palha o cobre,/Está sujeito a suas leis;/E a guarda que vigia nas barreiras do Louvre/Não defende nossos reis dela/Murmurar contra ela, e perder a paciência,/É coisa inútil./Querer o que Deus quer, é a única ciência/Que nos põe em repouso. (tradução livre)

mas também da utilização do estilo cômico, acentuando a forma tragicômica de sua produção literária.

b) A tragédia da violação moral

A segunda fórmula definida por Frye é a de que a tragédia é desencadeada pela violação de uma *lei moral*, seja essa lei humana ou divina e, portanto, estabelecendo uma ligação essencial com o pecado ou com o mal (FRYE, 1957, p. 207).

Na crônica de 28 de setembro, parodiando a ópera bufa de Luigi Ricci, *eran due or son tre*, a personagem *B* comenta sobre a luta entre as duas chapas, a chapa liberal e a chapa conservadora, para a ocupação da vaga no Senado. Em pleno processo de disputa das duas chapas, a liberal divide-se em duas, formando uma terceira chapa, a abolicionista. A tragicidade enunciada pela personagem e resultante dessa divisão é motivada por princípios políticos. A violação moral é marcada no texto pela incongruência entre a nova chapa que se formou, a chapa abolicionista, e os princípios que, conforme pontua a personagem *B*, nada têm a ver com o abolicionismo:

A - Mas por que é que se dividiria, sendo já difícil a luta de uma só?

B - Por causa dos princípios. Meu caro, os princípios valem alguma coisa; é preciso contar com eles. Por exemplo, eu não li a circular do Malvino.

A - Li-a eu.

B - Sim? Não a li, mas aposto que lá vem certo número de princípios: autonomia municipal, temporariedade do senado, grande naturalização, casamento civil, alargamento do voto, federação das províncias...

A - Vá-se embora! Você leu a circular.

B - Não li.

A - Leu-a, por força; como é que se pode, sem ler...

B - Não li, homem de Deus! É que os princípios, ora são princípios, ora são favas contadas. Parece que foram eles ou elas, ou só um deles, a causa da divisão da chapa liberal, e da criação de outra abolicionista,

que, se vencer, mete o Beaurepaire Rohan⁸⁴ no Senado ASSIS, 1956, p. 35

Lemos no texto a incongruência que é sintetizada pela personagem como *favas contadas*. A tragicidade dessa divisão poderia resultar no enfraquecimento dos liberais que, por motivos injustificáveis, caracterizando a *violação da lei moral*, dividiram-se em duas. Isso poderia resultar em sua trágica derrota para os conservadores e, assim, na perda da vaga do Senado.

c) *Hýbrys* e *proáiresis*: soberba e livre-escolha do herói trágico.

O herói castigado por essa violação da lei moral caracteriza-se pelo seu ânimo soberbo, apaixonado, cheio de obsessão, identificado por Frye como *hýbris*. Tal *hýbris* é responsável pela catástrofe do herói. Diferentemente da primeira teoria, nessa a catástrofe resulta da livre escolha que Aristóteles define como *proáiresis*, tornando a tragédia inteligível (FRYE, 1957, p. 207).

Em crônica do dia 24 de outubro, armam-se os elementos necessários que desencadeiam a violação da lei moral. No caso, um movimento revolucionário no Estado Oriental, encabeçado por dois coronéis – Pampillon e Galenno – conforme notícia o *Gazeta de Notícias* do dia 14 de outubro:

Montevideu, 14 de outubro

Corre aqui com insistência o boato de que os coronéis Pampillon e Galenno, e alguns outros caudilhos, preparam em Jaguarão uma invasão no território da República Oriental.
(*Gazeta de Notícias*, Telegrama, 15 de outubro de 1886)

No dia 23 de outubro, a possibilidade de revolução é noticiada dramaticamente pelo jornal:

Buenos Aires, 22 de outubro

Rebentou a revolução na campanha do Uruguay. Os insurgentes são comandados pelo coronel Galarza e parece fora de dúvida que a insurreição é promovida pelo coronel Latorre, ex-presidente da República Oriental.

⁸⁴ Alude ao marechal e Visconde de Beaurepaire Rohan (Henrique Pedro Carlos), que fora ministro da Guerra no gabinete Furtado e presidente de várias províncias. Era também historiador e filólogo.

Não se pode por enquanto julgar da gravidade do movimento mas o que se sabe já, é que os revolucionários foram repelidos na sua tentativa de transpor o rio Uruguai, pelas forças legais que se achavam de sobreaviso. (*Gazeta de Notícias*, Telegrama, 22 de outubro)

Na crônica, a tensão dramática é marcada pela euforia da personagem *B* e pelo modo como aborda a outra personagem:

A - "... Nós ontem ouvimos o nobre senador pela Bahia, aliás um parlamentar de talento..."

B - Eu! Olá! pare, homem!

A - "... Tão distinto, falar no descrédito do parlamentarismo..."

B - Pare, pare! Que distração é essa?

A - Ah! és tu ! Vou lendo este discurso do nosso Martinho de Campos, que só agora saiu impresso; aqui está; lê comigo.

B - Não posso. Vou com pressa; vou à cata de notícias.

A - Notícias de que?

B - Há dias correu aqui, que uns dois coronéis ensaiavam o vôo para uma revolução no Estado Oriental. Vou saber o que há. Que alguma coisa há de haver, creio; a prova é que o general Santos prestes a sair para a Europa, resolveu ficar e esperar. Nota que a viagem para ele é indispensável, por causa do ferimento que recebeu, e que exige completa cura; mas, apesar de tudo, o general fica. Eu faria a mesma coisa. ASSIS, 1956, p. 47.

Conforme vemos, as personagens trágicas – o General Santos e os coronéis Pampillon e Galenno – caracterizados pelo *mythos* – a grave situação de saúde do General, a crise da República do Uruguai e a eminência de uma revolução – movimentam-se de modo dramatizado tanto pelo jornal quanto pela crônica, para orquestrar a tragédia. Vemos que a *proáiresis* elucida a ação do General – ao cancelar sua viagem para a Europa, cujo objetivo era cuidar da saúde, e a decisão de ficar e enfrentar a revolução – e determina sua *hýbris*. Contudo, novamente o cronista elabora o distanciamento entre enunciado e referencial, i. e., o objetivo da crônica não é o de informar e com isso pode esvaziar a essência trágica e interromper a catástrofe em que resultaria a cena. A quebra da expectativa se dá quando a personagem *A* sugere fazer outra coisa: destituir coronéis e generais e transformar tudo em *república de cabeleireiros*. Vemos que Machado movimenta-

se entre uma estrutura trágica e uma estrutura cômica, de modo que entendê-lo apenas pela tragicidade não dá conta dessa articulação textual, conforme pontuamos anteriormente.

Ao problematizar a tragédia não apenas como gênero, mas, principalmente, como uma estrutura manifesta em diversas formas literárias, como o trágico romanesco, por exemplo, Frye identifica uma limitação na maioria das teorias sobre a tragédia, considerando que sempre tomam uma grande obra trágica como norma para definir o gênero. Entre os teóricos a que Frye faz referência nessa crítica, cita Aristóteles, o qual toma como modelo a obra de Sófocles, *Édipo Rei*, e Hegel, cujo modelo utilizado é a obra *Antígona*⁸⁵.

Para Frye, os prenúncios e as antecipações irônicas que modelam a tragédia criam uma sensação de retorno cíclico. Isso se deve “... ao reconhecimento da inevitabilidade de uma seqüência causal no tempo”, relacionado com tais prenúncios e antecipações (Frye, 1957, 210). Desse modo, a tragédia é uma terrível sensação de justiça, definida pelo *mythos* trágico que, por sua vez, gera uma compadecida sensação de injustiça. Ambas se unificam de modo paradoxal como forma de sacrifício (Ibid., p. 211). Vemos que Frye não nega os modos de estabelecimento do *mythos* do herói trágico apresentados pelos idealistas alemães; a diferença dá-se no enfoque que, em Frye, é estabelecido na ação do herói, determinando-lhe o caráter.

d) A tragédia imitativa elevada: a *hamartía* do herói trágico.

Frye propõe algumas distinções entre diferentes tragédias, considerando o *mythos* e o modo como definidores do caráter do herói. O autor identifica uma

⁸⁵ Em sua *Estética*, Hegel afirma considerar essa peça a mais perfeita obra de tragédia: “De um modo mais interessante, embora já pertença totalmente ao domínio dos sentimentos e das ações humanas, o mesmo conflito se apresenta em *Antígona*, que é, em todos os sentidos, uma das obras mais sublimes e mais perfeitas de todos os tempos. Tudo está nesta tragédia: a lei pública do Estado em oposição ao amor filial e íntimo. O dever para com o irmão, os interesses da família, são defendidos por uma mulher, Antígona; os direitos da coletividade por um homem, Creonte. Combatendo contra a sua cidade natal, Polínice cai morto em frente das portas de Tebas, e Creonte, o soberano, publica uma lei que ameaça de morte quem der honras de sepultura a esse inimigo da cidade. De tal lei, só inspirada pelo bem público do Estado, não quer saber Antígona, e como irmã, apenas movida pelo piedoso amor fraternal, cumpre o dever sagrado da sepultura. Ao fazê-lo, invoca os deuses que venera, os deuses subterrâneos do Hades, deuses interiores do sentimento, do amor, do sangue, e não os deuses manifestos da vida consciente do povo e do Estado”. HEGEL, 1993, p. 261

dessas distinções como *imitativa elevada*. Nela, os efeitos de compaixão e medo tornam-se julgamento moral favorável ou contrário:

O fato particular denominado tragédia, que acontece ao herói trágico, não depende de seu status moral. Se se relaciona causalmente com algo que ele fez, como ocorre geralmente, a tragédia reside na inevitabilidade das conseqüências do ato, não em seu significado moral como ato. Daí o paradoxo de que na tragédia a compaixão e o medo são provocados e expelidos (Ibid., p. 44).

Dessa tragédia imitativa elevada resulta o herói, cujo *mythos* o determina como superior em grau aos outros homens e seu meio. A qualidade do herói, que Frye busca em Aristóteles, chama-se *hamartía*, i. e., caráter forte em posição exposta. Conforme o autor observa, essa posição exposta é “... característica de liderança na qual uma personagem é excepcional e isolada ao mesmo tempo, dando-nos aquela curiosa mistura do inevitável e do incongruente que é peculiar à tragédia” (Idem, ibidem). Embora as personagens que cita como exemplos sejam extraídas da tragédia, o autor afirma poder encontrar essa espécie de herói em contos, lendas e literatura romanesca. Vemos essa *hamartía* manifestar-se na imagem do General Santos, cuja condição de poder, resultante de seu caráter forte e de sua liderança como presidente da República do Uruguai, manifesta-se no seu título: General. É essa condição de liderança que o faz tornar-se vítima de uma tentativa de homicídio, conforme observamos anteriormente. Desse modo, elevado à condição de herói trágico de uma *tragédia imitativa elevada*, sua essência trágica esvazia-se com sua identificação a um burocrata: “General Santos que ora agoniza, ora despacha” (ASSIS, 1956, p. 21).

e) A tragédia imitativa baixa: o *alazón* e o *pharmarkós*.

A segunda forma da tragédia identificada por Frye é a *imitativa baixa* – nessa outra forma da tragédia, os seus efeitos de sentido – compaixão e medo – não são purgados, nem transformados em prazeres, mas expressam-se de modo patético:

A palavra melhor para a tragédia imitativa baixa ou doméstica talvez seja *pathos*, e o *pathos* mantém estreita relação com o reflexo sensitivo das lágrimas. O *pathos* apresenta seu herói como isolado por uma fraqueza que fala à nossa simpatia porque

se situa em nosso plano de experiência. (...) Além disso, em contraste com a tragédia imitativa elevada, o *pathos* é aumentado pela mudez da vítima. A morte de um animal é comumente patética, e também o é a catástrofe da inteligência imperfeita, freqüente na literatura americana moderna. FRYE, 1957, pp. 44-45

Na tragédia imitativa baixa encontram-se heróis patéticos, isolados por uma fraqueza e marcados pela mania ou obsessão de subir na vida. Identifica esse tipo de personagem como *alazón*, personagem impostor, cujas ações, que determinam seu caráter, são formas de fingir ou querer ser algo que de fato não é. Embora os tipos mais populares de *alázon* sejam característicos da comédia, o autor observa que esse tipo pode conter um aspecto trágico, mesclando um tom irônico caracterizado pela incongruência de seus atos.

Na crônica de 4 de outubro, a fala da personagem A, após discutirem sobre os diversos casos de desfalques e falsificação, recupera essa imagem do *alazón*, impostor que busca subir na vida de qualquer modo:

A - Longe, muito longe. *Mete dinheiro no bolso*, não te digo mais nada; é o que dizíamos há tempos. Não metas este paio que aqui está pendurado; suja-te as calças, e o meu amigo Dr. Matos, 1º delegado, autua-te brincando. *Mete dinheiro no bolso*. Dinheiro grosso, muito grosso, mais grosso que o paio.

B - Mas a opinião pública?

A - O público - dizia um padre italiano – gosta de ser embaçado. Eu acrescento que é o seu destino. *Mete dinheiro no bolso*.

B - Queres parecer imoral, à força; tu não passas de um desanimado... ASSIS, 1956, p. 40

Diante da inevitabilidade das coisas, i. e., da impossibilidade do combate à corrupção e da punição na sociedade brasileira, a sugestão da personagem A é a reafirmação da frase de Iago a Rodrigo – *put money in thy purse*. Essa imagem do *alazón* é reforçada na explicação do enunciado shakespeariano, ao dizer que deve meter dinheiro grosso no bolso e não um paio que lhe sujaria as calças e o levaria preso, mostrando que a punição serve unicamente para os crimes pequenos e não para os grandes.

Além do *alazón* caracterizado por essa forma trágica, o autor identifica uma outra caracterização, denominando-a *pharmakós* ou bode expiatório. O

pharmakós é o tipo de personagem que, diante de determinada situação ou acontecimento, não pode ser considerada culpada, pois o que motiva o *mythos* escapa da sua vontade e de seu controle. No entanto, por fazer parte de determinado grupo social onde ocorrem certas injustiças, seu erro torna-se parte de sua existência que, portanto, não pode ser inocentada, acentuando-se, nessa constituição do *pharmakós*, a ironia do destino e a incongruência que fundamentam a tragédia (FRYE, 1957, pp. 47-48).

O caso de desfalque acontecido no *English Bank* é apresentado na crônica de 12 de setembro, identificando-se o ex-pagador do banco, Ignácio Marques de Gouveia, como esse herói *pharmakós*. No dia 24 de agosto, o *Gazeta de Notícias* traz a seguinte matéria sobre o caso:

ENGLISH BANK

Teve ontem começo, no juízo competente, o sumário de culpa contra o ex-pagador do Banco Inglês, Ignacio Marques de Gouveia.

Depôs apenas uma testemunha, Gonçalo de Souza Lobo, recebedor do banco.

As suas declarações confirmaram os fatos já noticiados pelos jornais na ocasião em que se deu o desfalque: o ex-pagador, a 27 de fevereiro, mandou dizer que não compareceria, por doente, ao banco; pelo gerente e subgerente foi ordenado ao servente Andrade, que cortasse com uma tesoura a argola de folha que prendia o cadeado da caixa; que, aberta esta, os maços de dinheiro conferiam com as contas escrituradas: que na verificação dos maços feita pela comissão fiscal, descobriu-se que eles não continham a quantia que pareciam indicar; que sob as notas grandes dos maços de contos e de dez contos estavam as notas pequenas, de modo que as quantias eram inferiores à indicação presumível, pelo sistema seguido ao comércio para emassar valores; que o desfalque verificado foi de 218:000\$; que dizia-se estar o ex pagador alcançado com o Jockey Club, lançando mão do dinheiro do Banco para solver essas responsabilidades.

Gazeta de Notícias, 24 de agosto de 1886

Embora a notícia trate o caso como um possível crime praticado pelo ex-pagador que foi, por isso, levado a juízo, na crônica sequer o ex-funcionário do banco é citado, o que lhe confere a condição de um *pharmakós* que não pode ser considerado nem culpado, nem inocente:

B - Isso, mas era imitar; e você sabe... a guerra dos mascates... Veja, por exemplo, o caso do English Bank; aí não houve a menor hesitação, justamente por não ser o bilhete pernambucano, mas a nossa boa libra

amiga...

A - Ficou alguma?

B - Tudo estava acabado, morto, esquecido, creio que já lançado a lucros e perdas, quando reapareceu uma pessoa e disse: "Vamos ver como se passou este negócio".

A - Parece-lhe então que voltarão todas?

B - Não diga tanto; algumas até já terão voltado, em depósitos, letras, cambiais e... A pessoa que voltou quer saber como a descoberta se passou e, se é verdade que o Banco *n'avait oublié qu'un point...* ASSIS, 1956, p. 22.

Como vemos, o caso é tratado pelas duas personagens como um caso social e não uma ação individual, o que não culpabiliza o ex-pagador, mas também não o inocenta, necessariamente, pois faz parte da comunidade de funcionários do *English Bank*, recebendo a culpa operada pelas personagens por meio da paródia da fábula de Florian. Assim, o ex-pagador Ignácio Marques de Gouveia é constituído no texto como um *pharmakós*.

f) Vingança e restabelecimento da ordem: a *némesis*

Sejam a *harmatía*, o *alazón* ou o *pharmakós* que resultem do *mythos* caracterizando o herói, Frye observa como constituição característica do herói trágico uma envergadura adequadamente heróica. Conforme o *mythos* onde a personagem se desenvolve e se consolida, sua queda estabelece o senso de ligação com a sociedade, bem como um sentimento de supremacia da lei natural, ambos marcados pelo tom irônico. A relação que o herói estabelece com o *mythos* para se constituir enquanto tal pode se dar pela animosidade provocada ou herdada pelo herói que resulta na volta do vingador para constituir a catástrofe. O vingador é uma espécie de lei visível ou invisível, deste ou do outro mundo (FRYE, 1957, pp. 206-207). A noção de equilíbrio natural pressupõe que a natureza é uma ordem de equilíbrio entre os dois mundos, por isso mesmo a vingança é um meio de restabelecer essa ordem e esse equilíbrio quando são destruídos. Frye identifica esse restabelecimento como *némesis*, que é um agente, instrumento humano ou sobrenatural, que atua como forma de vingança para o restabelecimento da ordem

natural das coisas (Ibid., p. 207).

Esse restabelecimento da ordem, que pode efetivar-se por meio da vingança ou apenas de uma readequação das leis naturais operadas no *mythos*, manifesta-se na crônica do dia 12 de setembro, já citada, sendo apresentado pela personagem A:

A - Pois tudo isso é do tempo. Também há poucos dias estavam uns oitocentos contos muito caladinhos, na tesouraria da fazenda de Pernambuco; vai senão quando pegam em si e abandonam a caixa, sem deixar a menor notícia do destino; - um bilhete que fosse, - um bilhete de quinhentos réis, que podia ficar muito quieto e explicar-se com a polícia. "Os meus colegas, diria esse gracioso infante, saíram daqui com intenção de evitar, embora por caminhos mais longos e tortuosos, a estrada do imposto, por exemplo, que é comprida como todos os diabos. Não voltarão todos juntos, nem no mesmo ano; mas, se é verdade que Roma não se fez num dia, também é certo que não se desfez num ano. Foi o que eles me disseram."

A - Parece-lhe então que voltarão todas?

B - Não diga tanto; algumas até já terão voltado, em depósitos, letras, cambiais e... A pessoa que voltou quer saber como a descoberta se passou e, se é verdade que o Banco *n'avait oublié qu'un point...* ASSIS, 1956, p. 21.

Conforme observam as personagens, os desfalques acontecidos tanto na Tesouraria da Fazenda de Pernambuco quanto no *English Bank* tendem a resolver-se por si sós, à medida que, se o dinheiro foi retirado, mesmo em uma quantia grossa, voltará em depósitos, letras cambiais, readequando novamente o sistema do *mythos*. Restabelecendo-se a ordem da lei natural violada pelos *pharmakoi*, tudo resultará na lagoa Stigia, a lagoa do esquecimento, sendo arquivado no Instituto Pernambuco entre a morte de Nero e a invasão dos bárbaros (Ibid., p. 39).

4 – *Tractatus Coislinianus* e a doutrina da comédia.

Desde Aristóteles até Northrop Frye, a maior parte da teoria crítica sobre a tragédia e a comédia compreendem esses dois gêneros dramáticos como distintos e opostos. Na segunda parte, parágrafo 9 da *Poética*, Aristóteles observa o caráter das personagens tratadas nesses gêneros dramáticos especificando que a tragédia é imitação dos homens superiores e a comédia imitação de homens inferiores. Na parte 5 da obra, Aristóteles afirma que a comédia trata não de todas as formas de homens inferiores, mas daqueles cujo defeito identifica como risível -

γελοιοῦν. Identifica como risível aquele defeito inocente, representado pela máscara que, embora feia, não provoca dor. Embora faça algumas referências à comédia na *Poética*, Aristóteles só a trata em função da tragédia, prometendo falar dela em outro momento.

Fernando Santoro, em seu artigo “Vestígio do riso: os tópicos sobre a comédia no *Tractatus Coislinianus*”, apresenta-nos esse *Tractatus* como uma epítome do que teria sido uma *Poética II* aristotélica sobre a comédia. Conforme observa, esse epítome faz parte da coleção Coislin da *Bibliothèque Nationale de Paris*, de onde origina o nome *Coislinianus*. Conforme alguns comentários e sumários presentes nesse manuscrito, acredita o autor que o seu conteúdo remonta ao século VI a. C, pois reflete o ensino filosófico dessa época (SANTORO, 2006, P. 161). A tradução do *Tractatus* feita por Santoro é dividida em 18 capítulos, em três grupos gerais:

Um primeiro, reunindo os que tratam da poética em geral ou de assuntos não referentes à comédia (capítulos I-III, XIII, XV). Um segundo, reunindo capítulos que aludem à comédia, mas que não trazem nenhuma diferença face ao que já foi tratado a respeito da tragédia (X, XVII). Por último, os que efetivamente nos interessam agora, pois tratam de elementos próprios da Comédia. *Ibid.*, p. 163

Ivo Bender, em sua obra *Comédia e Riso: uma poética do teatro cômico*, observa que, diferentemente da tragédia, a comédia é sempre marcada por ações absurdas, o que a faz ser desprovida de grandeza como na tragédia (BENDER, 1996, p. 10). Frye, ao fazer a diferença entre os dois gêneros, observa o movimento mítico para baixo ou para cima. O movimento para baixo é característico da tragédia, pois a roda da Fortuna orienta-se da inocência para a culpa e da culpa para a catástrofe; no caso da comédia, o movimento inicia nas complicações ameaçadoras e segue para “um final feliz e para uma presunção geral de inocência subsequente, na qual cada um vive feliz e daí para adiante”. (FRYE, 1957, p. 162). Além de propor o movimento mítico como diferenciador dos dois gêneros, Frye observa a relação que o herói estabelece com a sociedade em cada um deles. Na tragédia, o herói tende a isolar-se da sociedade, enquanto que na comédia é incorporado por ela. Essa característica é comum não apenas nas formas da tragédia e da comédia, mas em todo estilo trágico e cômico.

Conforme temos visto, desde Aristóteles as teorias da tragédia e da

comédia, em sua grande parte, têm como pressuposto a diferença e o contraste entre o trágico e o cômico, tendo contribuído, ao longo dos séculos, para um tratamento mais aprofundado e melhor elaborado dessas diferentes formas e diferentes estilos. Contudo, tal divisão não dá conta de obras mistas e procedimentos diferenciados que fogem às regras pré-estabelecidas, levando-as a ser tratadas como exceções às regras ou simplesmente a ser esquecidas ao longo do tempo. Os gêneros satíricos, como os de Varrão, Luciano de Samósata, Sêneca, Erasmo, Laurence Sterne, Cervantes, Denis Diderot e Machado de Assis, tornam-se muitas vezes objetos de leituras reducionistas ou limitadas, resultantes de análises categóricas que engessam a compreensão da obra de arte. Podemos observar, como exemplo, a dificuldade da crítica machadiana em considerar a grande importância das crônicas como determinantes do estilo dos contos e romances de Machado. Os poucos trabalhos que buscam abordar esses textos produzidos ao longo de quarenta anos acabam reduzindo a crônica a um laboratório ficcional, cuja funcionalidade e importância reduzem-se a mero espaço onde Machado treinava sua escrita. Acreditamos que esses reducionismos são efeitos de metodologias categóricas que não ressaltam e nem consideram a importância do gênero misto como o é a tragicomédia. Conforme observa Melo e Souza, em sua obra *O romance tragicômico de Machado de Assis*, a oposição pura e simples desses dois gêneros dramáticos, canonizada por Aristóteles e mantida ao longo dos séculos, transforma a tensão harmônica, própria da tragicomédia, em oposição pura e simples, ignorando as incongruências que realçam a profundidade e a beleza desse gênero (SOUZA, 2006, p. 146).

Embora nosso objetivo principal neste último capítulo seja a compreensão das sete crônicas a partir do gênero misto da tragicomédia, vamos nos deter em alguns pontos observados por Northrop Frye sobre a comédia e, com isso, estabelecer alguns paralelos com os textos de Machado, os quais nos ajudarão a compreender seu estatuto tragicômico. Apesar de Frye trabalhar as características da tragédia e da comédia como categorias distintas e, muitas vezes, contrastantes, vemos que o crítico percebe esse misto tanto nas suas definições sobre a tragédia, quanto nas que apresenta sobre a comédia. Por isso, seu trabalho é importante para evidenciar essas categorias nas crônicas *A+B* e compreender a complexidade e a profundidade delas.

5 - Presença da “multidão” na comédia.

Um dos elementos importantes que Frye observa sobre a comédia é a relação que o personagem cômico estabelece com a sociedade. Diferentemente da tragédia, onde o herói, antes da catástrofe, é isolado de seu grupo social, na comédia o tema é a integração na sociedade, como personagem fundamental da peça (FRYE, 1957, 49). Conforme afirma, a comédia, em seu final feliz, inclui tanta gente quanto possível na comunidade, sejam as personagens antagonistas ou, como define Frye, obstrutoras ou burlescas, todas elas reconciliadas ou convertidas (Ibid., p. 165).

Na crônica de 24 de outubro, após a personagem *B* apresentar uma teoria a respeito do parlamentarismo no Brasil, estabelecendo um paralelo com o comentário feito pelo seu alfaiate sobre um paletó largo: “Se o senhor vestir um paletó do José Telha, disse-me ele no sábado, fica demasiado vestido, e depois há de queixar-se do paletó e os seus amigos hão de dizer que o paletó está corrompido e faz perder a fé – ou então que é inconstitucional...” (ASSIS, 1956, p. 49), a personagem *A* faz o seguinte comentário:

A - Discordo inteiramente, porque um paletó muito largo, ainda que não dê elegância, agasalha. É a opinião de todos os coronéis que se rebelam contra o general Santos; uma vez no governo, é certo que não o largam mais das unhas; mas nenhum deles deitará fora este nome de república, que é um vasto poncho Consolador.

B - *Amém!* Ibid., pp. 49-50.

Nesse desfecho das crônicas, vemos a reafirmação da sociedade como instituição que integra. O parlamentarismo, comparado ao paletó, por mais que fique demasiadamente vestido, fazendo-o perder a fé, tornando-o corrompido ou inconstitucional, i. e., por mais que não dê elegância por ser muito largo, agasalha. Na relação entre o parlamentarismo e a república caudilhista, esta é identificada como um *poncho consolador*. O elemento cômico aparece na referência a esses diferentes modelos de Estado – parlamentarismo e República. Apesar de criticá-los e evidenciar seus defeitos, explicitando as relações de poder que os perpassam para legitimá-los ou refutá-los, ambos são apresentados como sistemas que agregam, inclusive as personagens alvos da crítica: “uma vez no governo, é certo que não o largam mais das unhas; mas nenhum deles deitará fora este nome de república, que é um vasto poncho consolador” (Ibid., p. 50). O comentário da personagem *A*, ao fazer o desfecho da

crônica, retorna à discussão iniciada nela sobre a revolução no Estado Oriental e acentua ironicamente a motivação dessa revolução, mostrando ser apenas revolução feita por disputa de poder.

A multidão na comédia atua diretamente no desenvolvimento do *mito* cômico, ela opina, avalia, julga, aplaude e constantemente é referida pelas personagens como instância de juízo moral que delimita e orienta suas ações e escolhas. Algumas personagens podem movimentar-se no sentido oposto a esse juízo moral, tornando-se inimigas da sociedade. Essa forma é definida por Frye como comédia irônica, na qual a personagem que se opõe à sociedade opera tal oposição por dentro dela. Como observa Frye, essa tensão entre personagem e sociedade também é comum na tragédia, porém, nesta, o fim é catastrófico, pois não há reconciliação ou integração (FRYE, 1957, p. 165). Na conclusão da comédia, a sociedade que dela emerge representa ou uma espécie de regra moral ou uma sociedade pragmaticamente livre.

Na crônica de 16 de setembro, a personagem A, ao estabelecer um paralelo entre o modo como se deram os desfalques de Pernambuco e do *English Bank* e as figuras políticas do Brasil, refere a multidão como participante da legitimação dessas figuras compostas de uma grande nota por fora e outras miúdas por dentro:

A - Imaginei que algumas das nossas cabeças públicas podem ser assim compostas de uma grande nota por fora e outras miúdas por dentro. Contos de réis de caçoadas... Que lhe parece? Fiquei tão contente com esta conjectura, que até me deu vontade de dançar um minuete... Tra la la, tra la la, la la... Compreende, não? Uma nota grande, vistosa, cem mil réis, encapando uma porção de quinhentos réis muito ralados, e embaindo a multidão. A multidão aplaude, crê nos rolos de dinheiro, adivinha outros, e dança como eu, tra la la, tra la la.

B - Bem pode ser.

A - Vá ouvindo. Espontaneamente, ou para animar as turbas, um dos presentes grita: "Viva o conto de réis!" Mil vozes repetem: "Viva o conto de réis!" E jura-se que não há menos de um conto de réis, que há até mais. Mas lá vem um que apenas possui uns cento e vinte mil réis, em notas pequenas e espalhadas, e fica triste, sente-se invejoso, e clama que o conto de réis, embora certo, é falso.

B - "Embora certo", confesso que é sublime. Não acham outro meio de desmoralizar esses contos de réis, senão dizer que são falsos, embora certos.

A - Falso? replicam os outros; é preciso não conhecer dinheiro, para dizer que esta nota é falsa. Não há nada mais verdadeiro; tão

verdadeiro como Deus que está no céu.

B - A sua idéia, entretanto, esbarra numa dificuldade. As notas não podem ficar emaçadas; há despesas... o dono tem de abrir os maços, distribuir o dinheiro...

A - Há despesas, mas há também crédito. Uma nota grande por fora é a alavanca do crédito intelectual. Para que serviria então a velha instituição dos fiados? Fia-se tudo, até a reputação.

B - Não sabia desta. Depois é que aparecem os desfalques.

A - Raro, muito raro.

B - Como raro?

A - Quando os desfalques começam a aparecer, a multidão está ocupada com outro conto de réis, - que pode ser verdadeiro ou falso, - mas é outro, e ninguém dá fé dos desfalques, ou todos os desculpam. Aqui entra uma boa liquidação sossegada, e adeus. ASSIS, 1956, pp. 25-26.

Conforme podemos ver, a personagem A insere em sua narrativa a multidão como personagem que legitima as figuras públicas com uma grande nota por fora e alguns quinhentos réis ralados por dentro. Essas figuras públicas enganam a multidão, que as aplaude e dança um minueto, como a personagem. A alegoria faz-nos compreender a leitura do cronista sobre a relação entre os eleitores e as figuras políticas do Império. Esses vendem uma imagem falsa para conseguir votos e eleger-se para o Parlamento. Na multidão, destaca-se a voz dissonante de um descontente que se opõe a ela. O modo como se estabelece a relação entre essa personagem e a multidão confirma a definição apresentada por Frye, para quem a oposição entre a personagem e a multidão leva a uma tensão que, porém, não é catastrófica, mas cômica. Ao dizer que as notas são “certas, porém falsas”, essa personagem recebe como resposta a comparação delas com o divino: “tão verdadeiras como Deus que está no céu”, acentuando-se o tom irônico dessa tensão entre personagem e comunidade.

6 – Dois planos sociais

Esse corpo social representado na comédia pode se transformar em dois planos diferentes de existência, sendo um o plano real de uma sociedade repressiva e o outro, o plano ideal de uma sociedade idílica (FRYE, 1957, p. 50).

Na crônica do dia 24 de outubro, ao discutir alternativas em relação à revolução no Estado Oriental, a personagem A faz a sugestão que estabelece esses dois planos de existência:

A - Não, homem de Deus, suprimia os postos; nem coronéis nem generais. Eu faria decretar que todos os filhos de república fôssem cabeleireiros. Cabeleireiro, como se sabe, é o mais pacato dos cidadãos de um Estado. Outros que o solapem, que deitem fogo às instituições; o cabeleireiro compõe as cabeças, e, quando muito, abre uma espécie de estrada da liberdade, que alegra a vista, sem alteração da ordem... ASSIS, 1956, p. 48

Os dois planos de existência consistem em plano real – o das personagens e o da revolução – e o plano ideal – a república de cabeleireiros que nos remete indiretamente à República idealizada por Platão. Mas, conforme vemos, não se trata de elaborar uma sociedade utópica na qual sonham viver, mas ridicularizar o sistema político em debate, acentuando o tom irônico na crônica machadiana.

Na comédia, esses dois planos de existência podem ser caracterizados pelo movimento de uma classe social para outra. Assim, como observa o autor, a ação pode iniciar-se num mundo representado como o mundo normal ou real, mover-se para o mundo imaginário e retornar para o mundo real (FRYE, 1957, p. 181).

Nessas crônicas, vemos marcar-se uma diferença de grupo social entre os que fazem parte do sistema político vigente e os que estão à margem dele. No caso, as personagens A e B encontram-se em um plano social diferente do plano das personagens políticas referidas no texto. Os discursos políticos manifestos nas crônicas operam-se longe do cenário político, como a Câmara e o Senado, sendo elaborados na rua, na esquina, em conversas informais, mas suas referências, i.e., suas elaborações primeiras, ocorrem nas instâncias de poder do Império. Com isso, marca-se a distinção entre os que mandam e os que zombam como dois grupos sociais distintos.

Em algumas representações cômicas, o movimento pode resultar no surgimento de uma nova sociedade – a sociedade idealizada – sendo manifesta ou sugerida no final por meio de um ritual festivo; em outras representações, esse fim de comédia não alcança a sociedade idealizada, tornando-a indefinida (Ibid., p. 164).

7. O *mythos* na comédia.

O *mythos* ou enredo da comédia é outra característica importante observada por Frye. Dá-se inicialmente pelo estabelecimento de uma norma ou uma lei que será infringida (Ibid., p. 166). Na lei há um elemento de sujeição ritual que, no desenvolvimento da tragédia, será infringido. Essa lei ou norma suscita tensões no início do enredo e, ao ser esvaziada, provoca o riso que, conforme observa Bender, define a catarse na comédia como resultado do alívio das tensões (BENDER, 1996, p. 52).

Frye define essa lei ou norma como a instância da ilusão, sendo tudo aquilo que é fixo ou definível (FRYE, 1953, p. 170). A realidade constitui-se como a negação dessa ilusão, i. e., a realidade é qualquer coisa, menos aquilo fixado pela ilusão. Por isso, como observa, para o desenvolvimento da trama cômica é necessário criar uma ilusão para dissipá-la por meio da acentuação do que seja disfarce, hipocrisia ou obsessão (Ibid., p. 170). Daí a razão de o final feliz ser algo não-verdadeiro, mas desejável, sendo também por isso algo indefinível.

8. A personagem cômica

A atuação do personagem cômico, conforme observa Bender, nunca é isolada, muito pelo contrário, há sempre um outro, fazendo com que ocorram diversas peripécias contra ele ou a favor dele (BENDER, 1996, p. 39). No *Tractatus* atribuído a Aristóteles, as personagens cômicas podem ser definidas como bufões, irônicos ou fanfarrões (SANTORRO, 2006, p. 168). Frye caracteriza essas personagens, a partir da observação do *Tractatus*, como *eíron*, personagem irônica; *alazón*, personagem impostora e *ágroikos*, personagem rústica, sugerindo uma quarta, o *campônio*. Formam dois pares opostos. “A disputa entre *eíron* e *alazón* forma a base da ação cômica, e o bufão e o campônio polarizam o estado de ânimo cômico” (FRYE, 1957, p. 172).

A personagem *alazón*, também definida por Frye como *pícaro*, é caracterizada pela esperteza como ludibria as demais personagens e a multidão, tornando-se personagem amável, embora inescrupulosa. Na crônica de 16 de setembro, a forma de apresentação das figuras públicas pela personagem A estabelece uma relação de proximidade com a figura do *alazón* cômico. Assim como o *alazón*, essas figuras públicas são impostoras que enganam a multidão: “Imaginei que algumas das nossas cabeças públicas podem ser assim compostas de uma grande nota por fora e outras

miúdas por dentro. Contos de réis de caçoada (...) Uma nota grande, vistosa, cem mil réis, encapando uma porção de quinhentos réis muito ralados, e embaindo a multidão. A multidão aplaude, crê nos rolos de dinheiro, adivinha outros, e dança como eu, tra la la, tra la la”.

Vemos que, assim como o *alazón*, as figuras públicas conseguem enganar a multidão, de modo que se tornam amáveis e aceitas pela comunidade, sem que esta se dê conta de estar sendo ludibriada.

A personagem *éiron* é a sua contrapartida e estabelece com ela a disputa pela atenção da platéia, sendo caracterizada pelos seus comentários e apartes sarcásticos que, muitas vezes, podem estar voltados contra a própria platéia, criando nela a antipatia pela personagem. É, em geral, a única personagem que não se deixa ludibriar pela personagem *alazón*. As outras duas personagens são características das comédias renascentistas e elisabetanas e as deixaremos de lado por não interessarem no caso da crônica. Podemos considerar as personagens *A* e *B* como *éiron*, segundo a definição de Frye.

9 – A tragicomédia: um gênero misto.

A análise das sete crônicas pela perspectiva da teoria da tragédia e da comédia permite-nos observar que qualquer análise que se limite a um desses gêneros, contemplando os seus elementos particulares de composição, não dá conta do seu conjunto, uma vez que são textos dialógicos, polifônicos, caracterizados pela mistura de procedimentos, gêneros e formas que elaboram diferentes relações temáticas e composicionais entre diferentes discursos. Desse modo, caracterizar as crônicas como trágicas ou cômicas ou mesmo compreendê-las por uma relação simples desses dois gêneros limita a compreensão dos procedimentos técnicos e do sentido delas. Nosso objetivo é determinar, agora, como a relação de tragédia e comédia pode nos orientar na análise dessas crônicas. Essa relação não deve ser feita de modo simples, nem apenas pressupor a oposição entre o trágico e o cômico, mas deve pressupor a definição *da tragicomédia*.

Em seu artigo “O *Anfitrião*, de Plauto: uma tragicomédia?”, Zélia de Almeida Cardoso apresenta a tragicomédia como um “gênero misto, híbrido, que partilha da

natureza da comédia e da tragédia” (CARDOSO, 2008, p. 4)⁸⁶. Hansen, em seu artigo sobre “As líras de Gonzaga: entre retórica e valor de troca”, trata de Guarini, autor da tragicomédia pastoral *O Pastor Fido*, apresentando-nos a definição feita por esse autor sobre a tragicomédia como a arte de “imitar com aparato cênico uma ação fingida e mista de todas aquelas partes trágicas e cômicas que verossimilmente e com decoro possam estar juntas e corretas sob uma única forma dramática, com o fim de purgar com o prazer a tristeza dos ouvintes” (HANSEN, 1997, p. 44). Tanto na definição de Guarini quanto na de Cardoso, a tragicomédia caracteriza-se pela mistura de linguagens, gêneros, formas, temas e procedimentos. Como o misto medieval estudado por Mikhail Bakhtin, a tragicomédia é a arte da carnavalização em que o baixo e o elevado juntam-se para elaborarem novos sentidos e novos significados na realidade social da época em que se produzem.

Melo e Souza chama-nos a atenção para a forma dionisiaca dessa arte que se manifesta como potência na unificação dos contrários, os quais não se contradizem, mas operam-se como elementos paradoxais, pois coexistem como elementos incongruentes em um mesmo enunciado (SOUZA, 2006, p. 8). Desse modo, no enunciado elaborado pela personagem *B*, na crônica do dia 12 de setembro, “o General Santos que ora agoniza, ora despacha”, não há contradição, pois a existência de um enunciado não necessariamente nega a existência do outro, há o paradoxo que potencializa os contrários em sua unificação, os quais – agoniza e despacha – coexistem como elementos incongruentes nesse enunciado. Essa potência dos contrários evidencia o seu caráter ambivalente, permitindo que tese e antítese se defrontem e resultem em uma síntese antitética como síntese dos contrários que opera uma “conjunção disjuntiva ou disjunção conjuntiva entre o real e o ideal” (Ibid., p. 42) Como síntese, essa potência reúne em si elementos paradoxais e, por isso, não há superação, mas coexistência desses elementos incongruentes, resultando numa perspectiva antitética. Na arte tragicômica, os conceitos de verdade são elaborados como conceitos históricos e, portanto, podem ser neutralizados e recontextualizados. A partir desse método característico desse gênero misto,

⁸⁶ A Professora Zélia de Almeida Cardoso é docente na área de Latim da FFLCH-USP. Ao saber de meu trabalho sobre tragicomédia, abordando-a a partir de Plauto, ofereceu-me gentilmente esse artigo inédito que já se encontra em vias de publicação pela revista *Itinerários*. Agradeço a sua gentileza de me fornecer a cópia do texto que tem sido muito útil para compreender esse gênero.

qualquer enunciado dogmático que se impõe como “verdade” é operado na através do contraponto de negação de seu sentido epistêmico como verdade, pois na tragicomédia nada é fixo, nada se estabelece de modo monológico e sistêmico; o gênero tragicômico opera sentenças enunciativas dos contrários potencializando tanto o estilo trágico quanto o cômico para operar a anulação recíproca dos valores do trágico e do cômico num vácuo humorístico que se estabelece como tragicômico para diluir qualquer sistema fixo e suspender qualquer sentido de verdade. Por isso, seus procedimentos composicionais estruturais e não-estruturais não podem ser pré-estabelecidos, só se estabelecem e conhecem no ato receptivo da leitura. Qualquer teoria que predetermine suas formas fixas tenderá a ignorar o primeiro elemento do tragicômico: a diversidade determinada unicamente pelo ato de composição. Logo, suas formas específicas só se conhecem no ato da leitura. Isto posto, seguiremos a análise dos textos já abordados por meio de categorias da tragicomédia.

a – Dispositivos ficcionais.

Conforme observamos no quinto capítulo, o formato de diálogo dado pelo cronista a esses textos remete-nos ao modelo luciânico da sátira menipéia. Esse modelo é, por sua vez e conforme já pontuamos, a paródia dos diálogos como método filosófico iniciado por Platão. Mas conforme tratamos no quarto capítulo, essa forma de diálogo é estilização da conversa cotidiana, característica do gênero crônica. Enquanto tal, o texto elabora discursos não oficiais e rompe a distinção entre saberes institucionais e saberes sujeitados. Com isso, o cronista pode avaliar os discursos da Câmara e do Senado a partir do olhar e da leitura de sujeitos que estão fora dessas instituições, operando a diluição de saberes institucionais e evidenciando suas contradições com o realce das relações saber-poder que estruturam esses discursos oficiais. Desse modo, a forma dos textos efetua um duplo sentido: o diálogo luciânico, em uma análise estético-literária, mas também a conversa fiada flagrada no cotidiano e registrada pela pena do cronista.

Uma análise intertextual, conforme fizemos no primeiro capítulo, evidencia a presença dos diálogos de Diderot que, na relação com sua fonte,

estabelece uma gênese destruidora, à medida que elabora um novo sentido aos diálogos rousseauístas produzidos no século XVIII. Essa gênese destruidora opera-se pela inversão dos sujeitos enunciativos e dos enunciados, pondo em questionamento a concepção colonialista presente na filosofia e na arte francesas do século XVIII. Com isso, a forma do texto estabelece vários níveis de sentido para o leitor que pode identificar neles as conversas experimentadas no dia-a-dia, bem como identificar o modelo luciânico produzido no Brasil do século XIX e, ainda, encontrar o eco distorcido da produção rousseauísta relacionada com o texto de Diderot. Essa movimentação textual é operada como dispersão de discursos regulados e orientados para uma determinada funcionalidade; com isso, ao apropriar-se dos saberes institucionais, Machado opera a dispersão dos discursos, utilizando-se de saberes não-oficiais e considerados como ilegítimos, pois não são teóricos, filosóficos ou científicos, i. e., não estão identificados ou normatizados como discursos epistêmicos. Os múltiplos sentidos criados nos textos resultam do hibridismo da tragicomédia que permite essa liberdade técnico-estética do cronista brasileiro. Conforme observa Melo e Souza, a complexidade desse gênero permite que o autor explore diversas possibilidades estruturais que singularizam sua composição por meio de novos dispositivos ficcionais. (Ibid., p. 11).

b – Enunciados tragicômicos.

Ao tratarmos dos estilos trágicos e cômicos em alguns enunciados das crônicas, pontuamos os limites de compreensão, uma vez que não correspondiam ao sentido geral percebido neles. Na crônica de 12 de setembro, a personagem *B* afirma que o general Santos “ora agoniza, ora despacha”. Ao fazê-lo, evidencia o sentido trágico com o verbo *agonizar*, como já observamos, mas rompe a tonalidade trágica ao inserir o verbo *despachar*, elaborando uma incongruência de sentido por meio da deformação do *mythos* dessa personagem. O verbo *agonizar* acentua a tragicidade do herói que se depara com o destino prenunciador de seu aniquilamento; agonizando, o herói está à beira de sucumbir e confirmar, conforme Schelling, a sua liberdade; ou a sua existência, conforme Solger. Também realça a impossibilidade de reação ou de movimento diante da morte, pois esta se

coloca como inevitável para o herói. Contudo, o verbo *despachar* alivia o sujeito da ação de sua função heróica, despe-o de seus armamentos, recupera-o do universo da guerra, da batalha e o realoca na realidade burocrática do sistema capitalista. De passividade trágica diante da morte em uma cena épica, ele se desloca para outra realidade, agora uma realidade burguesa, burocrática de atividade cômica, como responsável pelas prisões sem justificativa feitas após o atentado que sofreu. Essa mudança de imagem e de contexto estabelece o sentido cômico da cena, ao mesmo tempo que reacentua seu elemento trágico na quebra da ilusão pela constatação da realidade: o herói não é nada além de um mero burocrata. Conforme observa Melo e Souza, nessa reversa harmonia entre os contrários, criada pela tragédia, o cômico se torna mais cômico e o trágico, mais trágico (Ibid., p. 62). A ironia acentua o cômico e o trágico, fazendo a tragicidade ser intensificada pelo estilo cômico e vice-versa, entrecruzando e operando arestas que resultam em humor.

Nessa mesma crônica vemos o enunciado “na luta pela vida, vence o mais forte ou o mais hábil”. Conforme já pontuamos exaustivamente, a referência nos remete diretamente aos deterministas do século XIX. Vemos o sentido trágico realçado de duas formas: a primeira, ao evidenciar a compreensão trágica da vida como uma luta, na concepção de Kierkegaard. O herói trágico luta constantemente contra o destino cruel, cujo resultado é seu aniquilamento; contudo, o segundo sentido deve-se ao contexto em que esse enunciado se articula. Em um país escravocrata marcado por desigualdades, um enunciado como esse serve unicamente para camuflar essas desigualdades. Ao elaborar por meio da ironia a possibilidade de se vencer na vida pelo malogro, como um *alazón*, o cronista dá a tonalidade cômica dessa junção, pois apaga a possibilidade do mais forte, à medida que se verifica que os vencedores resultam da habilidade e não da força, evidenciando o sentido trágico nessa constatação do malogro. Essa elaboração cômica reforça a tragicidade desse enunciado à medida que evidencia as relações de poder e de favorecimento na conjuntura social e política do Brasil Império. Mostra, no limite, que os vencedores, sejam as figuras políticas que infestam o Senado e a Câmara, sejam instituições privadas como o *English Bank*, não passam de impostores que se favorecem por meio da trapaça e do engano. Os discursos políticos que apelam para a *velha verdade da ciência moderna* não passam de

notas graúdas por cima, escondendo notas miúdas e surradas por baixo. Conforme observa Melo e Souza, essa ordem subsiste em função de uma desordem articulada por meio das condições de poder (Ibid., p. 50); com isso, ao evidenciar nessa ordem a desordem que a sustenta, o cronista o faz submetendo-a aos efeitos catárticos do riso.

No enunciado presente na crônica do dia 14 de outubro, a personagem A evidencia o fatalismo trágico na imagem das duas tribunas encostadas na Câmara dos Deputados, ao estabelecer o paralelo por meio da intertextualidade com o poema de Malherbe. As equivalências entre a duração de existência das duas tribunas e da menina morta explicitadas no trecho “duraram *l’espace d’un matin*” permitem estabelecer equivalências entre as duas tribunas e a menina, entre a Câmara dos Deputados e M. du Périer, para justificar a ineficácia da aplicação financeira nesse gasto desnecessário como resultado de uma força maior – a morte ou algo equivalente – que escapa da vontade dessa Câmara. Contudo, ao evidenciar o fatalismo trágico dessa má aplicação por meio da intertextualidade com o poema francês, o resultado é cômico, pois as equivalências são absurdas. Vemos que na articulação dos procedimentos da tragédia o efeito é cômico, o que leva a personagem a concluir com um enunciado cômico: “(...) para a consolação dos contribuintes atrasados”. Em outras palavras, a exposição das duas tribunas servia unicamente para fazer que aqueles que não pagaram seus impostos ficassem felizes, pois seu dinheiro não foi mal utilizado. Mas a enunciação cômica resulta em efeito trágico, à medida que o cronista realça a incompetência e a irresponsabilidade da Câmara com as finanças públicas.

c – Heróis e *mythos* na tragicomédia machadiana.

As personagens tratadas em suas crônicas confirmam a estilização trágica, por serem personagens públicas conhecidas, que equivalem a deuses e reis da tragédia. Ou são ministros, deputados, senadores ou alguma figura da sociedade civil que tenha alguma distinção social, ou, então, algum arquétipo, como na crônica de 25 de julho de 1864, que se refere à figura do filantropo. Conforme vimos anteriormente pelas definições teóricas de Northrop Frye, essas personagens podem ser constituídas como: *hýbris* – marcando seu ânimo soberbo e sua arrogância; *alazón* – definido pela astúcia e

oportunismo; *pharmakós* – caracterizado pela ingenuidade culposa diante de determinado acontecimento. A ação dessas personagens pode ser determinada pela fatalidade do destino ou pela *hamartía*, caracterizada como livre escolha da personagem.

Contudo, como o enfoque nos textos machadianos se dá na ação, ou melhor, no *mythos* e não no caráter da personagem, a simples mudança de contexto ou a inserção de novas situações no mesmo contexto permitem que o autor insira na constituição de suas personagens os procedimentos da comédia. Tal junção acentua o caráter tragicômico dessas personagens. A constituição do general Santos relativiza seu caráter de herói trágico – ora agoniza – pela sua ação burocrática – ora despacha. Conforme afirma a personagem A, tudo isso é a influência do *tempo*. O deus *Cronos* possibilita a movimentação tragicômica de suas personagens, gerando seu caráter misto. O mesmo ocorre com os partidários do Partido Liberal: preparados para a luta contra seus adversários, o Partido Conservador; a tragicidade da luta se dilui na divisão do partido motivada por princípios que não passam de *favas contadas*. Conforme Melo e Souza nos mostra, a divergência convergente ou a convergência divergente que articula o estilo trágico e cômico provocam emoções que são ao mesmo tempo discordantes e complementares, de modo que a alegria e a dor, o jocoso e o sério, o risível e o terrível atraem-se e repelem-se na simetria assimétrica da tragicomédia. Os efeitos da operação tragicômica provocam sentimentos tão dúbios que “o leitor não sabe se ri, ou se chora”. (SOUZA, 2006, p. 65).

Conforme observa Frye, o movimento da tragédia caracteriza-se como movimento para baixo em que a roda da Fortuna parte da inocência para a culpa e da culpa para a catástrofe. Assim, ao preparar sua viagem para a Europa, onde pretende cuidar da sua saúde, o general Santos, na evidência de uma revolução, cancela a viagem para poder enfrentar a possível catástrofe impedindo que aconteça em seu país e contra si mesmo. Da inocência de uma viagem com objetivo pessoal, a trama segue para a possível catástrofe da revolução no Estado Oriental. Contudo, opera-se no texto o desvio do movimento que se orienta para cima, caracterizado como movimento da comédia, pois parte das complicações – no caso, a possível revolução – para um final feliz – a república dos cabeleireiros. A ficção verossímil determinada no *mythos* caracteriza-se como tragicômica, pois o fim catastrófico não se processa, pois é interrompido seu movimento catastrófico no momento em que a personagem A opera o desvio por meio do enunciado “todos os filhos de república fossem cabeleireiros”. Ao

mesmo tempo, o movimento cômico não alcança o final feliz, pois a proposta enunciada efetua a incongruência entre os substantivos *república* e *cabeleireiros*, operando a suspensão de valores e a dubiedade de sentidos.

Diante desses elementos, vemos que a articulação composicional por meio de procedimentos retóricos estruturais e não estruturais é característica da tragicomédia. Conforme afirma Melo e Souza, o drama encenado nos textos machadianos diferencia-se da tragédia e da comédia, pois, na acepção originária que o crítico machadiano identifica como mundividência dionisíaca, operam-se os diversos elementos do humor, da sátira, da ironia, do cômico, do trágico, do épico, do leviano, do grave, do cínico, como procedimentos que identificam, a partir dos elementos composicionais, a multiplicidade que caracteriza a realidade oficial e extra-oficial do cenário político brasileiro. Os elementos fixos estabelecidos como discursos de verdade nas matérias políticas ou científicas são diluídos na realidade cotidiana flagrada em diversos locais da sociedade carioca. Com isso, o autor questiona o estatuto da verdade e aponta para a relação de poder entre discursos que mascaram as reais motivações resultantes dos privilégios dos que estão em condição de poder. Seja operando por meio dos procedimentos retóricos da intertextualidade ou da ironia, os quais quebram a rigidez epistêmica do saber que engessa e regulamenta os discursos, seja operando diferentes gêneros que permitem ao autor dispersar os discursos regulamentados para inserir novos discursos que se validam na invalidade dos discursos oficializados pelas instituições de poder. Nesse sentido, a operação só é possível por meio da tragicomédia.

Bibliografia

1 – Obras de Machado de Assis:

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Diálogos e reflexões de um relojoeiro**. Org. Magalhães Júnior, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1956.

_____. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1975 (Edições críticas de obras de Machado de Assis,v.12).

_____. **Quincas Borba**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1975 (Edições críticas de obras de Machado de Assis,v.14).

_____. **Esau e Jacob**. Rio de Janeiro,Civilização Brasileira : Brasília , INL , 1975 (Edições críticas de obras de Machado de Assis,v.15).

_____. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1975 (Edições críticas de Machado de Assis,v.13).

_____. **Memorial de Aires**. Rio de Janeiro , Civilização Brasileira; Brasília , INL, 1975 (Edições críticas de Machado de Assis,v.10)

_____. **Crítica teatral**. Rio de Janeiro, São Paulo,Porto Alegre, W. M. Jackson Inc.,1955.

_____. **Crônicas de Bond**. Chapecó: Editora Universitária Argos, 2001.

_____. **Casa Velha**. Chapecó: Editora Grifos, 2000.

_____. **Terpsícore**. São Paulo: Boitempo Editorial, 1996.

_____. **Queda que as mulheres têm para os tolos**. Belo Horizonte: Crisálida, 2003.

_____. **Contos Completos de Machado de Assis**. Org. CAVALCANTE, Djalma Moraes. Vol. 1. tomo 1. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2003.

_____. **Contos Completos de Machado de Assis.** Org. CAVALCANTE, Djalma Moraes. Vol. 1. tomo 2. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2003.

_____. **Crítica literária.** Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre, W.M. Jackson Inc., 1937.

_____. **Balas de Estalo.** Organização de LUCA, Heloísa Helena Paiva. 1ª ed. São Paulo: Ed. Anablume, 1988.

_____. **Crônicas.** 3º v., livros 20, 21, 22 e 23. Rio de Janeiro: W. M. JACKSON INC. EDITORES, 1942

_____. **A Semana.** Introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Editora Hucitec, 1996

_____. **Contos escolhidos.** São Paulo: Editora Klick, 1998.

2 – Obras sobre Machado de Assis:

AGUIAR, Miriam Bevilacqua. **As últimas crônicas de Machado de Assis.** 2003, 149 f. + anexos. Dissertação (Mestrado na Área de Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

ANDRADE, Ana Luiza. **Transportes pelo olhar de Machado de Assis: Passagens entre o livro e o jornal.** Santa Catarina: Editora Grifo, 1999.

ÁLVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera. O autor implícito e a instauração da ironia em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: RAMOS, C.; MOTTA, S. V. (Org.). **À roda de Memórias Póstumas de Brás Cubas.** Campinas: Editora Alínea, 2006, pp. 203-220.

AZEVEDO, Sílvia Maria. A Educação do Leitor em Machado de Assis: da crítica literária às *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: RAMOS, C.; MOTTA, S. V. (Org.). **À roda de Memórias Póstumas de Brás Cubas.** Campinas: Editora Alínea, 2006, pp. 69-81.

BETELLA, Gabriela Kvacek. **O funcionamento preciso da inteligência em terra de relógios desacertados:** a crônica de Machado de Assis em Bons dias! 1998, 233 f. Dissertação (Mestrado na Área de Teoria Literária) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

_____. **O legado da ociosidade produtiva:** a seriedade dos cadernos do conselheiro (Esaú e Jacó e Memorial de Aires) e a displicência das crônicas (Bons dias! e A Semana). 2002, 257 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

BOSI, Alfredo. O teatro político nas crônicas de Machado de Assis. **Série Literatura**, nº 1. Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, São Paulo: 2004.

_____. **Machado de Assis: O enigma do olhar.** São Paulo: Ática, 1999.

BOSI, Alfredo... [et. al]; participação especial de Antônio Callado... [et. al] **Machado de Assis.** São Paulo: Ática, 1982.

BRAYNER, Sonia. Machado de Assis: Um cronista de quatro décadas. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A CRÔNICA: O Gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil.** Campinas: Editora da Unicamp, 1992, pp. 407-419.

_____. As metamorfoses machadianas. In: BRAYNER, Sonia. **Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira, 1880- 1920.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1979, p.51- 118.

BROCA, Brito. **Machado de Assis e a política, mais outros estudos.** São Paulo: Livraria e Editora Polis LTDA., 1983.

CALDWELL, Helen. **O Otelo Brasileiro de Machado de Assis.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CALLIPO, Daniela Mantarro. **As recriações de Lélío:** a presença francesa nas crônicas machadianas gazeta de notícias - balas de estalo julho de 1883 a março de 1886. 1998, 256 f. Dissertação (Mestrado na Área de Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis, In: CANDIDO, Antônio. **Vários Escritos.** São Paulo: Duas Cidades, 1970, pp. 15-32.

CASTELLO, José Aderaldo. **Realidade e ilusão em Machado de Assis.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis Historiador.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CONGÍLIO, Mariazinha. Crônica In: CONGÍLIO, Mariazinha. **A Ciranda de Machado.** São Paulo: Soma, 1987.

COUTINHO, Afrânio **A filosofia de Machado de Assis.** Rio: Vecchi, 1940.

CRUZ JR., Dilson F. **Estratégia e Máscaras de um fingidor**: A crônica de Machado de Assis. São Paulo: Humanitas, 2002.

DIAS, Maria Heloísa Martins. A atualidade do “velho diálogo” machadiano: o vazio-pleno da linguagem. In: RAMOS, C.; MOTTA, S. V. (Org.). **À roda de Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Campinas: Editora Alínea, 2006, pp. 107-119.

DIAS, Maria do Carmo Molina. Dois escravos no discurso machadiano. In: RAMOS, C.; MOTTA, S. V. (Org.). **À roda de Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Campinas: Editora Alínea, 2006, pp. 153-168.

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

FAORO, Raymundo. **Machado de Assis**: a pirâmide e o trapézio. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

FILHO, Barreto. **Introdução a Machado de Assis**. Rio: Agir, 1947.

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

GOMES, Eugênio. **Influências inglesas em Machado de Assis**. Bahia: Tipografia Regina, 1939.

_____. **Prata da casa (Ensaio de literatura brasileira)**. Rio de Janeiro, Editora A Noite, (s.d.).

_____. **Machado de Assis**. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1958.

_____. **O Enigma de Capitu / Ensaio de interpretação**. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1967, (Col. Documentos brasileiros, 131).

GRANJA, Lúcia. **Machado de Assis, escritor em formação (à roda dos jornais)**. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2000.

_____. Machado de Assis, Crônica, Ficção e Travessia: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: RAMOS, C.; MOTTA, S. V. (Org.). **À roda de Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Campinas: Editora Alínea, 2006, pp. 123-152.

GRIECO, Agrippino. Diderot e Machado. In: GRIECO, A. **Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1959, pp. 72-74.

GUIMARAES, Hélio Seixas. **Os leitores de Machado de Assis**: O romance machadiano e o público de literatura no século 19. 1ª ed. São Paulo: Edusp, 2004.

LUCA, Heloisa Helena Paiva de. **Propósito e fantasia**: a presença francesa nas crônicas machadianas. 1996, 211 f. Dissertação (Mestrado na Área de Língua e

Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

MAGALHÃES JR., Raimundo. **Vida e obra de Machado de Assis**. 4 vols. Rio: Civilização Brasileira, 1981.

MASSA, Jean-Michel. **A juventude de Machado de Assis**. Rio: Civ. Brasil., 1971.

MAYA, Alcides. **Machado de Assis: algumas notas sobre o humour**. Livraria Editora “Jacinto Silva”. Rio de Janeiro: 1912.

MEYER, Augusto. Da sensualidade na obra de Machado. In: MEYER, A. **À sombra da estante**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1947, p.35-48.

_____. O romance machadiano. In: MEYER, A. **Textos críticos**. (sel.e introd. de João Alexandre Barbosa). São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986 (Col. textos, n.4), p. 327-337.

_____. **À sombra da estante**. Rio: José Olympio, 1947.

_____. **Machado de Assis. 1935-1958**. Rio: Livraria S. José, 1958.

MOISÉS, Massaud. Machado de Assis Cronista. In: MOISÉS, Massaud. **Machado de Assis: Ficção e Utopia**. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix LTDA., 2001.

MOOG, Vianna. **Heróis da Decadência: Petrólio, Cervantes e Machado de Assis**. Porto Alegre: Editora GLOBO, 1939.

MOTTA, Sérgio Vicente. A viagem de Brás Cubas na Lombada de um Livro de Ouro. In: RAMOS, C.; MOTTA, S. V. (Org.). **À roda de Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Campinas: Editora Alínea, 2006, pp. 15-68.

NIGRO, Cláudia Maria Cenevina. Memórias Póstumas de Quem?: a construção da identidade em Brás Cubas. In: RAMOS, C.; MOTTA, S. V. (Org.). **À roda de Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Campinas: Editora Alínea, 2006, pp. 189-200.

PASSOS, Gilberto Pinheiro **A Poética do legado: presença francesa em Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo, Annablume/Capes, 1996.

_____. **As sugestões do Conselheiro: a França em Esaú e Jacó e Memorial de Aires**. São Paulo, Atica, Col. Ensaios 143, 1996.

_____. **O Napoleão de Botafogo: presença francesa em Quincas Borba de Machado de Assis**. São Paulo, Annablume/Capes, 2000.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Machado de Assis: Estudo crítico e biográfico**. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1936.

RAMOS, Maria Celeste Tommasello. Tempo perdido e Tempo recuperado em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *La Conscienza Di Zeno*. In: RAMOS, C.;

- MOTTA, S. V. (Org.). **À roda de Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Campinas: Editora Alínea, 2006, pp. 171-188.
- ROMERO, Sílvio. **Machado de Assis: Estudo comparativo de Literatura Brasileira**. Rio: Laemmert, 1897.
- SAES, Moema Cotrim. A vida sob a perspectiva de um defunto-autor: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: RAMOS, C.; MOTTA, S. V. (Org.). **À roda de Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Campinas: Editora Alínea, 2006, pp. 221-245.
- SCHWARZ, Roberto **Ao vencedor as batatas**. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1977.
- _____. Duas notas sobre Machado de Assis. In: SCHWARZ, R. **Que horas são?: ensaios**. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- _____. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo, Duas Cidades, 1990.
- _____. **Duas meninas**. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- SILVA, Antonio Manoel dos Santos. Figuração, Leituras e Formatividade em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: RAMOS, C.; MOTTA, S. V. (Org.). **À roda de Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Campinas: Editora Alínea, 2006, pp. 85-105.
- STEIN, Ingrid. **Figuras femininas em Machado de Assis**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- TEIXEIRA, Lucilinda Ribeiro. **Ecos da memória: Machado de Assis em Haroldo Maranhão**. 1ª ed. São Paulo: Annablume editora, 1998.
- VERÍSSIMO, José. O Dom Casmurro do Sr. Machado de Assis. In: **Estudos de Literatura Brasileira**. 3ª série. Rio de Janeiro: Garnier, 1903.
- VILLAÇA, Alcides. Machado de Assis: Tradutor de si mesmo. **Revista Novos Estudos**. São Paulo, nº 51, p. 3-14, julho de 1998.
- XAVIER, Therezinha Mucci **A personagem feminina no romance de Machado de Assis**. Rio de Janeiro, Presença, 1986.

3 – Estudos gerais:

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ALENCAR, Mário de. O teatrólogo In: ALENCAR, M. de. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: M. A. Aguilar.

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, B. (Org.) **BAKHTIN: conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2006, pp. 95-114.

ANDRADE, Ayres. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, 1967, v. I e II.

ANDRADE, Homero Freitas de. Tradução, paródia, estilização: A propósito da tradução de Os Malavoglia para o português. In: **Revista de Italianística**. N° XIV, São Paulo: Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006, pp. 147-151.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. Rio: Americ-Edit, 1943.

ARCHIER, Edwige. Introduction aux sources cartographiques de l'histoire du Pacifique, conservées à la Bibliothèque Nationale, Département des Cartes et Plans. In: MOLLAT DU JORDAIN, M.; TAILLEMITE, É. (Org.) **L'Importance de l'Exploration Maritime au Siècle des Lumières**: A propos du voyage de Bougainville. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1982, pp. 41-50.

ARISTOTELES. **Pensadores**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

_____ **Tradução do Tratado Coisliniano (Epítome do Livro II da Poética de Aristóteles)**. Tradução feita pelo grupo de pesquisa do projeto OUSIA Coord. Prof. Dr. Fernando Santoro. Disponível em: <http://www.ifcs.ufrj.br/~fsantoro/ousia/traducao_coisliniano.html> Acesso em 12 de mar. de 2008.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. 4ª ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Porto Alegre: Artes Médicas: 1990.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 1ª ed. Brasileira. São Paulo, Brasil : Livraria Martins Fontes, 1992

_____ **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 9ª ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1999.

_____ **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 4ª ed. São Paulo: Unesp, 1998.

_____ **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**. HUCITEC, São Paulo: 1996.

- _____. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Editora Forense – Universitária, 1981.
- BACCEGA, Maria Aparecida. **Palavra e Discurso: História e Literatura**. 1ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- BALZAC, H. **Les illusions perdues**. Paris, Garnier Frères, 1961.
- _____. **Le père Goriot**. Paris, Magnard, 1989 (Col. Textes et contextes).
- BARATA, Óscar Soares, Sociologia de Herbert Spencer. In: **Estudos Políticos e Sociais**, X, 1982, pp. 203-252.
- BASTOS, Gláucia Soares. Pall-Mall Rio. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A CRÔNICA: O Gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Editora da Unicamp, 1992, pp. 225-234.
- BENDER, Ivo C. **Comédia e Riso: uma poética do teatro cômico**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS/EDPUCRS, 1996.
- BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, B. (Org.) **BAKHTIN: conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2005, pp. 191-200.
- BLIN, Georges **Stendhal et les problèmes du roman**. Paris, Corti, 1953.
- BOBBIO, Norberto. **Dicionário de Política**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1986.
- BONNICHON, Philippe. Éléments de connaissance géographique de l'Océan Indien em France au temps de Bougainville. In: MOLLAT DU JORDAIN, M.; TAILLEMITE, É. (Org.) **L'Importance de l'Exploration Maritime au Siècle des Lumières: A propos du voyage de Bougainville**. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1982, pp. 123-150.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 32. ed. São Paulo, Cultrix, 1994;
- BRAGA, Rubem. **Ai de ti, Copacabana**. Rio de Janeiro: Editora Record, 18ª ed., 1993.
- BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Editora da UNICAMP, São Paulo: 1996.
- _____. Alguns pilares da arquitetura bakhtiniana. In: BRAIT, B. (Org.) **BAKHTIN: conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2005, pp. 7-10.
- _____. Estilo. In: BRAIT, B. (Org.) **BAKHTIN: conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2005, pp. 79-102.

BRAIT, Beth; MELO, Rosineide. Enunciado/enunciado concreto/enunciação. In: BRAIT, B. (Org.) **BAKHTIN: conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2005, pp. 61-78.

_____. Análise e teoria do discurso. In: BRAIT, B. (Org.) **BAKHTIN: conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2006, pp. 9-32.

BROC, Numa. Um anti-Bougainville? Le chevalier de Pagès. . In: MOLLAT DU JORDAIN, M.; TAILLEMITE, É. (Org.) **L'Importance de l'Exploration Maritime au Siècle des Lumières: A propos du voyage de Bougainville**. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1982, pp. 109-122.

BROSSARD, Maurice de. Le Voyage de Bougainville. . In: MOLLAT DU JORDAIN, M.; TAILLEMITE, É. (Org.) **L'Importance de l'Exploration Maritime au Siècle des Lumières: A propos du voyage de Bougainville**. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1982, pp. 51-64.

CABETTE, Eduardo Luiz Santos. A genética do crime: perigos ocultos entre falácias, reducionismos, fantasias e deslumbramentos. **Panóptica**, Vitória, ano 1, n. 9, jul. – ago. 2007, p. 262-341

CALDEIRA, Jorge. O passado diz presente. **Caderno2/Cultura**. p. D5. O Estado de São Paulo: 10 de agosto de 2003.

CANDIDO, Antonio. O francês instrumento de desenvolvimento (tradução de Diva B. Damato) in ANTONIO CANDIDO, CARONI,I., LAUNAY, M.et alii - **O Francês Instrumental: a experiência da Universidade de São Paulo**. São Paulo , Hemus , 1977, p.9-17.

_____. **Formação da literatura brasileira / Momentos decisivos**. 3.ed., São Paulo, Martins Editora,II vol.,1969.

_____. Uma dimensão entre outras. In: **O observador literário**. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura/Comissão de Literatura, 1959, p.60-69.

_____. **Iniciação à Literatura Brasileira (Resumo para principiantes)**. 2ª ed. São Paulo: Humanitas, 1998.

_____. A vida ao rés-do-chão. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **CRÔNICA: O Gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Editora da Unicamp, 1992, pp. 13-21.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. Realismo grotesco. In: BRAIT, B. (Org.) **BAKHTIN: conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2006, pp. 243-258.

CARDOSO, Marília Rothier. Moda da crônica: frívola e cruel. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A CRÔNICA: O Gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Editora da Unicamp, 1992, pp. 137-152.

CARDOSO, Zélia de Almeida. **A Literatura Latina**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. (no prelo) O Anfitrião de Plauto: uma tragicomédia? In: **Itinerários**. Araraquara: 2008.

CARELLI, Mario. **Cultures croisées / Histoire des échanges culturels entre la France et le Brésil de la découverte aux temps modernes**. Paris, Nathan, 1993, Col. Essais & Recherches.

CARVALHO, José Murilo de **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil**. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

CASTELLO, José Aderaldo. **A Literatura Brasileira: Origens e Unidade**. Vol. 1 e 2. São Paulo: EDUSP, 1999.

CEREJA, William. Significação e tema. In: BRAIT, B. (Org.) **BAKHTIN: conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2005, pp. 201-220.

CHAUÍ, Marilena de Sousa - Três em uma (Considerações sobre o Cândido de Voltaire). In: **Da realidade sem mistérios ao mistério do mundo**. São Paulo, Brasiliense, 1981, p. 106-178.

CLOT, Yves. Psicologia. In: BRAIT, B. (Org.) **BAKHTIN: conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2006, pp. 219-242.

CORREIA, Damares Barbosa. **O mercador de Plauto: Estudo e Tradução**. 2007, 120 f. Dissertação (Mestrado na Área de Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

COSTA, Emília Viotti. **Da Monarquia À República: momentos decisivos**. São Paulo: LIVRARIA EDITORA CIÊNCIAS HUMANAS LTDA., 1979.

COULET, Henri. **Le roman jusqu'à la Révolution**. Paris, Grasset, 1972.

DEKOBRA, Maurice. **Anthologie des meilleurs humoristes anglais et américains: Le rire dans les brouillard**. Paris: Ernest Flammarion, Éditeur, [19-?].

DEKOBRA, Maurice et GUERRIERO, Vittorio. **Le rire dans le soleil: les humoristes italiens**. Paris: Editions Baudinière, 1929.

DEKOBRA, Maurice et AMINADO, Don. **Le rire dans la Steppe: l'humour russe**. Paris: Librairie Baudinière, 1927.

- DE MAISTRE, Xavier Voyage autour de ma chambre. In: DE MAISTRE, X. **Grandes oeuvres**: Voyage autour de ma chambre/Le lépreux de la cité d'Aoste/Les prisonniers du Caucase. Vigneux, Editions Valin , 1981.
- DE MARCO, Valéria **O império da cortêsã**: Lucíola, um perfil de Alencar. São Paulo, Martins Fontes, 1986.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. 3ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- _____. **Gramatologia**. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- DIAS, Maria Helena. **Portugal em vésperas da invasão francesa**: Conhecimento geográfico & Configurações. Lisboa: Grafivedras, sem data.
- DIDEROT, Denis. O Sobrinho de Rameau. In: DIDEROT, D. **Os Pensadores**. Tradução e notas de Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1979, pp. 42-82.
- DIDIER, Béatrice. **Le roman français au XVIII siècle**. Paris, Ellipses, 1998.
- DIMAS, Antonio. **Bilac, o jornalista**: ensaios. São Paulo: EDUSP, 2006.
- DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, B. (Org.) **BAKHTIN**: conceitos-chave. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2006, pp. 53-94.
- DUARTE, Adriane da Silva. Variações em cenas típicas da comédia aristofânica: o prólogo d'As rãs. In: SANTOS, M. M. (Org.). **I Simpósio de Estudos Clássicos da USP**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: FAPESP, 2006, pp. 173-183.
- DUCHET, Michele et LAUNAY, Michel. **Entretiens sur "Le Neveu de Rameau"**. Paris: Librairie A. G. Nizet, 1967.
- DUCROT, Oswald. Enunciação. In: **Enciclopédia Einaudi**. Porto: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, pp. 368-393.
- _____. Pressuposição e Alusão. In: **Enciclopédia Einaudi**. Porto: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, pp. 394-417.
- _____. Referente. In: **Enciclopédia Einaudi**. Porto: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, pp. 418-438.
- _____. Actos lingüísticos. In: **Enciclopédia Einaudi**. Porto: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, pp. 439-457.
- _____. Dizível/indizível. In: **Enciclopédia Einaudi**. Porto: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, pp. 458-476.
- DUMAS FILS, Alexandre **La dame aux camélias**. Paris, Gallimard, Col. Folio, 1975.
- DUNMORE, John. L'imaginaire et le Réel: le mythe du Bon Sauvage de Bougainville à Marion du Fresne. . In: MOLLAT DU JORDAIN, M.; TAILLEMITE, É. (Org.)

L'Importance de l'Exploration Maritime au Siècle des Lumières: A propos du voyage de Bougainville. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1982, pp. 161-168.

ELIOT, T. S. A tradição e o talento individual. In: VAN NOSTRAND, A. D. (org.). **Antologia de crítica literária.** Rio de Janeiro, Editora Lidor, 1968, p. 189-195.

FAORO, Raymundo **Os Donos do Poder.** São Paulo: Editora Globo S. A., 2001.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAIT, B. (Org.) **BAKHTIN: conceitos-chave.** 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2005, pp. 37-60.

FARIA, João Roberto. **O teatro realista no Brasil: 1855-1865.** São Paulo, Perspectiva, Col. Estudos, 136.

FÁVERO, Leonor Lopes. Paródia e Dialogismo. In: BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (Org.) **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade:** Em torno de Bakhtin. São Paulo: EDUSP, 2003, pp. 49-61.

FIORIN, José Luiz. **Linguagem e Ideologia.** 3ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1993.

_____. Pragmática. In: FIORIN, J. L. (Org.) **Introdução à Lingüística.** São Paulo: Editora Contexto. 2002, pp. 161-181, v. I.

_____. A linguagem em uso. In: FIORIN, J. L. (Org.) **Introdução à Lingüística.** São Paulo: Editora Contexto. 2002, pp. 161-181, v. II.

_____. **As Astúcias da Enunciação.** São Paulo: Editora Ática, 1996.

_____. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. (Org.) **BAKHTIN: conceitos-chave.** 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2006, pp. 161-194.

FOUCAULT, Michel. **Em Defesa da Sociedade.** 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **L'ordre du discours.** Paris: Éditions GALLIMARD, 1971.

_____. **Microfísica do Poder.** São Paulo: EDIÇÕES GRAAL LTDA., 2002.

_____. **Hermenêutica do Sujeito.** 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **História da Sexualidade:** a vontade de saber. Rio de Janeiro: Editora Graal, 2001, 14ª ed.

_____. **Um diálogo sobre os prazeres do sexo e outros textos.** 2ª ed. – São Paulo: Landy, 2005.

_____. **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Editora Cultrix LTDA, 1973.

GALLINO, Luciano. **Dicionário de Sociologia**. São Paulo: PAULUS, 2005.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro. set./out. 1886. 1 bobina de microfilme, 35 m.

GOLDSCHMIDT, V. **Os diálogos de Platão: estrutura e método dialético**. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

GONZÁLEZ, Mario. **O romance Picaresco**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

GOTLIB, Nádya Battela. **Teoria do Conto**. 4ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1988.

GREGOLIN, Maria do Rosário. Bakhtin, Foucault e Pêcheux. In: BRAIT, B. (Org.) **BAKHTIN: conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2006, pp. 33-52.

GRILLO, Sheila V. de Camargo. Esfera e campo. In: BRAIT, B. (Org.) **BAKHTIN: conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2006, pp. 133-160.

GUINSBURG, J. **O Romantismo**. Editora Perspectiva. 3ª. Ed. São Paulo: 1993.

HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII**. Companhia das Letras, São Paulo: 1989.

_____. Uma arte conceptista do cômico: o ‘ Tratado dos Ridículos’ de Emanuele Tesauro. In: Emanuele Tesauro. **Tratado dos Ridículos**. Tradução de Cláudia de Luca Nathan. Apresentação de Alcir Pécora. Campinas, Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (CEDAE)- Referências, Unicamp, julho de 1992, pp. 7-28.

_____. As líras de Gonzaga: entre retórica e valor de troca. In: **Via Atlântica**: Publicação da Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. São Paulo, n° 1, 1997, pp. 40-52.

HEGEL, G. W. F. **Estética**. Guimarães Editores. Lisboa: 1993.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

_____. **Uma teoria da Paródia**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

JAUSS, H. R. Le neveu de Rameau. Dialogique et dialectique (ou: Diderot lecteur de Socrate et Hegel lecteur de Diderot). **Revue de Métaphysique et de Morale**, Paris: Armand Colin Editeur, 89e année, n° 2, 145-181, 1984.

JAVACHEFF, Christo. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2008. Disponível em: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$christo-javacheff](http://www.infopedia.pt/$christo-javacheff)>. [Consult. 2008-04-12].

- JENNY, Laurent. La stratégie de la forme. In: **Poétique**. Paris, Seuil, (27), 1976, p.258-281.
- JOLLES, André. **As Formas Simples**: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. São Paulo : CULTRIX, 1976.
- KIERKEGAARD, Soren A. **O conceito de ironia, constantemente referido a Sócrates**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.
- KRISTEVA, Julia **Introdução à semanálise**. São Paulo, Perspectiva, 1969.
- _____ **La révolution du langage poétique**. Paris, Seuil, 1974.
- LA BRUYÈRE. **Les caractères**: ou les moeurs de ce siècle. Paris: Garnier, 19-?.
- LABICHE, Eugène. **Théâtre complet de Eugène Labiche**. préface par Émile Augier. Paris: Calmann-Lévy, 1926.
- LAISSUS, Yves. Les naturalistes français em Amérique du Sud au XVIIIe siècle: les conditions et les résultats. . In: MOLLAT DU JORDAIN, M.; TAILLEMITE, É. (Org.) **L'Importance de l'Exploration Maritime au Siècle des Lumières**: A propos du voyage de Bougainville. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1982, pp. 65-78.
- LAMB. In: **Dictionnaire Universel Encyclopédique Nouveau Larousse Illustré**. Paris: Librairie Larousse, [19-?].
- LARA, Cecília. Antônio de Alcântara Machado: Uma faceta do cronista, a crônica do espetáculo. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A CRÔNICA**: O Gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Editora da Unicamp, 1992, pp. 345-354.
- LIMA, Luiz Costa. **Vida e Mimesis**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- LOPES, Fernão. **Crônicas de D. João I**: Segundo o códice nº 352 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Lisboa: Editora Civilização, [19-?].
- LOHNER, José Eduardo dos Santos. O *Agamênon* de Sêneca: tratamento temático e estrutura. In: SANTOS, M. M. (Org.). **I Simpósio de Estudos Clássicos da USP**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: FAPESP, 2006, pp. 144-157.
- LOPES, M. M. Mais vale um jegue que me carregue, que um camelo que me derrube... lá no Ceará. In: **História, Ciências, Saúde** — Manguinhos, III (1): 50-64 mar.-jun. 1996.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. A crônica de Mário de Andrade: impressões que historiam. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A CRÔNICA**: O Gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Editora da Unicamp, 1992, pp. 165-188.

- LUCIANO. **Diálogo dos mortos**. Org. e trad. Henrique G. Murachco. São Paulo: EDUSP, 1999. pp. 101 e 103.
- LUCKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. 1ª ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- MACHADO, Álvaro M & PAGEAUX, Daniel-Henri **Da literatura comparada à teoria da literatura**. Lisboa, Edições 70,1988,(Col. Signos,46).
-
- Literatura portuguesa, literatura comparada e teoria da literatura**. Lisboa, Edições 70, 1981 (Col. Signos,36).
- MACHADO, Irene. Gêneros Discursivos. In: BRAIT, B. (Org.) **BAKHTIN: conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2005, pp. 151-166.
- MACHADO, Roberto. **Foucault, a ciência e o saber**. 3ª ed. rev. e ampliada – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- MAGALHÃES, Hilda G. D. **Os Princípios da crítica dinâmica: Teoria Literária**. Goiânia: 1990.
- MAINGUENEAU, Dominique **Féminin fatal**. Paris, Descartes & Cie, 1999.
- MALHERBE, François de 1555-1628. **Malherbe odes, stances, sonnets, chansons, épigrammes, épitaphe, lettres biographie, bibliographie et choix par Alphonse Sédé**. Paris : Louis-Michaud, 1912.
- MARCEAU, Félicien. **Balzac et son monde**. Ed. rev. e aum. Paris, Gallimard, 1986, Col. Tel, 108.
- MARCHEZAN, Renata Coelho. Diálogo. In: BRAIT, B. (Org.) **BAKHTIN: conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2006, pp. 115-132.
- MARTINS, Wilson **História da inteligência brasileira**. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1977-78, vols. I, II, III, IV e V.
- MATOS, Franklin. Juras Indiscretas. In: MATOS, F. **O Filósofo e o Comediante: Ensaio sobre literatura e filosofia na ilustração**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- MAURO, Frédéric. Bougainville et l'Amérique du Sud (1767). . In: MOLLAT DU JORDAIN, M.; TAILLEMITE, É. (Org.) **L'Importance de l'Exploration Maritime au Siècle des Lumières: A propos du voyage de Bougainville**. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1982, pp. 79-92.
- MAUZI, Robert. Représentations du paradis sous les tropiques. . In: MOLLAT DU JORDAIN, M.; TAILLEMITE, É. (Org.) **L'Importance de l'Exploration Maritime**

- au Siècle des Lumières:** A propos du voyage de Bougainville. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1982, pp. 169-176.
- MELETÍNSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. Cotia: Ateliê Editorial, 1998.
- MESQUITA, Samira Nahid. **O Enredo**. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- MEYER, Jean. Le contexte des grands voyages d'exploration au XVIIIe siècle. . In: MOLLAT DU JORDAIN, M.; TAILLEMITE, É. (Org.) **L'Importance de l'Exploration Maritime au Siècle des Lumières:** A propos du voyage de Bougainville. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1982, pp. 17-40.
- MEYER, Marlyse. Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a crônica. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A CRÔNICA:** O Gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Editora da Unicamp, 1992, pp. 93-134.
- MIOTELLO, Valdemir. Ideologia. In: BRAIT, B. (Org.) **BAKHTIN:** conceitos-chave. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2005, pp. 167-176.
- MOLLAT DU JORDAIN, Michel. Avant Propos. . In: MOLLAT DU JORDAIN, M.; TAILLEMITE, É. (Org.) **L'Importance de l'Exploration Maritime au Siècle des Lumières:** A propos du voyage de Bougainville. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1982, pp. 7-10.
- MOLIÈRE. **Medecin malgré lui: comédie**. Paris: Arché, 1953.
- MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio**s. São Paulo: Nova Cultural, 1987, vls. 1 e 2.
- MOREIRA, I. C. O escravo do naturalista - O papel do conhecimento nativo nas viagens científicas do século 19. **Ciência Hoje**, v. 31, n. 184, p. 40-48, 2002.
- MOURA, Fernanda Messeder. **Análise tipológica do Senex em Plauto:** Peripletomenvs (miles gloriosvs) e Lysidamvs (casina). 2005, 81 f. Dissertação – Mestrado em Letras Clássicas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- MUCHAIL, Salma Tannus. **Foucault, simplesmente**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- MUECKE, D. C. **Ironia e o Irônico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- NETTO, J. Teixeira Coelho. **Semiótica, informação e comunicação**. 6ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.
- NIAUSSAT, Pierre- Marie. Les ichtyotoxismes et les intoxications alimentaires par les animaux marins au cours des voyages. . In: MOLLAT DU JORDAIN, M.; TAILLEMITE, É. (Org.) **L'Importance de l'Exploration Maritime au Siècle des**

Lumières: A propos du voyage de Bougainville. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1982, pp. 93-108.

OLIVA NETO, João Ângelo. O riso antigo: A Priapéia Latina e uma paródia da Ilíada e da Odisséia. In: **Phaos Campinas**, n. 5, p. 63-74, 2005.

OLIVEIRA, Flávio Ribeiro de. “As *anagnoríseis* de Electra”. In: SANTOS, M. M. (Org.). **I Simpósio de Estudos Clássicos da USP**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: FAPESP, 2006, pp. 133-143.

PAES, José Paulo. **Gregos e baianos**. São Paulo, Brasiliense, 1985.

PAULANI e BRAGA, Leda e Márcio. **A nova contabilidade social:** uma introdução à macroeconomia. São Paulo: Editora Saraiva, 2007.

PÉCORA, Alcir. **Máquina de Gêneros**. São Paulo: EDUSP, 2001.

PEREIRA, Astrojildo. **Interpretações**. Rio: Casa do Estudante do Brasil, 1944.

PERRONE-MOISÉS, Leyla A crítica de fontes. In: **A falência da crítica / Um caso limite:** Lautréamont. São Paulo, Perspectiva, 1983 , p.77-85.

_____ **Texto, crítica,escritura**. São Paulo, Ática, 1978.

_____ Literatura Comparada, Intertexto e Antropofagia In: **Momentos de crítica literária III / Anais do VI Congresso brasileiro de teoria e críticas literárias e II Seminário internacional de literatura**. João Pessoa, União Companhia Editora, 1985,p.199-207.

PIRANDELLO, Luigi. **O Humorismo**. Editora Experimento. São Paulo: 1996.

PLATÃO. **Fedon**. Athena Editora, São Paulo: 1941.

_____ Górgias. In: PLATÃO. **Diálogos**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora Universitária UFPA, 2002. pp. 126 - 245

_____. **Político**. tradução e notas de Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1987 (Os Pensadores)

_____. **Teeteto**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora Universitária UFPA, 2001. pp. 35-141.

_____. **Crátilo**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora Universitária UFPA, 2001. pp 145-226.

_____. **Cartas**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora Universidade Federal do Pará, 1986.

PLAUTE. **Amphitryon/Asinaria/Avlularia**. Paris: SOCIÉTÉ D'ÉDITION “LES BELLES LETTRES”, 1970.

- PLAUTO. **O Gorgulho**. 2ª ed. Coimbra: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.
- PLAUTO E TERÊNCIO. **A Comédia Latina**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, [19-?].
- POMPEU, Ana Maria César. **Lisístrata e seus planos: Mulheres e Acrópole, Homens não entram**. 1997, 198 f. Dissertação (Mestrado - Área de Língua e Literatura Grega) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.
- PONTIERI, Regina. **A voragem do olhar**. São Paulo, Perspectiva /MCT/ Cnpq, 1988, Col. Debates, 214.
- PORTICH, Ana Maria. **A arte do Ator: Entre os séculos XVI e XVIII (da comédia dell'arte ao Paradoxo sobre o Comediante)**. 2004, 280 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas, Editora da Unicamp, 1996, Col. Repertórios.
- PRÉVOST, Abbé. **Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut**. Paris, Garnier Frères, 1965.
- RAIMOND, Marcel. **Le roman depuis la Révolution**. Paris, Armand Colin, 1981.
- REBOUL, Olivier. **Introdução à Retórica**. 1ª ed. 2ª tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- REVEL, Judith. **Foucault: conceitos essenciais**. São Carlos: Claraluz, 2005.
- RIZZO, Ricardo. **Casamento à Francesa: adaptação da peça de Labiche e Marc-Michel – Un Chapeau de Paille d'Italie**. Disponível em <http://formasemeios.blogs.sapo.pt/tag/teatro>, 2007.
- ROBINEAU, Claude. Découverte et connaissance géographique de Pólynésiens des Iles de la société: les Espagnols à Tautira et lê Journal de Máximo Rodriguez. . In: MOLLAT DU JORDAIN, M.; TAILLEMITE, É. (Org.) **L'Importance de l'Exploration Maritime au Siècle des Lumières: A propos du voyage de Bougainville**. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1982, pp. 151-160.
- ROMANO, Roberto. **Silêncio e Ruído: A sátira em Denis Diderot**. Editora da UNICAMP, São Paulo: 1996.
- ROMERA, André Fernandez. **Tradução anotada e comentada de El Brasil Restituído, de Lope de Vega**. 2001, 174 f. Dissertação (Mestrado na Área de Língua

Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

RÓNAI, Paulo. **Balzac e A Comédia Humana**. 3.ed., São Paulo, Editora Globo, 1993.

SÁ, Jorge. **A crônica**. Editora Ática, Série Princípios, 6ª Ed. São Paulo: 2005.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTORO, Fernando. Vestígios do riso: os tópicos sobre a comédia no *Tractatus Coislinianus*. In: SANTOS, M. M. (Org.). **I Simpósio de Estudos Clássicos da USP**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: FAPESP, 2006, pp. 159-171.

SCHELLING, F. W. J. **Filosofia da arte**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: EDUSP, 2001.

SCHLEGEL, Friedrich von. **O dialeto dos fragmentos**. Editora Iluminuras LTDA. São Paulo: 1997.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do Belo**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

_____. **O mundo como vontade e como representação**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SGARD, Jean. **Le roman français à l'âge classique**. Paris, Librairie Générale Française, 2000.

SHAKESPEARE, William. **Otelo, o mouro de Veneza**. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000084.pdf>: 2001>.

SHAKESPEARE, William. **Othello, the moor of the Venice**. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/gu001531.pdf> : 1998>.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Fernão Lopes e José Saramago Viagem – Paisagem – Linguagem cousa de Veer. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A CRÔNICA: O Gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Editora da Unicamp, 1992, pp. 25-40.

SKINNER, Quentin. **Hobbes e a teoria clássica do riso**. Editora UNISINOS, Rio Grande do Sul: 2004.

SOARES, Carlos Dalmiro da Silva. Evolução histórico-sociológica dos partidos políticos no Brasil Imperial. **Jus Navigandi**, Teresina, ano 2, n. 26, set. 1998. Disponível em: <<http://jus2.uol.com.br/doutrina/texto.asp?id=1503>>.

SOARES, Sylvio Brito. **Vida e Obra de Bezerra de Menezes**. Rio de Janeiro: FEB, 1963.

SOBRAL, Adail. Ato/atividade e evento. In: BRAIT, B. (Org.) **BAKHTIN: conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2005, pp. 11-36.

_____. Ético e estético: na vida, na arte e na pesquisa em Ciências Humanas. In: BRAIT, B. (Org.) **BAKHTIN: conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2005, pp. 103-122.

_____. Filosofias (e filosofia) em Bakhtin. In: BRAIT, B. (Org.) **BAKHTIN: conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2005, pp. 123-150.

SPINA, S. - A crítica de fontes. In: **Da Idade Média e outras idades**. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura / Comissão de Literatura, 1964, p.7-25.

STELLA, Paulo Rogério. Palavra. In: BRAIT, B. (Org.) **BAKHTIN: conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2005, pp. 177-190.

STENDHAL **Le rouge et le noir**. Paris, Classiques Garnier, 1953.

_____ **La chartreuse de Parme**. Lausanne, Editions Rencontre, 1967.

SUSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?:** uma ideologia estética e sua história : o naturalismo. Rio de Janeiro : Achiamé, 1984.

_____. Crítica a vapor: notas sobre a crônica teatral brasileira da virada de século. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A CRÔNICA: O Gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Editora da Unicamp, 1992, pp. 355-404.

SUZUKI, Márcio. A “guerra ao naturalismo”: A propósito do coro na *Noiva de Messina*. In: SCHILLER, Friedrich. **A noiva de Messina ou os irmãos inimigos**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

_____. Dois trechos de Friedrich Schlegel. In: Folha de São Paulo, **Caderno Mais!** São Paulo: domingo, 21 de maio de 2000, p. 20.

_____. A tragédia e a verdade de Laocoonte. In: ROSENFELD, D. L. **Filosofia & Literatura: o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, pp. 36-44.

_____. A gênese do fragmento. In: SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. São Paulo : Iluminuras, 1997, pp. 11-18.

_____. O homem do homem e o eu de si-mesmo. In: **Discurso**. Revista do Departamento de Filosofia da USP, n° 30, 1999, pp. 25-62.

_____. A ciência simbólica do mundo. In: NOVAES, Adauto. **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, pp. 199-224.

_____. A infelicidade de Hölderlin. In: Folha de São Paulo, **Caderno Mais!** São Paulo: domingo, 22 de agosto de 1999, p. 8.

_____. A sombra de Kant e Goethe. In: Folha de São Paulo, **Especial Jornal de Resenhas**. São Paulo: sexta-feira, 10 de maio de 1996, p. 2.

_____. A Grécia de Winckelmann e o romantismo de Schelling. In: **Forum Deutsch: Revista Brasileira de Estudos Germânicos**. Rio de Janeiro: vol. IV, nº 1, 2000, pp. 34-41.

_____. Quem ri por último, ri melhor. Humor, riso e sátira no “século da crítica”. In: **Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura**. UFRJ, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano IX, nº 10, 2004, pp. 7-27.

_____. Filosofia da arte ou arte de filosofar?. In: SCHELLING, F. W. **Filosofia da Arte**. São Paulo: 2001, pp. 9-15.

_____. Um crítico bissexto. In: Folha de São Paulo, **Especial Jornal de Resenhas**. São Paulo: sábado, 13 de dezembro de 1997, p. 6.

SWIFT, Jonathan. **Viagens de Gulliver**. Rio de Janeiro: Editora Globo S. A., 1987.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

TAILLEMITE, Étienne. Présentation des Journaux du voyage de Bougainville. . In: MOLLAT DU JORDAIN, M.; TAILLEMITE, É. (Org.) **L’Importance de l’Exploration Maritime au Siècle des Lumières: A propos du voyage de Bougainville**. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1982, pp. 11-16.

TEZZA, Cristovão. Poesia. In: BRAIT, B. (Org.) **BAKHTIN: conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2006, pp. 195-218.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

TORRANO, Jaa. “A noção mítica pré-filosófica de ‘dialética’ implícita na tragédia *Eumênides* de Ésquilo”. In: SANTOS, M. M. (Org.) **I Simpósio de Estudos Clássicos da USP**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: FAPESP, 2006, pp. 119-131.

VALERY, Paul. **Varietades**. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 1999.

VASCONCELOS, Eliane. Lima Barreto: misógino ou feminista? Uma leitura de suas crônicas. In: CANDIDO, Antonio (Org.) **A CRÔNICA: O Gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Editora da Unicamp, 1992, pp. 255-270.

VÁSQUEZ, Adolfo Sánchez. **Convite à estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Francisco Alvez, 1916.

VERÍSSIMO, Luis Fernando. **O analista de Bagé**. Porto Alegre: L&PM Editores. 1982.

VIANNA, Oliveira. **O Ocaso do Império**. Rio de Janeiro: Livraria JOSÉ OLYMPIO Editora, 1959.

VIEGAS, Valentino. **Lisboa: a força da revolução (1383-1385)**. Lisboa: Livros Horizontes, 1985.

VOLTAIRE. **Candide suivi du texte apocryphe de 1760**. Paris, Magnard, 1987, Col. Textes et contextes.

ZANZOTTO, Andrea. **Friedrich Hölderlin: Tutte le liriche**. 2ª ed. Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 2044

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)