

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

**A TIJUCA E O PÂNTANO.
A DIVINA COMÉDIA NA *OBRA DE*
*MACHADO DE ASSIS ENTRE 1870 E 1881***

Eugênio Vinci de Moraes

2007

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

A TIJUCA E O PÂNTANO.
A DIVINA COMÉDIA NA *OBRA DE MACHADO DE ASSIS*
ENTRE 1870 E 1881

Eugênio Vinci de Moraes

Tese 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 obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Valentim Aparecido Facioli

A Zezé e Márcia

e às três graças: Maria Adriana, Cândida e Aurora

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos professores doutores Hélio de Seixas Guimarães e Osvaldo Ceschin a leitura crítica e os conselhos oportunos, por ocasião do exame de qualificação. Sou grato ainda ao professor Hélio pelo convite para participar do grupo de crítica machadiana, coordenado por ele em 2005, que foi de muita valia para mim. Agradeço ao professor doutor Valentim Facioli, orientador desta tese, a confiança, os conselhos e o trato amigável.

Aos amigos que me socorreram em boa hora, Zé Miguel, Adriana Morelli e Hélio de Mello Filho, minha gratidão.

Esta tese, iniciada em 2001, contou com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), a partir de 30 de maio de 2005.

RESUMO:

As citações, alusões e referências à *Divina comédia*, de Dante Alighieri, começam a aparecer em quantidade e com vigor na obra de Machado de Assis na década de 1870. Estão em todos os gêneros, da poesia à crítica, da crônica à prosa de ficção, demonstrando a forte impressão que a obra provocou no escritor brasileiro. Esta tese trata das referências dantianas na obra de Machado de 1873 a 1881, começando em *Americanas*, passando por *Helena* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e encerrando n' "O alienista". Com isso, pretende-se mostrar como Machado de Assis estava às voltas com a adequação de temas, estilos, quadros e assuntos do repertório da alta tradição literária, em especial a da *Comédia*, em sua obra. Experiências que exibem a oscilação que os estilos elevado e baixo, sublime e vulgar sofrem em sua obra, à força de misturas, fusões, imitações e paródias, formas que encontrou para conciliar estes opostos.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis – *Divina comédia* – estilo sublime – estilo vulgar – literatura brasileira – literatura italiana.

ABSTRACT:

Quotations, allusions and references to Dante Alighieri's *The Divine Comedy* started to appear frequently and significantly in the works of Machado de Assis during the 1870's. They can be found in all genres Machado worked with, from poetry to criticism, from newspaper columns (*crônicas*) to prose, evidencing the strong impression that Dante's work left in the Brazilian writer. This thesis is about the references to Dante in Machado de Assis's works from 1873 to 1881, beginning with *Americanas*, passing through *Helena* and *Memórias póstumas de Brás Cubas*, and finally "O alienista". It aims, accordingly, to demonstrate that Machado de Assis tailored his themes, style, sketches and repertoire to fit in the tradition of high literature, especially that of the *Comedy*. Such experience shows the oscillation between contrasting styles in Machado's work – the elevated and the low, the sublime and the vulgar –, which the author conciliates by employing combinations, fusions, imitations and parodies to bring together such opposite poles.

KEYWORDS: Machado de Assis – *The Divine Comedy* – sublime style – vulgar style – Brazilian literature – Italian literature.

Índice

<i>Introdução</i>	06
I. O bruxo, o mestre e a oscilação entre o vulgar e o sublime	14
1. O bruxo	14
2. O mestre	30
3. O sublime vulgar e o vulgar sublime	48
II. <i>Moisés</i> e o bandarilheiro	52
1. Imitação a sério	53
2. Imitação paródica	61
3. Experiência estilística e <i>A divina comédia</i>	79
III. No meio do caminho	81
1. <i>Helena</i>	82
2. “D. Mônica”	95
3. Imitação, sublime e vazio	98
IV. Imponente ruína	102
1. <i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i>	102
2. “O alienista”	116
<i>A Tijuca e o pântano</i>	136
<i>Bibliografia</i>	141
<i>Anexos</i>	147

INTRODUÇÃO

Em 1873, no conto “Tempo de crise”, Machado faz uma pequena menção à *Divina comédia*, a Dante e a Virgílio especificamente, que diz muito sobre o assunto desta tese:

— [...] A Rua do Ouvidor resume o Rio de Janeiro. A certas horas do dia, pode a fúria celeste destruir a cidade; se conservar a Rua do Ouvidor, conserva Noé, a família e o mais. Uma cidade é um corpo de pedra com um rosto. O rosto da cidade fluminense é esta rua, rosto eloqüente que exprime todos os sentimentos e todas as idéias...

— Continua, meu Virgílio.

— Pois vai ouvindo, meu Dante [...].¹

Esse Virgílio do Ouvidor vai mostrar ao seu Dante provinciano o desenrolar de uma crise ministerial na capital do país, da queda do gabinete até a formação do novo. São amigos: um recém-chegado da província; o outro, alguém que conhece bem os *habitués* da famosa rua carioca. A vida fluminense está quase toda ali: as madames e os janotas fluminenses, os políticos, os intelectuais, os negociantes, o diplomata e o operário – menos os escravos. “É a sociedade em ponto pequeno”,² como diz C., o cicerone. É um episódio em que o poder e a informação são reduzidos a fofoca e a vaidade, é a política na base do disse-me-disse, rasteira e miúda, em que o vaivém aleatório de cargos é o que importa. Algo semelhante veremos em “Antes da missa”, no capítulo 2. Mas o que importa destacar agora é a menção aos dois poetas ilustres guiando os leitores nesse ambiente amesquinhado da política nacional. Desproporção que está ligada diretamente ao assunto e à problemática desta tese, o estudo das citações e alusões dantianas na obra de Machado de Assis entre 1873 e 1881, período em que o escritor experimenta várias formas e estilos para adequar a literatura de Dante à sua obra.

¹ Assis, M. de. “Tempo de crise”, in Magalhães Jr., R. (org.). *Contos avulsos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956, pp. 236-237 (Saiu pela primeira vez no *Jornal das Famílias* em abril de 1873, pp. 105-116, cf. Souza, José Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: INL, 1955, p. 470).

² Idem, p. 238.

A história oscila entre o assunto grave, a crise ministerial, e o tom cômico, o mexerico que borda a discussão política na Rua do Ouvidor. A presença dos poetas Dante e Virgílio, modelos do estilo sublime, ao mesmo tempo que dá certa elevação ao relato o diminui, por força do contraste entre o assunto e o tom. Apesar da inflexão zombeteira que há por trás da menção aos dois poetas, a presença deles confere certa elevação à narrativa, obra e arte do “artífice das situações narrativas”,³ que parece estar à vontade para brincar com tais modelos da alta tradição literária. É também uma certa provocação, porque ele insere essa mediação entre sua historieta e o leitor, que fica quase obrigado a levar em conta os sentidos que ela acrescenta à história. Um deles é o de espetáculo, de visão, que é uma característica do gênero da *Comédia*, como veremos no capítulo 4. Assim, o relato ganha foros de espetáculo, condição dada pelo narrador ao dizer que a Rua do Ouvidor é “sociedade em ponto pequeno”. A narrativa, portanto, para compor esse retrato do ritmo e da substância da política nacional, se vale da presença dantiana, com a qual cria essa oscilação entre o sublime e o vulgar, situação que pareceu ao autor mais apropriada para ficcionalizar o assunto.

Na época em que escreveu “Tempo de crise” Machado era um escritor consagrado. Neste mesmo ano, o *Arquivo Contemporâneo* estampava seu retrato ao lado do de José de Alencar, imagem que fixava sua posição no primeiro degrau das letras brasileiras.⁴ Mas do ponto de vista do estilo e da forma ele estava longe de sentir-se acomodado em face do que escrevia, algo que é possível enxergar ao analisarmos os modos por meio dos quais ele procurou adequar o alto repertório literário da tradição ocidental em sua obra, tanto na poesia quanto na prosa de ficção. Dilema que se resolverá só em 1880, com a redação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Sendo assim, para esta tese, esses anos, de 1873 a 1881, são ricos em experiências machadianas no que diz respeito a essa adequação do alto repertório em sua obra, procedimento que vamos examinar com base no estudo particular das citações, alusões e referências a Dante nesse período, aquilo que Roberto Schwarz chamou de “uso especioso das citações”.⁵ Examinando-as caso a caso essas referências, veremos de perto as formas que Machado escolheu e criou para inserir motivos, temas, situações e quadros da *Divina comédia* em sua obra.

³ Schwarz, R. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 4a. ed. São Paulo: Duas Cidades-34 Letras, [1990] 2000, p. 209.

⁴ Ver Guimarães, H. de S. *Os leitores de Machado de Assis. O romance machadiano e o público de literatura no século XIX*. São Paulo: Nankin, 2004, p. 83.

⁵ Schwarz, R, op. cit., p. 209.

A presença dantiana

As alusões a Dante são inúmeras na obra de Machado, aparecem em todos os gêneros de sua obra – poesia, crítica, crônicas, contos e romances – e da década de 1870 até seu último romance, *Memorial de Aires*. Edoardo Bizarri, que chegou a São Paulo para ser adido cultural no Brasil em 1948 e mais conhecido por traduzir a obra de Guimarães Rosa para o italiano, foi o primeiro a fazer um levantamento exaustivo das citações de Dante na obra de Machado.⁶ Ele contou 23 citações da *Comédia* e uma de *Vita nuova* – esta aliás, a primeira, datada de 16 de abril de 1864⁷ –, 19 do Inferno e 4 do Purgatório. Nesta tese acrescentamos mais uma, do canto VI do Purgatório, epígrafe do poema “Niâni”, escrito também em 1873, publicado nas *Americanas*. Assim, podemos contar 5 citações do Purgatório, aumentando para 24 o número de citações diretas da *Comédia*, e para 25 de toda obra de Dante.

Bizarri também comenta várias alusões a Dante, sobretudo nas crônicas, mas não faz um levantamento de todas. De fato, este é um trabalho a ser feito, como também das referências que “não se apóiam em uma referência direta e textual”,⁸ como notou Jean-Michel Massa em sua “*La présence de Dante dans l’oeuvre de Machado de Assis*”, ensaio escrito em 1965. Há também traduções esparsas de versos da *Comédia*, como o que aparece, levemente modificado, no épico herói-cômico *O Almada*, também escrito na década de 1870: “A boca levantou do eterno pasto”, versão machadiana do famoso verso do canto XXXIII do Inferno, “*La bocca sollevò dal fiero pasto*”, no qual se descreve o gesto do conde Ugolino desprendendo-se do crânio do arcebispo Ruggieri, cena das mais conhecidas da *Comédia*. Verso que estudaremos detidamente, pois Machado o utilizou mais tarde, n’ “O alienista”, quando novamente o modificou, como veremos no quarto capítulo.

⁶ O artigo inaugural é o “Machado de Assis e a Itália”, que saiu primeiro no Suplemento Literário do *Estado de S. Paulo*, em 8 de abril de 1961 e depois nos Cadernos do Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, o número 1, no mesmo ano. Mais tarde, em 1965, ele publica o “Machado de Assis e Dante”, no quinto caderno da mesma série, intitulado “O meu Dante” (este texto encontra-se no anexo).

⁷ Trata-se do verso “*Tacendo il nome di questa gentilissima*”, que serviu de epígrafe aos “Versos a Corinna”, publicado em 16 de abril de 1864, no *Diário do Rio de Janeiro*, mais tarde incluído no volume de *Crisálidas*.

⁸ Massa, Jean-Michel. “*La présence de Dante dans l’oeuvre de Machado de Assis*”, p. 3 (texto no anexo, o qual utilizamos como referência para esta tese, cópia de microfilme da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Este artigo foi publicado também em Botrel, J. F. *Études luso-brésiliennes*. Paris: PUF, 1966, edição que não encontramos).

Na década de 1870 a primeira citação aparece em “Aurora sem dia”, conto publicado em 1870, no *Jornal das Famílias*, e mais tarde em *Histórias da meia-noite*.⁹ Em 1873, como vimos, temos a alusão em “Tempo de crise”, e a epígrafe do poema “Niâni”. Em 1874, Machado cita um trecho de um dos versos que abrem o canto III do Inferno, “*città dolente*”, no capítulo seis – *Post scriptum* – de *A mão e a luva*;¹⁰ escreve a paródia de um canto do Inferno na coluna do Dr. Semana, em 12 de julho, na *Semana Ilustrada*, que aqui tentaremos provar ser sua, e traduz o canto XXV do Inferno, publicada em 25 de dezembro. No ano seguinte, escreveu o poema “Última jornada”, cuja fonte Mário de Andrade mostrou ser o canto V do Inferno, poema que analisaremos no capítulo 2. Em 1876 aparece uma citação do terceiro verso da *Comédia* em *Helena* e uma série de alusões a ele em todo o romance, e uma referência ao último canto do Inferno, o XXXIV, no conto “D. Mônica”, publicado no *Jornal das Famílias* no mesmíssimo período em que autores sai um Machado diferente, em virtude da soma do estudo comparatista peculiar de Meyer, que avaliou Machado sob a lente de Dostoiévski, com o humor machadiano derivado de questões psicológicas e sociais, como o viu Lúcia Miguel Pereira. Assim, através desses autores vemos Machado mais crítico (“menos dulçoroso”), mais cerebral, e também mais ligado ao seu ambiente social.

⁹ “Aurora sem dia” foi publicado primeiramente no *Jornal das Famílias*, em nov.-dez. de 1870, no Rio de Janeiro (ver Assis, M. de. *Histórias da meia-noite*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, v. 4 [Edições Críticas de Obras de Machado de Assis], p. 21)

¹⁰ Assis, M. de. *A mão e a luva*. Estabelecimento do texto de J. Galante de Souza. Rio de Janeiro: Garnier, 1993 (Romances, v. 1), p. 52.

¹¹ “...*qui mi scusi/ A urgência, se fior la penna aborra*”, quando no original reza “...*qui mi scusi/ La novità, se fior la penna aborra*”, versos que Machado de Assis traduziu como “...a novidade/ Me absolva o estilo desornado e rudo” (*Ocidentais*, in *Obra completa de Machado de Assis*, v. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 173).

¹² “...*che 'l pianto degli occhi/ le natiche bagnava per lo ferro*”, verso que saiu com um erro: “*ferro*” em vez de “*fesso*” (“que o pranto dos seus olhos/ as nádegas banhava, pela fenda” – tradução de Wanderley, Jorge, in *A divina comédia – Inferno*. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 260).

I. O BRUXO, O MESTRE E A OSCILAÇÃO ENTRE O VULGAR E O SUBLIME

1. O BRUXO

Humor e imitação

O primeiro movimento da crítica machadiana lançou mão, como se sabe, de termos como imitação, originalidade e humor para definir e compreender a obra de Machado de Assis. Termos usados por Silvio Romero e José Veríssimo, por exemplo, durante a polêmica que travaram no final do século XIX.¹³ O viés da crítica era travejado pelo critério nacionalístico, cujas raízes remontavam ao movimento intelectual que sucedeu a Independência do Brasil, em 1822. Desta data em diante, a afirmação da literatura brasileira tornou-se uma questão central para os nossos intelectuais. Procuravam-se, desde então, modelos que distinguissem nossa cultura e literatura da cultura e literatura da antiga metrópole, como os modelos literários franceses, que eram a voga do século. Como elemento nacional, escolheu-se o índio e sua cultura, que somavam-se aos temas trazidos pelo romantismo: os dilemas do sujeito e a formação das nacionalidades. Apagada a influência do romantismo, sobrevieram as ondas do pensamento científico, sobretudo de matriz biológica, e sociológica,¹⁴ as quais trouxeram novos enquadramentos a essas questões, como os determinismos do meio e da raça, logo adotadas por boa parte dos intelectuais da época.¹⁵

Foi nesse cenário que a obra machadiana foi recebida pela crítica local. Desde seu primeiro romance, *Ressurreição*, de 1872, a questão aparece: “O protagonista do romance, *Dr. Félix*, é um homem que participa *mais da índole européia do que da*

¹³ De Silvio Romero: *História da literatura brasileira*. 2 v. Rio de Janeiro: Garnier, 1888; e Machado de Assis. *Estudo comparativo de literatura brasileira*. Campinas: Editora da Unicamp, [1897] 1992. De José Veríssimo: “Um livro do Sr. Machado de Assis”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11/01/1892; e *História da literatura brasileira*. 5a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, [1916] 1969 [Coleção Documentos Brasileiros, n. 74].

¹⁴ Ver Cassirer, E. *El problema del conocimiento en la filosofía y en la ciencia modernas. De la muerte de Hegel a nuestros días*. México: Fondo de Cultura Económica, 1948, pp. 173-308.

americana: é um misto de Werther, de Otelo, de Hamlet e de Romeu [...]”.¹⁶ A falta de “cor local”, do elemento indianista e pitoresco sobretudo, chamava a atenção. Com o passar dos anos esse dilema tornou-se central na crítica à sua obra, que ora o via como um bom escritor, por suas virtudes universalistas; ora como um mau escritor, por seus defeitos nacionais.¹⁷ O marco dessa discussão é o artigo que Veríssimo dedicou ao romance *Quincas Borba*, de Machado de Assis, assim que saiu em livro, em 1891.¹⁸ Nele o crítico paraense buscou explicar a obra de Machado fora dos parâmetros nacionalistas ou cientificistas da época, daí seu achado ao explicá-la pelo conceito de *humour*:

O Sr. Machado de Assis, não é nenhum romântico, nem um naturalista, nem um nacionalista, nem um realista, nem entra em qualquer dessas classificações em *ismo* ou *ista*. É, aliás, um humorista, mas o humorismo não é uma escola nem sequer uma tendência literária, é apenas um modo de ser do talento; há humoristas ou pode havê-los em todas as escolas.¹⁹

Por esse caminho, ao mesmo tempo que encontrava uma explicação original, Veríssimo empurrava Machado para seu isolamento no quadro da literatura brasileira, cuja formulação ele escreverá em sua *História da literatura brasileira*, de 1916, chamando-o de um escritor “à parte” da literatura brasileira. Isso porque, entre outras razões, não considerava o humor como uma característica do povo brasileiro. Além disso, para ele, a obra de Machado dividia-se em duas fases por causa desse mesmo humor, da qual a segunda viria a ser “uma maneira nova, muito sua, muito particular e muito distinta e por igual estreme daquela escola [romantismo] e das novas modas literárias”.²⁰ É ocioso dizer como a questão da viravolta machadiana fez fortuna na sua crítica. Mas um aspecto que ele vê no humorismo nos leva indiretamente a uma questão que mais tarde veremos ser de gênero, trata-se do “rompimento com os moldes vulgares do romance, disposição simétrica dos seus elementos e capítulos, arranjo clássico dos

¹⁵ Sobretudo pela Escola de Recife, capitaneada por Tobias Barreto e Sílvio Romero.

¹⁶ Dr. Fausto. “Ressurreição. Romance de Machado de Assis (conclusão)”. *Semana Ilustrada*, Rio de Janeiro, 26/5/1872, apud Guimarães, H. de S., op. cit., p. 313 (grifo nosso).

¹⁷ Para melhor entender essas questões, ver Guimarães, H. de S. “Romero, Araripe, Veríssimo e a recepção crítica do romance machadiano”. *Estudos Avançados*, v. 18, n. 51, mai./ago. 2004, pp. 269-298.

¹⁸ Veríssimo, J. “Um livro do Sr. Machado de Assis”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11/01/1892, apud Guimarães, H. de S. *Os leitores de Machado de Assis*, ed. cit. *Quincas Borba* foi publicado primeiro na revista *A Estação*, de 15 de junho de 1886 a 15 de setembro de 1891, e depois pela Garnier, em 1891.

¹⁹ Veríssimo J., “Um livro do Sr. Machado de Assis”, ed. cit., p. 358.

²⁰ Idem, *História da literatura brasileira*, ed. cit., p. 287 (grifos nossos).

episódios, unidade de narração e de tom [...]”.²¹ Assim, o humor cria um outro “molde”, que Veríssimo não irá definir, embora tenha lobrigado suas características. O sobrinho de José de Alencar, Araripe Jr. complementaria essa posição afirmando que Machado de Assis era o “criador de um gênero até certo ponto desconhecido no meio em que nos desenvolvemos”,²² cujo “estilo paradoxal”, “disposição grotesca”, não encontrariam “rival” na literatura brasileira.

Os dois críticos, embora com ênfases diferentes, tocam na diferença formal entre o romance machadiano e o romance que se fazia até então, sobretudo no que concerne à fratura do tempo e da narrativa e ao tom grotesco e paradoxal de sua obra. Mas quem viria dar uma formulação um pouco mais consistente nesse aspecto seria Alcides Maya, crítico gaúcho, autor de *Machado de Assis. Algumas notas sobre o humour*, de 1912. Como Veríssimo, Maya considera o humor um elemento de individuação do escritor em face de modelos e escolas literárias, “é antes oposição aos gêneros, a consciência do escritor sobreposto à norma, o indivíduo exprimindo-se livremente”.²³ E vê também na quebra das regras do romance um efeito do estilo do humor: “Desmanchar o entrecho, desconchavar-se na seqüência dos parágrafos, discorrer de nugas, ceder ao capricho da pena”.²⁴ Esses críticos relacionam, portanto, o humor ao rompimento com os gêneros vigentes, destacando a originalidade de Machado de Assis em face de seus contemporâneos.

Mas onde eles vêem originalidade, Silvio Romero vê imitação. A postulação do humor como o elemento central e original da obra por Veríssimo em boa parte se deveu à *História da literatura brasileira*, de Sílvio Romero, publicada em 1888. Romero havia deixado Machado de fora deste livro, justamente por não conseguir enquadrar o escritor em seu modelo teórico – “o critério nacionalístico” –, julgando-o titubeante, como escreveu anos antes, em 1882, em *O naturalismo em literatura*:

Natureza eclética e tímida, sem o auxílio de uma preparação conveniente, entrou a ser um parasita, espécie de comensal zoológico, vivendo à custa de uma combinação do

²¹ Idem, “Um livro do Sr. Machado de Assis”, ed. cit, p. 360.

²² Araripe Jr., T. A. “Machado de Assis”. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, ano I, t. 1, jan.-fev.-mar., 1895, pp. 22-28. Utilizamos aqui a edição *Obra crítica de Araripe Júnior*, v. 3. Rio de Janeiro: MEC-Casa de Rui Barbosa, 1958, p. 8.

²³ Maia, A. *Machado de Assis. Algumas notas sobre o humour*. Rio de Janeiro: Livrara e Editora Jacintho Silva, 1912, p. 11.

²⁴ Idem, p. 118.

classicismo e do romantismo. Não teve força bastante para romper com ambos, e foi sempre vacilante em seus cometimentos.²⁵

Mais tarde publicou seu *Machado de Assis. Estudo comparativo de literatura brasileira*, em 1897, em que responde, entre outras coisas, às questões levantadas por Veríssimo. Para o crítico sergipano, o humor machadiano era mera imitação, “macaqueação” mesmo. O que ele tinha de brasileiro vinha da sua condição de mestiço: “o *nisus* central e ativo de Machado de Assis é brasileiro, e como tal se revela no caráter essencial de sua obra de mestiço”.²⁶ Por isso, não considerava o escritor um humorista *stricto sensu*, nem interpretou sua obra por essa perspectiva. Considerava o modo pacato de Machado avesso à sensibilidade extremada que, segundo ele, movia o humor. De positivo via poucas coisas e de forma desencontrada. A um tempo chamava seu estilo de gaguejante e equilibrado, vendo nele um “um notável prosador pela correção, pela simplicidade, pela propriedade das imagens, pelo adequado das comparações, pelo apropriado dos qualificativos”.²⁷ Além disso, tachando-o de mórbido, via em seus últimos livros mais pessimismo do que humorismo,²⁸ elementos que acreditava incompatíveis na obra de Machado de Assis.²⁹ Esse refinamento combinado de pessimismo dará no chamado escritor “filosofante”.³⁰

E o pessimismo a par do humorismo formou uma outra linha interpretativa da obra machadiana. A rigor, a definição desses conceitos era difusa no século XIX, mas é possível dizer que o humor e o pessimismo eram vistos como perspectivas afins pois ambas se colocavam no extremo oposto das visões positivas e otimistas elaboradas no Oitocentos. Tanto para a visão humorística quanto para a pessimista o mundo não ia bem; a primeira expressava isso criticamente; a outra, por meio da exibição da tragédia da vida humana. Quem veria a conjunção desses dois elementos com melhor clareza seria Alcides Maya, e o seu conterrâneo Augusto Meyer, que iria desenvolvê-la e firmá-la como outro marco da fortuna crítica machadiana.

²⁵ Romero, S. *O naturalismo em literatura* (1882), in Machado, Ubiratan (org.). *Machado de Assis. Roteiro da consagração*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003, p. 146.

²⁶ S. Romero, *Machado de Assis. Estudo comparativo de literatura brasileira*, ed. cit., p. 316.

²⁷ Idem, p. 121.

²⁸ Idem, p. 173.

²⁹ Ao contrário de Veríssimo, que os via ligados, num “humorismo [...] obscuro”, embora tachasse a combinação de defeito (“Um livro do Sr. Machado de Assis”, ed. cit., p. 360).

³⁰ Candido, Antonio. “Esquema de Machado de Assis”, in _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 19.

Maya aborda o caráter pessimista do humor machadiano, tomando-o como “literatura de negação, de pessimismo”,³¹ de espírito mefistofélico: “O *humour* é a dúvida, é Satã predominando, é o acento de revolta no gargalhar estridente, simbolicamente pungitivo de *Mefisto* [...]”.³² E com isso introduz seu aspecto analítico: “Enfado e tristeza do mundo e do homem, [...] enfado que o *prazer da análise* tempera de orgulho, eis, como psicologia, dois elementos notáveis do *humour*”.³³ Negatividade e espírito de análise surgem de sua interpretação do humor na obra machadiana. Meyer levará adiante essa perspectiva além de mostrar outras modalidades do humor machadiano.

Assim, desses primeiros críticos ficou-nos essas duas vertentes saídas da reflexão sobre o humor, uma apontando para a originalidade da estrutura do romance machadiano, divisando nele um gênero novo, e por consequência a originalidade da sua obra; e outra, seu poder analítico em consórcio com a visão pessimista do mundo. A primeira isolaria Machado da literatura brasileira; a segunda, seria um desdobramento da famosa antinomia do prefácio de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, “pena da galhofa e a tinta da melancolia”. A contenda entre imitação e originalidade restava insolúvel – assim como a da viravolta machadiana³⁴ –, e a questão do caráter nacional, paradoxal, pois o que vinha do aspecto local – a morbidez do mestiço – era ruim; e o que era bom, devia-se ao aspecto universal da obra.

O texto e o homem

Em meados da década de 1930, a despeito de certas continuidades, temos uma mudança de perspectiva da crítica machadiana. O humorista levemente pessimista ou o mestiço de estilo escorreito dariam lugar a um observador das ambigüidades humanas e sociais³⁵. Sai de cena o escritor à parte do seu meio e entra o olheiro do espetáculo

³¹ Maya, A., op. cit., p. 16.

³² Idem, p. 22.

³³ Idem, p. 11.

³⁴ Romero defendia a continuidade da obra machadiana, ao contrário de Veríssimo: “[...]Machado de Assis não está em completa antinomia com o seu passado, sendo apenas o desenvolvimento normal de bons germens que ele nativamente possuía, naquilo que a nova tendência tem de bom, e o desdobramento, também normal, de certos defeitos inatos, naquilo que ela tem de mau” (*Machado de Assis*, ed. cit., p. 64).

³⁵ “O ganho obtido por esses críticos se vê especialmente na preocupação com as ambigüidades que grassam na obra do escritor fluminense, sobretudo no que se refere à busca de um universo mais complexo que habita nas profundezas dos costumes, da normalidade social [...]” (Candido, A. op. cit., p. 21).

humano, cujos motivos e origens se encontram na psicologia do autor, que ora o conectam com os escritores de seu tempo, voltados para a condição absurda do homem moderno; ora o integram a seu meio, como observador do ambiente carioca. Os parâmetros de escola, românticos e naturalistas, são em parte deixados de lado, por força dessa perspectiva, mais interessada em flagrar na sua obra as motivações recônditas do autor. E para isso esses autores tiveram que mergulhar no texto machadiano, o que rendeu consideráveis avanços e descobertas, em razão dessa ida extensiva e intensiva ao texto.

No meio da década, 1935, sai o livro do poeta e crítico gaúcho Augusto Meyer *Machado de Assis*, reunião de ensaios, dos quais tornou-se célebre “O homem subterrâneo”. Nele, inaugurava-se a análise comparatista dentre os estudos machadianos:³⁶ a leitura da obra de Machado sob as lentes do homem do subsolo dostoiévskiano. Descartada a hipótese de influência, a comparação era de motivos e temas entre as *Memórias do subsolo* (1864) e *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880). Com isso a crítica machadiana descobriu o Machado guiado pela “volúpia da análise”,³⁷ encarapitado na “própria cabeça”, observando o mundo como um espectador. Brás Cubas para ele é ao mesmo tempo Machado de Assis, imagem desse monstro cerebral que, ciente de sua “miséria moral”,³⁸ posiciona-se fora do mundo, em um “subterrâneo eterno”,³⁹ cuja visão negativa do mundo o leva a uma “esterilidade quase desumana com que o puro analista paga o privilégio de tudo criticar e destruir”.⁴⁰

Meyer desdobrava vertiginosamente o véu que Maya havia apenas levantado. Desse monstro cerebral sairá a ironia, lugar de resistência do autor, que segundo Meyer é “uma defesa da razão, recobro de si mesmo. [...]”.⁴¹ Esses aspectos – análise e ironia – pendem para o lado do que ele chamou de fixidez e imobilidade, cuja contrapartida era o humor, responsável por “criar a ilusão do movimento”, como escreveu em ensaio publicado em 1952, “O autor de si mesmo”.⁴² E deste outro lado estão o “capricho” – regra de composição que compara à forma livre sterniana e que deu, guardadas as

³⁶ Embora Alcides Maya tenha feito algumas comparações, a análise de Meyer foi mais abrangente e profunda em termos comparativistas.

³⁷ Meyer, A. “O homem subterrâneo”, in _____ *Machado de Assis*. 3ª. edição. Rio de Janeiro: Presença; Brasília: INL, [1935] 1975, p. 18 (as referências levarão, ao lado, o ano de publicação em livro do ensaio).

³⁸ Idem.

³⁹ Idem, p. 19.

⁴⁰ Idem, p. 18.

⁴¹ Idem, “O delírio” (1935), ed. cit., p. 32.

⁴² Idem, “O autor de si mesmo” (1952), ed. cit., p. 91.

proporções, na volubilidade schwarziana⁴³ – e seus estudos do humor, nos quais Alfredo Bosi viu uma “fenomenologia do humor machadiano”.⁴⁴ Meyer intui essa oscilação na obra de Machado, “entre a móvel jocosidade na superfície das palavras e um sombrio negativismo no cerne dos juízos”⁴⁵ e com isso contribuiu para a afirmação de um Machado mais original, menos preso às influências estrangeiras (compará-lo a escritores em que a influência inexistente prova-o), e chamou a atenção para procedimentos estruturais e formais de sua obra, não obstante as motivações biográficas que os explicam. Foi, portanto, uma virada crítica que afastava Machado dos modelos deterministas do Oitocentos – que ainda estavam longe de desaparecer, como se vê em críticos como Agrippino Grieco⁴⁶ – e o aproximava dos sentidos psico-existenciais e textuais além de inaugurar também os estudos que se concentrariam nas ambigüidades e polaridades machadianas.

Um ano depois da publicação do livro de Meyer, chegava às livrarias o *Machado de Assis (estudo crítico e biográfico)*, da mineira Lúcia Miguel Pereira. Obra importante entre outros motivos porque analisa a obra de Machado integralmente, tratando dos diferentes gêneros e fases que a constituem. Para Lúcia Miguel Pereira, Machado virara espectador dos “cálculos” e “espertezas” da criatura humana, e nesse posto avançado equilibrava seu tormento – gerado por sua desilusão – com a delícia de ver esse jogo nos bastidores. Dessa tensão, nasce o humor. Misto de simpatia e crítica, piedade e lucidez, o humorismo machadiano era o de quem ao mesmo tempo se compadecia e observava com frieza o espetáculo. Neste ponto Lúcia Miguel Pereira sublinha sua posição em face das “influências inglesas”: “Muito mais do que a influência dos ingleses, foi esse dualismo, essa dissociação que levou Machado ao cultivo do *humour*”.⁴⁷

⁴³ Schwarz, R., op. cit.

⁴⁴; Bosi, A. “Brás Cubas em três versões”. *Teresa*, n. 6-7, São Paulo, 2006, p. 297.

⁴⁵ Idem, p. 297.

⁴⁶ “Mas pequenas analogias [...] não comprometem o grande Machado, ao que já afirmou um outro caçador de fontes, Eugênio Gomes. Compromete-o, sim, o ter querido, contra a *verdade local e racial*, repetir o processo de um autor de personalidade intransferível” (*Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, p. 60 – grifo nosso).

⁴⁷ Pereira, L. M. *Machado de Assis (estudo crítico e biográfico)*. 4a. edição. São Paulo: Gráfica Editora Brasileira, 1949, p. 146. Numa resenha de 1940 à primeira edição do livro de Eugênio Gomes, *Influências inglesas em Machado de Assis* de 1939 (“Eugênio Gomes – *Influências inglesas em Machado de Assis* – Bahia, 1939”. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 20, ano III, fev. 1940, pp. 71-72), Lúcia Miguel Pereira diz que o problema do estudo do crítico baiano é filiar o humorismo de Machado de Assis à influência dos escritores ingleses, com data e tudo, 1879. Para ela, o humorismo, mais tímido, menos senhor de seus métodos, já existia no nosso escritor antes dessa época. Em 1948, Eugênio Gomes reafirmou sua hipótese, na segunda edição do *Influências inglesas*, de que o humor de Machado é antes de tudo “humor britânico”. Lúcia Miguel Pereira voltaria ao tema dois anos depois, na seção que dedicou a

Para ela, o humor não era um procedimento novo, restrito à segunda fase, mas foi nesta, e muito provavelmente mediante leituras desses autores ingleses entre outros, que ele tomou forma e permitiu que Machado desvelasse o contraste que via na sociedade de sua época, “entre a substância e a aparência, entre os móveis e as ações”.⁴⁸ Lúcia Miguel Pereira chega a dizer que, em *Memorial de Aires*, a atenuação do humorismo e da ironia criam um “ambiente dulçoroso”, no qual as melhores características machadianas haviam se perdido.⁴⁹

E ainda quanto às influências estrangeiras, Lúcia Miguel Pereira dizia que Machado de Assis soube aproveitar-se da cultura importada “sem despessoalização, sem prejuízos da índole nativa”.⁵⁰ Em 1936, ela já tinha esboçado uma explicação para esse movimento entre o local e o universal, em que situava o regionalismo machadiano na esfera da sensibilidade, e não na do espírito⁵¹ – este, podemos dizer, transitava na esfera universal. Assim, esse seu traço distintivo é de espírito universal e sensibilidade local, um cadinho de onde brota sua feição psicológica que reordena a tradição literária estrangeira. Nesse sentido retoma de forma mais complexa e convincente a fórmula de Veríssimo, que via Machado a um tempo como um escritor universalista e o mais brasileiro de nossos escritores.⁵²

Assim, Meyer e Lúcia Miguel Pereira nos legam um Machado mais crítico (“menos dulçoroso”), mais cerebral, e também mais ligado ao seu ambiente social. De certo modo a abordagem psicológica permitiu uma sondagem de aspectos menos programáticos que seus antecessores, e também mais textuais, uma vez que ambos se lançaram ao texto em busca das motivações autorais e psicológicas que explicassem os textos machadiano, com isso exumando novos sentidos em sua obra. A combinação

Machado de Assis na *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*, em que ela argumenta que se o humorismo e a segunda fase de sua obra vieram dos humoristas ingleses, “ou ao escrever a sua novela de estréia [*Ressurreição*] Machado de Assis já lera os apontados modelos estrangeiros, e nesse caso tal influência não tem nada a ver com o progresso da sua segunda fase, ou só o fez mais tarde, e então não lhes deveu, pelo menos totalmente, o seu humorismo” (“Machado de Assis”. *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*, in Lins, Álvaro. *História da literatura brasileira*, v. 12. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 70.). Ela defendeu a segunda hipótese, acrescentando que “o longo retiro”, que foi obrigado a fazer por causa de sua doença em fins da década de 1870, teria lhe permitido fazer “grandes leituras, que atuariam como um reativo sobre seu espírito, [...] libertando-o de entraves [...] provocando idéias novas e obrigando à revisão das antigas” (idem, p. 71).

⁴⁸ Idem, *Machado de Assis (estudo crítico e biográfico)*, ed. cit., p. 98.

⁴⁹ Idem, p. 72.

⁵⁰ Idem, *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*, ed. cit., p. 69.

⁵¹ Idem, *Machado de Assis (estudo crítico e biográfico)*, ed. cit., p. 216.

⁵² “A extrema flexibilidade do seu talento permite-lhe casar perfeitamente a verdade geral e superior da natureza humana, com a verdade particular do temperamento nacional” (Veríssimo, J. “Novo livro do Sr. Machado de Assis. *Dom Casmurro*”. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 19/3/1900, p. 1 [in Guimarães, H. de S. *Os leitores de Machado de Assis*, ed. cit., p. 412]).

entre a “modernização” de Machado feita por Meyer via estudo comparatista peculiar e a derivação do humor por questões psicológicas e sociais de Lúcia Miguel Pereira permitem ver a relação do escritor carioca com o repertório da literatura ocidental de outra forma.

O caçador de fontes

Em 1939 surgiram vários estudos sobre Machado ligados à comemoração do centenário de seu nascimento, entre eles o ensaio “Machado de Assis”, de Mário de Andrade, e o livro *As influências inglesas em Machado de Assis*, de Eugênio Gomes.⁵³ O primeiro é importante porque inaugura os estudos das fontes italianas na obra de Machado, ao sugerir que o escritor carioca tenha se inspirado no canto V para escrever o poema “Última jornada”, de *Americanas* (1875); o segundo porque começa o seu longo e extensivo trabalho de pesquisa sobre as fontes na obra machadiana. O estudo de Mário tem o viés do crítico-escritor, leitor de Machado e Dante, por isso original – uma vez que ninguém tratara de Dante na obra de Machado –, e revelador – ao ver Machado leitor de Dante num poema sem referências explícitas além da semelhança formal, os versos escritos em tercetos dantianos; o de Eugênio Gomes, de um crítico a par das teorias comparatistas, com pertinácia de pesquisador e capaz de autocritica como veremos mais adiante. Como o estudo de Mário será abordado no capítulo seguinte, ficaremos apenas com Eugênio Gomes por ora, ligando seu trabalho sobretudo aos humoristas ingleses, com destaque para o irlandês Laurence Sterne.

A menção do autor de *As vidas e as opiniões de Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, no prefácio de *Memórias póstumas de Brás Cubas* – “se adotei a forma livre de um Sterne” – trouxe o irlandês para as discussões sobre a obra de Machado desde a primeira hora. Veríssimo, Romero e Araripe Jr. não deixaram de opinar a respeito da imitação ou originalidade de Machado diante da obra desse autor. Veríssimo acusa a influência, que diz ser formal, mas não de “raiz do autor”,⁵⁴ que vai em parte na mesma linha de Romero, embora com sinal negativo: “Mas em tudo aquilo há somente a mascarada exterior do humor; a ilusão provém da maneira por que o autor distribuiu os capítulos, imitando Sterne”,⁵⁵ e Araripe Jr. vê uma assimilação identitária entre os dois

⁵³ Andrade, Mário de. “Machado de Assis”, in _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, [1939] 1974; Gomes, Eugênio *Influências inglesas em Machado de Assis*. Bahia: s.e., 1939.

⁵⁴ Veríssimo, J. *História da literatura brasileira*, ed. cit., p. 287.

⁵⁵ Romero, Sílvio. *Machado de Assis. Estudo comparativo de literatura brasileira*, ed. cit., p. 167.

escritores só quebrada pela mediação das “excentricidades nativas de seu [de Machado] espírito”.⁵⁶

Alcides Maya segue a mesma linha de Veríssimo e Romero – de forma positiva, pois para ele Machado era “original”⁵⁷ –, vendo similitudes na parte formal. Lúcia Miguel Pereira fala do “desembaraço” que os ingleses deram à prosa de Machado, mecanismo que outros críticos dirão vir de suas crônicas. Como Barretto Filho, ao afirmar, original e curiosamente, que essa desenvoltura da prosa machadiana teria vindo primeiro das crônicas de jornal, para, em seguida, sofrer um processo de estilização (ele usa o verbo “enxertar”) por obra do influxo do humorismo inglês.⁵⁸

Mas quem primeiro distinguiu entre as semelhanças uma diferença importante foi Augusto Meyer, a de que em Machado o movimento volúvel e “*molto vivace*” de Sterne é disfarce, “que mal conseguem dissimular uma profunda gravidade – deveria dizer: uma terrível estabilidade”.⁵⁹ Ou seja, Machado percebeu, segundo Meyer, que o modelo shandiano serviria como uma luva ao seu núcleo original, às “rabugens de pessimismo”. Essa diferença é importante, como vimos acima, pois dará margens a outras interpretações que tratarão da dinâmica paradoxal desses opostos.

Eugênio Gomes, por sua vez, procurou na obra de Machado as influências que, segundo ele, o escritor fluminense recebeu dos humoristas ingleses,⁶⁰ e não só de Sterne. É um trabalho comparatista antes de tudo, que alargou o espectro dos autores que freqüentavam a obra de Machado. O livro resultou de um artigo para uma conferência no Instituto Histórico da Bahia sobre a influência do “humorismo anglo-saxônio” em Brás Cubas, que não se realizou.⁶¹ Mas Eugênio Gomes acabou dando

⁵⁶ Araripe Jr., T. A. “Machado de Assis”, ed. cit., p. 7.

⁵⁷ “[...] reivindicamos para Machado de Assis o direito e o poder de originalidade e profundez, – originalidade no estilo e profundez na concepção da natureza” (Maya, A., op. cit., p. 68).

⁵⁸ Barretto Filho, J. *Introdução a Machado de Assis*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Agir, [1949] 1980, p. 48. Ainda estávamos longe dos estudos sobre as crônicas machadianas, como o “Machado de Assis cronista”, de Gustavo Corção publicado no *Diário de Notícias*, em 1958, o de Sônia Brayner, “O laboratório ficcional”, de 1979, e os de John Gledson e Lúcia Granja, que vêm sendo desenvolvidos da década de 1980 até hoje, entre outros.

⁵⁹ Meyer, A. “O homem subterrâneo” (1936), ed. cit., p. 15.

⁶⁰ E outros, como Shakespeare, cujo *Hamlet*, foi a obra do escritor inglês que mais marcou Machado segundo Gomes.

⁶¹ “Pelo centenário de Machado de Assis fui convidado para fazer uma conferência, no Instituto Histórico da Bahia, acerca da influência do humorismo anglo-saxônio sobre o criador de Brás Cubas. Não Pude realizá-la. O pequeno estudo, porém, que se vai ler, seria, com alguma redução, a conferência que eu tencionava proferir na Casa da Bahia.” (Gomes, Eugênio *Influências inglesas em Machado de Assis*. Bahia: s.e., 1939, p. 5). Gomes publicou também em 1939, no jornal *A Tarde* (Salvador, 21/6/1939) “Machado de Assis e o humorismo anglo-saxônio”, e, antes disso, em 1936, outro artigo que deve ter inaugurado seus estudos comparatistas, “Shakespeare e o Brasil” (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23/8/1936). Ver Gomes, E. *Leituras inglesas. Visões comparatistas*. Organização, apresentação e seleção dos textos Ivya Alves. Belo Horizonte; Salvador: Editora UFMG; Edufba, 2000.

forma de livro a ela, o que lhe deu um perfil de opúsculo, com suas sessenta e três páginas. A segunda edição, de 1949, veio ligeiramente aumentada e bem modificada, revelando uma revisão de alguns pontos vistos na primeira e um prosseguimento desses estudos, doze anos após se iniciarem.

Na edição de 1939, tratou das influências de Shakespeare, Shelley, Swift, Sterne, Thackeray e Dickens, além de Charles Lamb e Almeida Garret, analisado como mediador entre Sterne e Machado. Na edição, de 1949,⁶² há um capítulo a mais, dedicado a Henry Fielding,⁶³ um aumento significativo do capítulo dedicado à presença de Shakespeare, além de uma novidade francesa, um estudo sobre a influência de Victor Hugo no episódio do Delírio de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Neste livro, ele defende a hipótese de que o humor britânico é o responsável pela virada em sua obra a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*: “Existe claramente, na obra de Machado de Assis, um como divisor de águas a separar uma parte da outra. É o que assinala a transição em que se manifesta, após 1879, a influência do humorismo britânico”.⁶⁴ Assim, com base na afirmação de que a maturidade literária machadiana se deve ao influxo do humor inglês, Gomes se pôs a rastrear essas marcas inglesas o que, para os estudos machadianos, significava, por um lado, uma desnacionalização e universalização de sua obra, e, por outro, uma afirmação de sua estatura de grande escritor, ainda que pairasse o problema da originalidade de sua obra. O que se vê nas análises do crítico baiano são, em suas primeiras obras, grandes semelhanças e microdiferenças entre a obra de Machado de Assis e a dos ingleses.

Tentando resumir ou fazer um apanhado dessas formulações de Gomes a respeito das influências em Machado de Assis, teríamos primeiro uma explicação geral e de fundo: a adoção por parte de Machado de Assis da técnica, expressão ou método dos ingleses para dar vazão, num determinado estilo, ao seu temperamento, o que viria à tona em sua maturidade e explicaria a virada em sua obra. Depois viriam as diferentes formas que essas influências tomam na obra machadiana, que poderíamos dividir em três blocos: o da *imitação*, em que estão em jogo semelhanças e não desvios, na qual se incluiriam as formas assimiladas por Machado de Assis, como a técnica dos parágrafos

⁶² Inserida em *Espelho contra espelho. Estudos e ensaios*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1949. Em 1976, sairá novamente em volume separado: *Machado de Assis. Influências inglesas*. 3ª. edição. Rio de Janeiro: Pallas, 1976.

⁶³ Esta é uma mudança importante porque na edição de 1939 Gomes livra-se de Fielding rapidamente ao dizer que este escritor teria empolgado Machado, mas não teria formado “uma feição concreta e definida” (idem, p. 13).

⁶⁴ Eugênio Gomes, *Machado de Assis. Influências inglesas*. Bahia: s.e., 1939, p. 10.

de Fielding e Sterne; da *transplantação*, aquele em que a obra estrangeira seria “excedida”, “eivada” e “adicionada”, em que a marca seria a modificação da fonte e não a sua semelhança. Nesta segunda seção estaria em jogo aquele sentido de *igualação* de Machado em face dos seus colegas europeus, em que o espírito do interesse modifica a influência estrangeira.

Esse rápido apanhado das formas pelas quais Eugênio Gomes interpretou as fontes inglesas que encontrou na obra de Machado de Assis não dá conta das transformações que sua pesquisa sofreu esses anos todos. Desde a mudança de conceitos – de influência para influxo, por exemplo – até as de ponto de vista dos estudos comparatistas, que ao longo da primeira metade e meados do século XX foi deixando para trás o conceito de influência, que de algum modo comprometia a originalidade da obra do autor “influenciado”. Mas esse movimento poderemos ver na seção seguinte, cujo objeto será a discussão sobre as fontes do Delírio, sétimo capítulo de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que de certo modo tira o debate do âmbito das diferenças e semelhanças entre os estilos de Machado e Sterne e das influências, levando-o para o interior da obra machadiana, para a articulação de seu texto com o repertório estrangeiro.

Um caso delirante

Ao que tudo indica o epíteto “Bruxo do Cosme Velho” dado a Machado de Assis tenha saído do poema “A um bruxo, com amor”, de Carlos Drummond de Andrade, publicado n’ *A vida passada a limpo* em 1959. Hoje esse epíteto é quase um clichê, mas ele expressa, a nosso ver, certo sentimento da crítica, nessa época. No caso da crítica das influências estrangeiras, coincide com um sentimento de perplexidade de alguns críticos a respeito da relação de Machado com o repertório da literatura ocidental. Expressões como “amálgama das fontes”, “complexo quimismo”, “mistura”, “compósito de influências”, “alquimia psicológica”, aparecem aqui e ali nas obras de Otto Maria Carpeaux, Augusto Meyer, Eugênio Gomes, entre o fim da década de 1940 e fins da de 1950. Parecem representar um momento de crise ou de saturação de uma forma de abordagem das fontes ou influências machadianas, que de alguma forma mostrava os próprios limites dos modelos de fazer essa crítica.

Num ensaio de Augusto Meyer, “O Delírio de Brás Cubas”, publicado na segunda edição de seu *Machado de Assis*, em 1952,⁶⁵ ele começa por refutar uma hipótese de Eugênio Gomes, de a fonte desse episódio vir da poesia de Victor Hugo:

Eugênio Gomes, num dos seus estudos de literatura comparada, aproxima esse desfilar dos séculos do poema introdutório da *Légende des siècles*, de Victor Hugo. [...] mas poderíamos acrescentar outra fonte sugestiva das leituras de Machado: o desfile de mitos, monstros e deuses na *Tentation de Saint Antoine*, onde aliás é mais fácil descobrir uma nota machadiana de exaurimento e vacuidade, em contraste com a concepção hugoana das “breves epopéias”, animadas de um largo sopro de exaltação titânica.⁶⁶

A hipótese do livro de Flaubert Augusto Meyer deve, e ele o explicita no ensaio, a seu conterrâneo Alcides Maya, que a formulou em 1912 em seu *Machado de Assis – Algumas notas sobre o humour*. Mas apesar de encontrar n’ *As tentações de santo Antão*⁶⁷ uma visão mais próxima e afim da de Machado, visão que estaria no outro extremo da “pletórica e ardente” de Victor Hugo, a hipótese de Meyer seria outra.

Mas, antes disso, o próprio Meyer traz para a discussão outra hipótese, a de Otto Maria Carpeaux, levantada num artigo em 1948, “Uma fonte da filosofia de Machado de Assis”,⁶⁸ de que o modelo não viria da França, e sim da Itália. Especificamente, das *Operette morali*, de Giacomo Leopardi. Carpeaux sugere que a “fonte filosófica” do Delírio seria o “Diálogo entre a Natureza e o Islandês”, escrito em 1824, pelo italiano. Primeiro ele vê semelhanças entre as figuras da Natureza criadas pelos dois escritores: “vulto imenso, figura de mulher”, para Machado; “um vulto grandíssimo, figura desmesurada de mulher”,⁶⁹ para Leopardi. Vê também afinidades filosóficas, chama ambos de materialistas e pessimistas, mas não de céticos, por causa do “otimismo prático” de ambos.

Mas quatro anos depois, em 1952, Carpeaux conhecendo a formulação de Eugênio Gomes, expressa sua perplexidade diante da possibilidade de existirem duas fontes para o episódio do Delírio. Reproduzo seu depoimento, que, segundo Meyer, teria sido publicado no *Diário Carioca* nesse período: “Ficamos perplexos. Um

⁶⁵ Na primeira edição há outro ensaio, “O Delírio”, diferente do posterior.

⁶⁶ A. Meyer, “O Delírio de Brás Cubas” (1952), ed. cit., p. 106.

⁶⁷ Antonio Callado também viu nessa obra de Flaubert a maior inspiração do Delírio (Callado, A. et al. “Mesa-redonda”, in Bosi, A. et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, pp. 321-322).

⁶⁸ Publicado em 4/04/1948 no jornal carioca *A manhã* e depois incluído em *Livros na mesa* (Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960). Usaremos aqui como referência a edição organizada por Sebastião Uchôa Leite, *Reflexo e realidade* (Rio de Janeiro: Fontana, s.d. [c. 1976]).

pequeno trecho só, sensivelmente influenciado por dois escritores tão diferentes como Hugo e Leopardi! Machado de Assis os teria *amalgamado*? A hipótese é absurda. No entanto, os fatos são obstinados”.⁷⁰ Diante da perplexidade de Carpeaux, Meyer resolve ir mais longe – a hipótese de que falamos acima – e vê uma fonte comum para a obra do brasileiro e o italiano, que, ao fim, mostra-se como implosão de todas as fontes.

Leitor dos filólogos e críticos alemães, como Leo Spitzer, Erich Auerbach e Ernst Curtius, o crítico gaúcho vai buscar neste último, a figura da mulher velha-jovem, que no século V, segundo ele, já seria um lugar-comum literário, e que voltaria ao mercado literário via romantismo. Diante disso, Meyer diz: “Impressionante [...] é o fato de encontrarmos, no ‘Delírio’ de Machado e no Diálogo de Leopardi, páginas de sabor tão original, a renovação de uma ‘chapa’ de há muito rotulada no Museu da Literatura”.⁷¹ Impressionado e não se dando por satisfeito, Augusto Meyer parece descartar uma hipótese conclusiva sobre as fontes desse episódio:

Sem querer negar alguma reminiscência literária accidental, tenho para mim que Machado não tomou de empréstimo Natureza ou Pandora *senão a si mesmo*, isto é, a esse profundo bucho de ruminante que todos trazemos na cabeça e onde todas as sugestões, depois de misturadas e trituradas, preparam-se para nova mastigação, *complicado quimismo* em que já não é possível distinguir o organismo assimilador das matérias assimiladas...⁷²

Quando Meyer diz que Machado tomou de empréstimo figura da Natureza “senão de si mesmo”, ele vira o canhão de luz para os procedimentos do autor e não mais para os autores à volta da sua obra. Não quer dizer que os exclua, mas significa que o entendimento da relação entre um autor e outro não se limita a pontuações da presença de um na obra de outro sem levar em conta o processo que levou um até a obra do outro. E quando Meyer fala em “complicado quimismo” e “organismo assimilador” para afirmar a impossibilidade de distinguir entre o texto original e o “imitado”, é possível entrever uma saída de visada intertextual, que desfaz a hierarquia entre autores e defende a horizontalidade e a troca de sentidos entre textos e discursos, “quimismo” que estaria na origem de todo texto.⁷³

⁶⁹ Carpeaux, O. M. “Uma fonte da filosofia de Machado de Assis, ed. cit., p. 215

⁷⁰ A. Meyer, “O Delírio de Brás Cubas” (1952), ed. cit., p. 107 (grifo nosso).

⁷¹ Idem, p. 109.

⁷² Idem, p. 110.

⁷³ Segundo Julia Kristeva, a intertextualidade é um “cruzamento de superfícies textuais, diálogos de várias escrituras” conforme o qual “todo texto é absorção e transformação de outro texto. No lugar da noção de intersubjetividade instala-se a noção de intertextualidade” (apud Lopes, E. “Discurso literário e

Ficando, porém, no horizonte da década de 1950, o que decorre dessa postulação de Meyer é que de alguma forma os estudos das fontes ou influências em Machado de Assis deveriam ser repensados, uma vez que parece haver um processo de criação cujo mecanismo é, em uma palavra, dissolver a fonte de modo que ela se incorpore ou se infiltre – seja assimilada – no texto de chegada.

Esse dilema ao qual chegavam esses estudos seria expressado⁷⁴ também por Eugênio Gomes, em seu *Machado de Assis*, de 1958. Voltando a tocar no “Delírio”, ele escreve: “O capítulo desse delírio é *um compósito de influências*, no qual se cruzam reflexos de várias direções, o que naturalmente dificulta a individualização cabal de algumas delas”.⁷⁵ E ele chega a essa conclusão trazendo mais uma fonte para a discussão, agora brasileira, o *Macário*, de Álvares de Azevedo. Além disso, Gomes ainda vai chamar a atenção para a imprevisibilidade que Machado dá ao desenvolvimento das idéias que bebe de suas fontes: “Machado de Assis, por uma característica *peculiaríssima de sua mentalidade*, só precisava da sugestão, passando *a dar quase sempre um desenvolvimento imprevisto às idéias* que ia beber em suas fontes”.⁷⁶ Ele acentua o caráter “peculiaríssimo” da incorporação da fonte na obra de Machado, distanciando-se cada vez mais da idéia de influência.⁷⁷ Nesse sentido, passou a reverberar as palavras do próprio Machado, extraídas de um ensaio do escritor fluminense dedicado a Antônio José, o Judeu, publicado em *Relíquias de casa velha*:

Se, neste ponto, já não se trata de uma situação, de um caráter novo, mas de uma idéia entrelaçada no diálogo, importa repetir que, ainda imitando ou recordando, o judeu se conserva fiel à sua fisionomia literária; pode ir buscar a especiaria alheia, mas há de ser para *temperá-la com o molho de sua própria fábrica*.⁷⁸

dialogismo em Bakhtin”, in Barros, D. L. P. de & Fiorin, J. L. (orgs.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Bakhtin*. 2a.ed. São Paulo: Edusp, p. 71).

⁷⁴ E esse era um problema crítico universal em termos de Literatura Comparada, o que René Wellek resumiu nesta frase: “Os estudos de literatura comparada hoje necessitam principalmente definir seu foco e objeto de estudo”, num artigo escrito em 1959 (“A crise da literatura comparada”, in Carvalho, T. F. & Coutinho, E. F. *Literatura comparada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 117).

⁷⁵ Gomes, Eugênio. *Machado de Assis*, ed. cit., p. 108.

⁷⁶ Idem, p. 97.

⁷⁷ Ivia Alves aponta para a pressão que Gomes sofreu nessa época de nacionalistas de toda ordem para que revisse o seu conceito de influência: “Procurar influências, dentro de um modelo que hierarquizava o primeiro texto sobre o segundo, regido ainda pelos conceitos de originalidade e imitação, criava um impasse não só dentro do âmbito da literatura, mas também evidenciava a dependência cultural do país, em uma hora na qual a intelectualidade construía um programa de modernização para sair da negativa designação política e econômica de ‘país subdesenvolvido’” (Alves, I., op. cit., p. 25).

⁷⁸ Machado de Assis. “Antonio José”, in *Relíquias de casa velha*. Rio de Janeiro; Brasília: Civilização Brasileira; MEC, 1975, p. 160 (Edições Críticas de Obras de Machado de Assis) – grifos nossos.

Significativamente, a menção a essa passagem de Machado encontra-se no ensaio “Machado de Assis e Gogol”, de seu *Machado de Assis*, no qual ainda lemos no sumário comparações com Schopenhauer, Charles Lamb, além de Álvares de Azevedo, citado acima. O que demonstra por si só o grande arco no qual a obra de Machado se estendia, o que pouco a pouco tornar-se-ia um dilema para os estudos das influências, dilema que Eugênio Gomes não deixou de testemunhar:

A pesquisa de fontes é um trabalho penoso e ingrato, porque, quando em causa um escritor culto e sutil, a exemplo de Machado de Assis, não se esgota facilmente e, às vezes, não se esgota nunca, tais e tão imprevisíveis são as direções a que pode conduzir.⁷⁹

É possível ver, portanto, neste instante da crítica das influências um ponto de inflexão, momento em que ela se vê diante da força singularíssima da obra machadiana, que parece conter uma gama extraordinária de trechos, situações e assuntos de autores estrangeiros e nacionais. Força que deixou um crítico como Carpeaux perplexo; e que levou um profundo conhecedor da obra do escritor carioca como Augusto Meyer a recorrer a metáforas como “complexo quimismo” para explicar esse procedimento estilístico de Machado. Nesse sentido, a figura do “Bruxo do Cosme Velho” pode ser a imagem desse movimento da crítica, expressão de uma crise dos modelos de interpretação de sua obra, do ponto de vista dos estudos das influências ou fontes do repertório da tradição literária. A figura do bruxo com o tempo tende a expressar uma leitura extremamente reverente à obra de Machado, transformando a crítica em culto.⁸⁰ Aliás uma preocupação do próprio Machado, que a explicitou num artigo que escreveu a respeito do escritor chileno Guilherme Malta: “Entre a admiração supersticiosa e o desdém absoluto, há um ponto, que é a justiça”.⁸¹ Simplificando, corria-se o risco de trocar a imagem do escritor castiço e filosofante por uma outra, a do escritor misterioso – ambos objetos de culto. Por outro lado, essas mesmas imagens alquímicas que vimos, dependendo da forma como são pensadas, podem ajudar para se voltar o foco da análise

⁷⁹ Gomes, E. *Machado de Assis*, ed. cit., p. 101.

⁸⁰ A idéia de que a crítica às vezes é atropelada pela extrema devoção à obra, uma peculiaridade muito brasileira, é de José Antonio Pasta Jr., que pode ser mais bem entendida em artigo dedicado a Guimarães Rosa: “O romance de Rosa - Temas do *Grande Sertão* e do Brasil” (*Novos Estudos*, 55, São Paulo, nov. 1999, pp. 61-70), de que damos um trecho: “O professor de literatura brasileira poderá facilmente constatar que, ao menos em solo pátrio, às vezes é mesmo difícil discuti-lo criticamente com seus alunos – o gesto de relativização que implica toda crítica sendo então ressentido como um atentado à integridade do que não se pode tocar. Quase se poderia dizer – uma profanação” (p. 61).

para o estilo e formas machadianos, a fim de formular novos termos que expliquem esses procedimentos, promovendo assim um novo caminho para esses estudos.

A crítica da segunda metade do século XX contribuirá e muito para formar um novo olhar em torno da obra machadiana, que parecia urgente, dados esses sinais de perplexidade e cansaço que vimos em grandes leitores de sua obra. A crítica das décadas seguintes tornará possível decifrar antigos mistérios – o gênero –, profanar velhos preconceitos – escritor à parte ou de costas para a sociedade brasileira – e desmascarar certos embustes. Sem dúvida o bruxo perderá um pouco – mas não de todo – de sua “magia”; quem sairá ganhando será o escritor, o artista.

2. O MESTRE

O estudo da presença estrangeira

Os anos 1950 e 1960 foram muito importantes para os estudos machadianos pois houve nesse período um intenso trabalho bibliográfico que gerou sua *Obra completa* (1959),⁸² organizada por Afrânio Coutinho, a imprescindível *Bibliografia de Machado de Assis* (1955) de José Galante de Souza, os *Dispersos de Machado de Assis* (1965), de Jean-Michel Massa, e as compilações de crônicas e contos feitas por Raimundo Magalhães Jr.⁸³ Com isso o *corpus* machadiano aumentou de forma significativa, sobretudo pelo resgate e pela descoberta de seus textos escritos nos jornais e revistas da época. Assim, novos estudos puderam se ampliar e renovar, entre eles os estudos da presença da literatura estrangeira na obra de Machado.

A mudança de perspectiva desses estudos revela-se já na superfície, pela troca de termos: em vez de influência ou influxo, “presença”. Palavra mais neutra, e mais neutra também a crítica, ao menos no início, cuja preocupação maior era bibliográfica, influenciada pelos trabalhos de Galante de Souza, Magalhães Jr. e Massa. Seu objetivo

⁸¹ “‘Un cuento endemoniado’ e ‘La mujer misteriosa’ por Guilherme Malta (chileno), ‘Carta ao Sr. Conselheiro Lopes Neto’”, in *Crítica. Obras completas de Machado de Assis*, v. 29. Rio de Janeiro: Jackson editores, 1957, p. 118.

⁸² Que não são completas como sabemos, como tampouco é a edição da década de 1930, da Jackson editores.

⁸³ Ver comentário de John Gledson a esse respeito em “Introdução”, in _____. *Por um novo Machado de Assis* (São Paulo: Cia. das Letras, 2007).

central era apontar via pesquisa documental as ocorrências de um autor estrangeiro na obra de Machado. E, curiosamente, os primeiros trabalhos estavam ligados à cultura e à literatura italianas.

Os primeiros ensaios desse gênero são do romano Edoardo Bizarri, que chegou ao Brasil em 1948 para trabalhar como adido cultural, e ficou conhecido como o tradutor das obras de Guimarães Rosa para o italiano. Em 1961, escreveu o ensaio “Machado de Assis e a Itália”, e em 1965, fazendo parte das comemorações do sétimo centenário do nascimento de Dante, “Machado de Assis e Dante”, incluído na coletânea publicada pelo Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, *Meu Dante*. No primeiro, aponta as referências da cultura italiana na obra de Machado. Vai da ópera à política, passando por Dante Alighieri e outros autores. É aí que ele faz seu primeiro mapeamento das citações diretas da obra de Dante nos textos de Machado. Contou 11 nas obras de ficção e 12 na crítica e nas crônicas. Vinte do Inferno e 3 do Purgatório (entre estas incluímos uma quarta, como vimos na Introdução). Nada do Paraíso. Ele ainda comenta sobre os poemas em *terza rima* e a tradução do canto XXV do Inferno. No ensaio de 1965, retorna às citações que havia levantado no artigo anterior e as trata mais de perto, quase uma a uma, com destaque para as citações flagradas nas crônicas. Todavia ele não se arrisca no campo da interpretação, a não ser no caso das razões que motivaram Machado a traduzir o canto XXV, não obstante fale de “apreciação crítica da presença de Dante em Machado de Assis”,⁸⁴ o que demonstra uma motivação interpretativa. Em todo caso, a opção por “apreciação crítica” em vez de “influência” ou termos afins, revela já uma nova perspectiva desses estudos.

Sai o italiano, entra um francês: Jean-Michel Massa. Conhecido pelo livro que escreveu sobre a juventude de Machado, ele também escreveu motivado pelas comemorações dos setecentos anos do nascimento de Dante. Seu ensaio intitulado “*La présence de Dante dans l’oeuvre de Machado de Assis*” foi escrito para uma conferência na Société Française de Littérature Comparée, o que mostra que a adoção do termo presença já era aceito nesses estudos. No artigo, sugere a divisão do estudo em quatro tópicos: 1. Estudo das citações de Dante na obra de Machado de Assis; 2. Análise de uma tradução feita por ele; 3. Busca das alusões à obra do florentino que não se apóiam em uma referência direta ou textual; 4. Impulso dado à obra de Machado de

⁸⁴ Bizarri, E. “Machado de Assis e Dante”. *Cadernos*, n. 5, São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1965, p. 144 (*ver texto integral no anexo*).

Assis por meio da técnica ou da poesia do italiano.⁸⁵ Neste ensaio se detém nos dois primeiros itens.

Quanto às citações, ele vê dois aspectos: o primeiro diz respeito às citações que Machado fez dos episódios dantianos mais conhecidos e caros aos românticos, os cantos I, III, V e XXXIII, demonstrando que parte do interesse de Machado por Dante estava entre os tópicos tradicionais; o segundo, ao contrário, volta-se para as citações de trechos ou episódios pouco comuns à época, como o canto XXV que Machado traduziu, para ficarmos na década de 1870 (década aliás em que Machado deve ter começado a ler em italiano, por volta de 1873 segundo Massa). Para ele, portanto, a escolha do canto XXV era incomum, quanto mais que na Europa, segundo ele, não era quase comentado: “No século XIX, que eu saiba, nenhum comentador francês ou italiano se deteve particularmente neste canto ou mesmo tenha chamado a atenção para algum aspecto interessante que ele teria”.⁸⁶ E uma das razões que ele evoca para essa escolha é o caráter plástico do poema, que ele via como uma experiência “parnasiana” de Machado, “a parte de sua sensibilidade despertada pelas obras parnasianas reencontraria no poeta florentino alguns acentos comparáveis”.⁸⁷ Mas, é bom que se diga, que a crítica italiana quando se voltou para esse canto, considerou-o um dos mais exemplares da “poesia realista” da *Comédia*.⁸⁸

Finalizando, para Massa, Machado bebeu nas melhores fontes (“*aux meilleures sources*”), assimilando a herança do passado, a qual fecunda sua criação,⁸⁹ e que a “contribuição da cultura estrangeira alia-se harmoniosamente à criação original”.⁹⁰ Nesse sentido diz que essa integração dá-se de forma equilibrada, “*le juste milieu*”, perfazendo uma interpretação meio classicizante de Machado, em que a idéia de harmonia sugere uma relação menos crítica e mais reverente. De certo modo fica no pólo oposto da definição de Meyer, do “órgão assimilador”, talvez porque seu olhar esteja mais voltado para o início e meados da década de 1870.

⁸⁵ Massa, J-M. “*La présence de Dante dans l’oeuvre de Machado de Assis*”, ed. cit., p. 3.

⁸⁶ “*Au XIXe. siècle, que je sache, aucun des commentateurs italiens ou français ne fit un sort particulier à ce chant ou même ne souligna l’intérêt qu’il présentait.*” (p. 7).

⁸⁷ “*la partie de sa sensibilité éveillée par les oeuvres parnassiennes retrouvait chez le poète florentin des accents comparables*” (idem, p. 8).

⁸⁸ Tanto críticos do Oitocentos, como Francesco De Sanctis, quanto do século XX e XXI, como Erich Auerbach, Italo Borzi e Gabriele Muresu, notaram o aspecto realista dessa passagem. Francesco De Sanctis chega a falar em “prosa da vida”, como veremos no capítulo 3.

⁸⁹ Massa, J-M., “*La présence de Dante dans l’oeuvre de Machado de Assis*”, p. 2 (“*Il s’abreuve aux meilleures sources, comme en témoigne, entre autres sa bibliothèque, et assimila l’héritage du passé qui féconda sa création*”).

⁹⁰ Idem.

Trinta anos mais tarde, em meados da década de 1990, a obra de Gilberto Pinheiro Passos vai sugerir outro modelo para interpretar a presença estrangeira na obra de Machado, no caso da presença francesa. Os estudos de Pinheiro Passos voltaram-se em primeiro lugar para os romances da segunda fase:⁹¹ a *Poética do legado. Presença francesa em Memórias póstumas de Brás Cubas e As sugestões do conselheiro* são de 1996; *O Napoleão de Botafogo*, de 2000, e *Capitu e a mulher fatal – Análise da presença francesa em Dom Casmurro*, de 2003. Passos interpreta os romances de Machado pela análise e incorporação do conjunto de empréstimos franceses na obra do escritor fluminense, fenômeno de apropriação literária que chamará de “poética do legado”, no caso de *Memórias póstumas de Brás Cubas*; de “assimilação criativa” ou “prática assimiladora” no caso de *Quincas Borba*, e o “patético da substituição”, em *Dom Casmurro*,⁹² para ficarmos nesses três romances.

Em todos esses trabalhos, Passos se preocupa em mostrar, além do forte influxo francês em sua dimensão sociocultural e literária na obra de Machado, o processo de apropriação, apequenamento, minimização, dessas referências realizado por Machado: “O impacto do espetáculo social atinge diretamente sua representação literária, fazendo com que os textos franceses passem obrigatoriamente pelo constante *processo de apequenamento*”,⁹³ ou “Machado, sempre cômico da necessidade de *problematizar – via apropriação – a tradição literária*, busca trazer para obra elementos franceses que configuram o impasse proposto pela convivência com o feminino inquietante”.⁹⁴ Os sentidos de apequenamento e apropriação ferem qualquer idéia de harmonia, ao contrário, convergem para a idéia de deformação e excentricidade. Esses conceitos têm duas fontes, primeiro o conceito de intertextualidade, que pôs em xeque a relação hierárquica entre os discursos de todo tipo, aportado aqui na década de 1970 por meio das obras de Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva; segundo, da perspectiva mimética,

⁹¹ Antes dos estudos de Passos, a presença alemã foi objeto de um estudo de A. Fonseca Pimentel, *A presença alemã na obra de Machado de Assis* (Rio de Janeiro: Livraria São José, 1974), que se encaixa na linha do trabalho de Bizarri, embora muito menos abrangente: pesquisa de caráter documental sobre a presença sociocultural e literária alemã na obra de Machado. Detém-se longa e equivocadamente, a meu ver, na hipótese sobre os motivos que teriam levado Machado a estudar alemão, que, numa palavra, se explicariam pelo complexo de inferioridade de Machado em face da Escola de Recife, capitaneada por Tobias Barreto e Silvio Romero, notórios germanistas. Apesar de mencionar as passagens de Heine e Goethe, não se preocupou em interpretá-las, infelizmente, pois são dois autores importantes que marcam respectivamente as chamadas primeira e segunda fases da obra de Machado.

⁹² Idem, *Poética do legado. Presença francesa em Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Annablume, 1996; *O Napoleão de Botafogo. Presença francesa em Quincas Borba de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2000 e *Capitu e a mulher fatal. Análise da presença francesa em Dom Casmurro*. São Paulo: Nankin, 2003.

⁹³ Idem, *A poética do legado*, ed. cit., p. 150 (grifo nosso).

sobretudo ao enfatizar a transformação por que passa o dado estrangeiro em sua obra, não como uma transformação qualquer, mas devida ao “lastro do real” que a apequena ou a diminui. Nesse aspecto a interpretação dos romances da primeira fase de Machado e a comparação com José de Alencar, feitas em *Ao vencedor as batatas* (1977), por Roberto Schwarz, e das *Memórias póstumas de Brás Cubas* pelo mesmo autor em *Um mestre na periferia do capitalismo* (1990) são importantes substratos teóricos da análise de Passos. A intertextualidade promoveu por exemplo uma relação horizontal entre os discursos, despojando-os de sua univocidade ou monologismo, defendendo a formação pluriunívoca e dialógica de todos os textos. A originalidade e a imitação nesse sentido perdiam importância. Por outro lado, a perspectiva mimética tratava da representação da realidade, como formalização simbólica e discursiva da forma das relações sociais locais.⁹⁵ Nesse sentido, Passos trata a presença estrangeira despreocupado dos valores de originalidade e imitação que, de certo modo, estavam presentes no ensaio de Massa, e atento aos deslocamentos que essa mesma presença sofria ao aterrissar nos textos machadianos. A obra de Passos, portanto, é exemplo do impacto que duas novas perspectivas teóricas trouxeram para os estudos machadianos, as quais chamaremos *grosso modo* de bakhtiniana e mimética sobre as quais falaremos agora.

O reinado de Momo – o gênero

Em fins da década de 1958 um artigo publicado no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro chamava a atenção para as crônicas machadianas, era o “Machado de Assis cronista”, de Gustavo Corção.⁹⁶ Não se tratava propriamente de um texto inaugural,⁹⁷

⁹⁴ Idem, *Capitu e a mulher fatal*, ed. cit., p. 15 (grifo nosso).

⁹⁵ Fogem do âmbito desta pesquisa outros estudos das presenças estrangeiras. Em todo caso é preciso destacar a seção espanhola, que já produziu o “*Cosas de España*” em *Machado de Assis e outros temas hispano-americanos* (São Paulo: Giordano, 2000), de Maria de la Concepción Piñero Valverde, no qual a autora ao analisar *Quincas Borba* levanta uma interessante hipótese sobre fusão de Quixote e Sancho Pança, que constituiria a personagem de Rubião, um processo de composição machadiano que Helen Caldwell já tinha visto em *Dom Casmurro*, a fusão de Otelo com Iago na figura de Bentinho. Um outro artigo, “‘O alienista’ de Machado de Assis: o *Dom Quixote* de Itaguaí” (*Letras & Letras*, n. 20, v. 1, Uberlândia, pp. 69-80, jan.-jun. 2004), de Maria Augusta da Costa Vieira, propõe lermos “O alienista” como uma reescritura de *Dom Quixote*. Quem também escreveu sobre as relações entre Quixote e Machado foi Helen Caldwell em *Machado de Assis: The Brazilian Master and his Novels* (Los Angeles and Berkeley: The Univ. of California Press, 1970, p. 105), em que afirma ser o “épico de Brás Cubas [...] um épico-cômico, com raízes em Cervantes”.

⁹⁶ Mais tarde foi incluído como texto de apresentação das crônicas do terceiro volume da edição *Machado de Assis – Obra completa*, organizada por Afrânio Coutinho (Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1959).

⁹⁷ “Somente quando esse recurso do cronista foi manejado pelo romancista, é que aparecerá a sua verdadeira obra, esses livros em que se versam as mais graves questões do homem, com aquele ar de

mas que se tornou importante por descrever o estilo da crônica machadiana, de tal forma que possibilitou relacioná-la com a prosa de ficção machadiana. Por força talvez da difusão que teve quando incluído na *Obra Completa de Machado de Assis*, esse ensaio chamou a atenção de vários críticos, anos mais tarde, entre eles, Sonia Brayner, Valentim Facioli e Enylton Sá Rego, por caracterizar a crônica como um estilo vertiginoso capaz de saltar abruptamente de um assunto a outro e de tratar as coisas graves de maneira leve e vice-versa. Do estudo geral ao exame pontual das crônicas foi um passo.

Um outro aspecto também pouco estudado na obra de Machado foi abordado por Eugênio Gomes em seu *O enigma de Capitu*,⁹⁸ de 1967. Ele chamou a atenção para a paródia no texto machadiano, ainda que timidamente, em um texto híbrido, meio conto meio crônica, de 1877, hoje célebre nos estudos machadianos: “Um cão de lata ao rabo”. Nele um “narrador” simula uma competição literária entre três estilos diferentes, o antitético e asmático, o estilo *ab ovo*, e estilo largo e clássico,⁹⁹ com o quê Machado se aproveita para parodiá-los. Embora o estudo de Gomes seja curto e de pouco proveito, chamou a atenção para a paródia na obra machadiana, aspecto que iria tornar-se um elemento importante – central para muitos – para a crítica. Sobretudo com a chegada dos estudos bakhtinianos no Brasil via França, segundo os quais a paródia é a força que movimenta a sátira menipéica, gênero que teria ficado à margem dos estudos literários por séculos. Assim, a essa altura dos estudos machadianos outros gêneros de sua obra, considerados menores, começam a despertar o interesse da crítica, a qual, por sua vez, começa a receber o influxo da nova crítica européia. Todavia, em grande parte, os estudos desses textos menores são carreados para o exame de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e seus outros romances da segunda fase.

Quem primeiro tratou a obra machadiana à luz das teses de Bakhtin foi José Guilherme Merquior, em “Gênero e estilo das *Memórias póstumas de Brás Cubas*” no início da década de 1970. Os livros de Bakhtin sobre Dostoiévski e Rabelais, *Problemas da poética de Dostoiévski* (1929) e *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1965), haviam acabado de ser traduzidos na França,

quem está apenas tagarelando. O espectador desinteressado e irônico da vida era o travesti mais favorável para o moralista e o pensador pessimista do homem” (Barreto Filho, J., op. cit., pp. 49-50).

⁹⁸ Gomes, E. *O enigma de Capitu*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967, pp. 19-25.

⁹⁹ Idem, p. 20. Este e mais outros textos do período – como o “Elogio da vaidade” e “Filosofia de um par de botas”, entre outras – formarão um elenco em que muitos vêem os prenúncios estilísticos da virada machadiana em sua prosa ficcional.

1967 e 1970¹⁰⁰ respectivamente, e por essa via provavelmente devem ter chegado aos leitores brasileiros. A partir dessa década, esses estudos tiveram grande impulso, como veremos.

Merquior viu duas diferenças importantes entre a obra de Sterne e Machado, que lhe permitiram encontrar o gênero de *Memórias póstumas*. A primeira, de humor: “Em lugar do humorismo de identificação sentimental de Sterne, o que predomina nessas pseudomemórias é o ânimo da paródia, o rictus satírico, a dessacralização carnavalesca”.¹⁰¹ A segunda, “a natureza *fantástica* da situação narrativa”.¹⁰² Com isso, viria responder à célebre pergunta de Capistrano de Abreu incluída por Machado no prefácio à quarta edição das *Memórias*: “As *Memórias póstumas de Brás Cubas* são um romance?”. Sim, diria Merquior, “*Brás é um representante moderno do gênero cômico-fantástico*. Esta é a linhagem a que efetivamente pertence o livro”.¹⁰³ Gênero que remonta ao fim da Antigüidade, a Luciano de Samósata, que retomou no século II a sátira de outro grego ilustre, Menipo, homenageando-o ao transformá-lo em personagem de suas obras. Na Idade Média e no Renascimento receberia novas formulações, e teria em Rabelais, Cervantes, Erasmo de Roterdã, e Laurence Sterne seus representantes mais conhecidos. No começo do século XX, o russo Mikhail Bakhtin, ao estudar a obra de Rabelais e Dostoiévski, deu a essa tradição o nome de sátira menipéia. Segundo ele, desde a Antigüidade os rituais e procedimentos do carnaval seriam apropriados pela literatura,¹⁰⁴ produzindo uma abordagem completamente diferente da literatura clássica, de parâmetros aristotélicos. Merquior destaca cinco características desse gênero que, segundo ele, se encontrariam no romance de Machado, das catorze propostas por Bakhtin:¹⁰⁵ 1. Ausência de distanciamento enobecedor do narrador; 2. mistura do sério e do cômico; 3. desrespeito absoluto da verossimilhança; 4. “representação literária de estados psíquicos aberrantes”;¹⁰⁶ e 5. mistura de gêneros.

Resposta dada, Merquior analisa a “filosofia” e o estilo machadianos, que estavam no outro espectro de suas diferenças com Sterne – a da tinta da melancolia.

¹⁰⁰ Ver Roger, Jérôme. *A crítica literária*. Rio de Janeiro: Difel, 2002, p. 139.

¹⁰¹ Merquior, José Guilherme. “Gênero e estilo das *Memórias póstumas de Brás Cubas*”, in _____. *Crítica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1971-1972] 1990, p. 334.

¹⁰² Idem, p. 332.

¹⁰³ Idem, p. 332 (grifos do autor).

¹⁰⁴ “[...] pois as raízes dela [sátira menipéia] remontam *diretamente* ao folclore carnavalesco cuja influência determinante é ainda mais considerável aqui que no ‘diálogo socrático’.” (Bakhtin, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3a. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 112 - grifo do autor).

¹⁰⁵ Idem, pp. 113-118.

¹⁰⁶ Merquior, J. G., op. cit., p. 333.

Nesse sentido, Merquior não fica paralisado com a própria descoberta, preso à perspectiva estruturalista, e por isso não analisa a obra de Machado como um exercício de linguagem indiferente ao meio social.¹⁰⁷ Ao examinar o estilo de Machado, ele afirma: “o aspecto fortemente retórico do estilo, longe de lesar, *reforça* a energia *mimética* da linguagem, o seu poder de imitar, de *fingir* (ficção) efetivamente a variedade concreta da vida”¹⁰⁸. Não foi à toa que um crítico de olhar “mimético” como Roberto Schwarz tenha pinçado essa passagem para sua argumentação sobre o estilo de Brás Cubas, o qual, segundo ele, é marcado pelo “travo de classe”.¹⁰⁹

Assim, para Merquior, mimese e paródia não são excludentes. Mesmo vendo que o ânimo do romance é paródico, que o gênero é não-aristotélico, não deixa de apontar a relação entre seu estilo e “a verdade concreta da vida”. Algo que Enylton Sá Rego, em *O calandu e a panacéia. Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica* (1989), por exemplo, não fará, quando exclui a mimese do campo de análise da obra machadiana em favor da paródia, como veremos nesta seção.

Mas antes de Sá Rego outros críticos se armaram do aparato conceitual bakhtiniano, criando uma corrente forte e representativa dos estudos machadianos. Duas tendências parecem caracterizá-la: uma centrada no conceito de carnavalização; e a outra, nos de dialogismo e polifonia.¹¹⁰

Aplicaram o conceito de carnavalização a professora de Merquior, Dirce Cortes Riedel, que publicou em 1974 *Metáfora. O espelho de Machado de Assis*, e o professor Ivan Teixeira, que o utilizou em sua *Apresentação de Machado de Assis*, de 1987. Claro que muitos autores adotaram-no, a ponto de desembarcar nos livros didáticos nas décadas de 1980 e 1990, mas esses autores parecem mais representativos dessa corrente. Dirce Cortes Riedel, no ensaio “Razão contra Sandice”, centra a análise em *Quincas Borba*, em que procura mostrar os aspectos de carnavalização da obra, sobretudo o seu

¹⁰⁷ Sobre a capacidade de análise de Merquior, leia-se o depoimento de Antonio Candido: “Não espanta que, sendo dotado de tais qualidades, Merquior tenha podido com igual maestria fazer análises finíssimas e construir visões integradoras. Ele sabia desmontar a fatura dos textos *sem os reduzir à mecânica formalista e inscrever as obras na seqüência temporal sem deslizar para o esquema*. Sobrevoando esses dons, a linguagem adequada, expressiva, cheia de flama, parecendo comunicar à página o ritmo trepidante que foi a sua vida de impetuosa dedicação às coisas mentais” (Texto publicado parcialmente na orelha de *Razão do poema*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. Ver Pereira, José Mário. “O fenômeno Merquior”, in Costa e Silva, A. *O Itamarati na cultura brasileira*. Brasília: Instituto Rio Branco, 2001).

¹⁰⁸ Merquior, J. G., op. cit., p. 342.

¹⁰⁹ Schwarz, R., *Um mestre na periferia do capitalismo*, ed. cit., p. 20.

¹¹⁰ Além disso, nesse fluxo veio também o conceito de intertextualidade – uma elaboração na verdade de Julia Kristeva, quem apresentara a obra de Bakhtin na edição francesa – que, como vimos, pôs em xeque à idéia de influência.

mecanismo paródico, que, segundo ela, produz um espelhamento de motivos e temas que, ao serem refletidos, reaparecem deformados:

O texto de Machado é quase sempre baseado na paródia. [...]

Parodiam-se tipos sociais e caracteres individuais, históricos ou literários; personagens parodiam personagens; personagens se parodiam a si próprios, operam-se paródias de paródias; sistemas parodiam sistemas; doutrinas parodiam doutrinas.¹¹¹

E com isso chegará à idéia do desmascaramento do narrador, que encontraremos em outros críticos muito diferentes dela: “O narrador, através dos personagens, se instala no estilo parodiado, imitando-o, para desmascará-lo através do seu próprio ridículo”.¹¹²

O professor Ivan Teixeira, em *Apresentação de Machado de Assis* (1987),¹¹³ resalta o aspecto de carnavalização da obra de Machado, que se traduziria pela “experimentação”, a mistura e questionamento de todas as formas literárias estabelecidas: “Numa palavra: *carnavalizou a literatura brasileira*, no sentido de romper com o universo unívoco e fundar o estilo experimental de muitas vozes e tendências múltiplas”,¹¹⁴ nisso aproximar-se-ia do conceito de polifonia bakhtiniano. Esse aspecto se deve a uma identificação de Machado com o espírito de decadência da Antiguidade clássica (a sátira menipéia), que mediante o riso desmontava e recriava as formas de composição literária. Então, para ele, “*carnavalizar a literatura brasileira* [significa] liberar a imaginação e incorporar à estrutura do romance a diversidade do indivíduo e da sociedade”.¹¹⁵ E assim como Dirce, filia a obra machadiana à sátira menipéia.

Da outra tendência,¹¹⁶ Sônia Brayner interpretou a obra de Machado sob o prisma do dialogismo,¹¹⁷ o que a fez chegar até o narrador intruso, resultado da

¹¹¹ Riedel, D. C. *Metáfora. O espelho de Machado de Assis*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, [1974] 1979, p. 5.

¹¹² Idem, p. 6.

¹¹³ *Apresentação de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

¹¹⁴ Idem, p. 3 (grifo do autor).

¹¹⁵ Idem, p. 95.

¹¹⁶ O New Criticism e outras correntes estruturalistas são também outros modelos teóricos utilizados por Brayner neste livro.

¹¹⁷ Outro trabalho nesta linha é o “Dialogismo e polifonia em *Esau e Jacó*”, de Paulo Bezerra, incluído na coletânea *Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin* (Petrópolis: Vozes, 2006). Tradutor de Bakhtin e Dostoiévski no Brasil ele examina espaços discursivos em que os pólos opostos do romance se cruzam e se tornam interdependentes, aos quais vai dar o nome de “liminaridade dialógica”. Nesse sentido, as personagens acabam por se tocar, interagir e se completar nesse espaço, assumindo atitudes do “universo do outro”.

dramatização do narrador levada a cabo pelo escritor fluminense. Lemos isso em suas “Metamorfoses machadianas”, ensaio inserido no livro *O labirinto do espaço romanesco*,¹¹⁸ de 1979, no qual ela percorre os gêneros romance, crônica e conto, buscando uma visão mais geral da obra do escritor. Diz, sem meias-palavras, que “a percepção da natureza dialógica e irônica da literatura (e da verdade) é a grande contribuição machadiana para o futuro”.¹¹⁹

Segundo ela, com base num narrador personagem – um escritor, sempre amador –, a narrativa machadiana instaura um discurso desmembrado em dois, o do autor e o do narrador. Assim o narrador, ao mesmo tempo que multiplica os pontos de vista da narrativa por meio do texto alheio, utiliza-se da liberdade desse narrador escritor para fragmentar a narrativa com seguidas digressões, sobretudo no tocante à feição e confecção do livro. Nesse aspecto, Machado se diferencia de Sterne, pois o brasileiro “*varia seu processo narrativo do romance em primeira pessoa, shandiano, ao diário da velhice de um embaixador perspicaz e observador, numa ampla gama de focos narrativos*”.¹²⁰ E essa nova forma de narrar instaura uma visão de mundo, cujos princípios são, claro, a ironia e a paródia. Elementos segundo ela “desembaraçados” sobretudo em suas crônicas e nos contos, que atingirão seu mais complexo desenvolvimento nos romances da segunda fase.¹²¹

Mas diferentemente de Dirce e Ivan Teixeira ela não explicita a filiação à sátira menipéia, inserindo Machado numa tradição de escritores – Rabelais, Cervantes e Sterne – que fazem uma desconstrução crítica do mundo e da literatura, mediante a ironia e a paródia. Uma tradição de autores que desfazem a ilusão romanesca e expõem os mecanismos da representação com base na hipertrofia do sujeito-narrador. Enfim, Sônia Brayner concentra-se nos mecanismos do discurso literário machadiano, na sua linguagem, não se detendo na questão do gênero especialmente. E neste aspecto ela compara o romance de Machado de Assis aos escritores modernos, a contar do Renascimento. Não o filia ao gênero cômico-fantástico como o faz Merquior, sinalizando para o aspecto moderno do seu estilo romanesco, dando a entender que,

¹¹⁸ Brayner, Sônia. *O labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.

¹¹⁹ Idem, p. 116 (grifos nossos).

¹²⁰ Idem, p. 79.

¹²¹ Aqui se dá a célebre tese do laboratório ficcional, segundo a qual as crônicas e contos teriam preparado a prosa machadiana da segunda fase. Além de não tocar nos romances da primeira fase, Sônia Brayner de certo modo rebaixa esses gêneros como exercício para o gênero maior, o romance. Ver neste sentido comentário de Valentim Facioli em *Machado de Assis* (Bosi, A. et al. [orgs.]. São Paulo: Ática, 1982, p. 521).

apesar da filiação desses autores à tradição menipéia, a forma romance para ela parece só ter sentido enquanto tal depois do fim da Idade Média. Mesmo no caso dos contos, em seu prefácio a uma antologia de Machado, ela aponta a tradição cômico-fantástica da sátira menipéia somente com respeito a sua utilização do “diálogo dos mortos”.¹²² Esta filiação, mais radical, a Luciano será feita por Enylton Sá Rego, em seu *Calundu e a panacéia*, como veremos agora.

Este livro de 1989 causou um impacto equivalente ao ensaio de Merquior, e dificilmente deixaremos de encontrar uma referência a ele na crítica machadiana contemporânea.¹²³ Essa repercussão decerto está ligada ao extenso e minucioso levantamento das fontes luciânicas na obra de Machado e sua convincente demonstração das conexões textuais e temáticas entre a obra de Machado e as daqueles escritores do que ele chama de linhagem luciânica. Assim, Rego pretendeu corrigir a filiação demasiado genérica de Machado à sátira menipéia ao definir com mais exatidão os escritores a que o escritor fluminense se ligava dessa tradição e os textos em que isso aparece documentalmente. E, por fim, como em termos de técnica literária – no caso, o gênero – Machado absorvera essa tradição.

Ele prefere chamar essa “tradição” a que Machado se filia de luciânica, entre outras coisas porque a obra de Luciano foi “em grande parte a maior responsável pela ligação entre a tradição grega da sátira menipéia e o seu aproveitamento literário a partir do Renascimento [que] foi passada através de Robert Burton ao humorismo inglês do século XVIII, sobretudo à obra de Sterne”.¹²⁴ Assim, ele refazia um caminho que começara quinze anos antes com o artigo de Merquior.

Enylton de Sá Rego viu que as principais questões levantadas pela crítica machadiana eram observações que já tinham sido feitas às obras de escritores ligados a essa tradição, como Luciano, Varrão, Sêneca, Erasmo, Burton e Sterne: “dificuldade de classificação genérica, seu caráter fragmentário e antidiscursivo, suas citações truncadas e seu conteúdo parodístico, seu ponto de vista irônico e distanciado”.¹²⁵ Todas elas podiam ser reduzidas, segundo ele, às características dessa tradição, que ele então enumera:

¹²² Brayner, S. “O conto de Machado de Assis”, in _____. *O conto de Machado de Assis*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p. 10.

¹²³ Só como exemplo, vejam-se os artigos na revista *Teresa*, dedicada a Machado de Assis, publicada em 2006. Há referências a ele em ensaios de Alfredo Bosi, João Adolfo Hansen entre outros (*Teresa*, n. 6-7, São Paulo, 34 Letras-Imesp, 2006).

¹²⁴ Rego, E. de. S. *O calundu e a panacéia. Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989, p. 30.

hibridismo genérico [...]; a utilização da paródia e de citações truncadas; uma extrema liberdade de imaginação e fantasia, em oposição às exigências da *mimesis* aristotélica; o caráter satírico não moralizante do *spoudogeloion*, em contraste com o moralismo da sátira romana; e [...] o emprego sistemático do ponto de vista irônico do *kataskopos* ou do observador distanciado.¹²⁶

A forma de Machado tratar as referências literárias provém, portanto, da aplicação dos elementos desse gênero em sua obra. É próprio, segundo Rego, dessa forma literária apropriar-se das referências e deformá-las no texto de chegada.¹²⁷ E isso que Machado teria feito usando – citando o escritor, mas ecoando Eugênio Gomes – o “molho de sua fábrica”. Machado teria encontrado uma “solução criadora, que ao mesmo tempo segue e transforma a tradição luciânica, adaptando-a às necessidades artísticas de seu tempo”.¹²⁸ Essas adaptações a “seu tempo” seriam levadas a cabo pela paródia: “Em Machado, esta manipulação irreverente das tradições literárias européias foi feita sobretudo através da paródia, prática tão característica da tradição luciânica”.¹²⁹ Assim, o escritor fluminense teria feito como outros grandes escritores “que inovaram dentro da tradição [...], sabendo adaptar *para seus fins próprios os gêneros e convenções literárias* vigentes, *assim como temas e idéias da literatura e da vida social de sua época*, através do uso sistemático da paródia”.¹³⁰ Quanto à convenção literária Rego é claro, Machado teria reescrito os gêneros aristotélicos tradicionais – épica, tragédia e comédia – em chave paródica, nos romances *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*.

Fica faltando a análise dos elementos da “vida social de sua época” que marcaram essa adaptação do gênero. Mas esse é um ponto que Rego não toca porque sua visada se firma na paródia em oposição à *mimesis* aristotélica: “Tal poética, como vimos, não tem como base a *mimesis* aristotélica, mas sim o conceito de paródia”.¹³¹ Ao fim, portanto, acaba por dividir as águas, opondo a leitura paródica à “mimética”, radicalizando e reduzindo a interpretação da obra machadiana sob a ótica do gênero, de

¹²⁵ Idem, p. 189.

¹²⁶ Idem, p. 191.

¹²⁷ Idem, p. 112.

¹²⁸ Idem, p. 113.

¹²⁹ Idem, p. 119.

¹³⁰ Idem, p. 113 (grifos nossos).

¹³¹ Idem, p. 166. Ou como nesta passagem em que afirma que a poética luciânica não se baseia numa “poética da *mimesis*, como a aristotélica, mas sim numa poética guiada fundamentalmente pela *paródia*” (p. 67).

fundo estruturalista. Assim, a paródia flagrada por Eugênio Gomes no texto de Machado, de 1877, ganha agora foro de princípio de composição da obra machadiana.

Mas as teses de Sá Rego além da grande acolhida receberam algumas objeções, entre elas uma de caráter formal, que traz Sterne de volta à cena. O filósofo Sérgio Paulo Rouanet diz não acreditar que o romance de Machado possa ser ligado à tradição luciânica diretamente e afirma que Sterne, nem Machado, podem ser vinculados ao gênero luciânico “sem maiores mediações”, sobretudo porque o irlandês está às voltas com um novo gênero literário, o romance burguês.¹³² Segundo Rouanet, Sterne teria criado um estilo, a “forma shandiana”, que lega a Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis, o qual a teria levado a seus extremos. Então, acaba por fazer convergir a sátira menipéia à obra de Sterne: “forma shandiana é a refuncionalização romanesca da tradição menipéia”.¹³³ E é incisivo quanto à vinculação de *Memórias póstumas de Brás Cubas* à obra do escritor irlandês: “embora Machado conhecesse muito bem autores como Luciano e Erasmo, foi à forma shandiana, e não de modo imediato à literatura menipéia, que Machado de Assis se filiou em *Memórias póstumas*”.¹³⁴

Além dessa objeção há interpretações que acusam a pertinência da filiação de gênero, mas que buscam na matéria social e histórica e no estilo mais elementos para interpretar e compreender a obra de Machado. Uma delas é a do professor Valentim Facioli, que, em seu livro de 2002, *Um defunto estrambótico. Análise e interpretação das Memórias póstumas de Brás Cubas*, vê na “sátira menipéia” a explicação interna para a virada machadiana, “a chave da ‘mudança de fase’”.¹³⁵ Mas a matéria que vai ser alinhavada por esse gênero dará a marca da especificidade machadiana, a *matéria estrambótica* ou excêntrica, que derivaria da aterrissagem da tradição luciânica em solo escravocrata, no qual acabaria sendo revertida:

A consciência crítica moderna esclarecida e, portanto, antiescravista por princípio, de Machado de Assis, silenciosa e ausente do texto, mas implícita nele, *opera uma*

¹³² Rouanet defendeu essas teses em dois artigos recentes: “Tempo e espaço na forma shandiana: Sterne e Machado de Assis”. *Estudos Avançados*, vol. 18, n. 51, mai.-ago. 2004, pp. 335-353; e “A forma shandiana: Laurence Sterne e Machado de Assis”. *Teresa*, n. 6-7, São Paulo, 34 Letras-Imesp, 2006, pp. 318-38.

¹³³ Idem, “Tempo e espaço na forma shandiana: Sterne e Machado de Assis”, ed. cit., p. 335.

¹³⁴ Idem.

¹³⁵ Facioli, V. *Um defunto estrambótico. Análise e interpretação das Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Nankin, 2002, p. 64.

reversão na própria lógica da sátira menipéia, embora dela se utilize, para envenenar as pretensões de uma suposta busca da verdade de Brás Cubas.¹³⁶

Assim, a incorporação desse gênero alexandrino à interpretação da obra de Machado de Assis acaba sendo crítica e não-dogmática, relativizando assim a tentativa de criar um novo Machado desligado do seu contexto,¹³⁷ um velho Machado, na verdade. Além disso, os estudos luciânicos quase se restringem aos romances. O próprio Enylton de Sá Rego, apesar de analisar e comparar alguns contos de Machado às narrativas de Luciano, na hora de defender sua hipótese final – de que os romances da segunda fase são retomadas paródicas dos gêneros aristotélicos – ignora os contos, nos quais, ao que parece, mais bem se vêem as formas luciânicas.¹³⁸

Mas agora é hora de voltarmos ao fim da década de 1950, quando outros modelos viriam ajudar a despir as vestes do bruxo.

O lastro do real

Dois livros marcam a crítica brasileira, e machadiana, no fim da década de 1950. Num, o escritor carioca é reconectado à literatura brasileira; no segundo, um dos narradores mais conhecidos de seus romances é desmascarado, graças à comparação com o *Otelo*, de Shakespeare: são *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, e *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*, da norte-americana Helen Caldwell. Dois livros muito diferentes mas que abriram novas janelas para a crítica machadiana.

A obra de Antonio Candido retomava e aplicava à literatura as grandes interpretações do Brasil, levadas a cabo na década de 1930, em especial *Raízes do Brasil*, *Formação do Brasil contemporâneo* e *Casa-grande e senzala*.¹³⁹ Candido buscou descrever a constituição do sistema literário brasileiro – a famosa tríade

¹³⁶ Idem, p. 109 (grifos nossos).

¹³⁷ Perspectiva que se lê na orelha escrita por Luiz Costa Lima no livro de Enylton de Sá Rego: “Que tudo isso pareceria dizer senão que a idéia de tempo histórico como uniforme e linear é sobretudo inadequada para estudarmos uma literatura não pertencente às sociedades metropolitanas?”.

¹³⁸ Ivan Teixeira é um dos primeiros a desenvolver uma interpretação mais consistente nesta linha na sua Introdução de *Papéis avulsos*, editada e organizada por ele (São Paulo: Martins Fontes, 2005). Para ele a tradição luciânica é a “motivação técnica” desse livro.

¹³⁹ Como é sabido, referimo-nos às obras de Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Jr. e Gilberto Freyre, sobretudo (Ver Arantes, Paulo “Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo”, in Arantes, Otília e Paulo. *Sentido da formação*. São Paulo: Paz e Terra, 1997, pp. 7-66).

produtor, receptor e transmissor literários – em sua forma “relativamente estável”,¹⁴⁰ cujo marco final é a obra de Machado de Assis. Como vimos, de Romero a Veríssimo, passando por Mário de Andrade e chegando a Eugênio Gomes, Machado era tido como um elemento à parte de nossa tradição literária, de costas para a realidade nacional.¹⁴¹ Ao contrário, para ele, Machado de Assis logrou “assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências anteriores”¹⁴² e com isso consagrando e fixando a literatura brasileira. E faz isso mostrando a continuidade entre as obras de Joaquim Manuel de Macedo, Manuel Antônio de Almeida, José de Alencar e a de Machado de Assis: “A sua linha evolutiva mostra o escritor altamente consciente, que compreendeu o que havia de certo, de definitivo, na orientação de Macedo para a descrição de costumes, no realismo sadio e colorido de Manuel Antônio, na vocação analítica de José de Alencar.”¹⁴³

Esta passagem da *Formação*, como se sabe, será a epígrafe do ensaio “Acumulação literária e nação periférica”, de *Um mestre na periferia do capitalismo*, de Roberto Schwarz,¹⁴⁴ o qual não só reforça essa linhagem dos estudos críticos machadianos, como a desdobra, detalhando-a um pouco mais. Além do trio citado por Candido, acrescenta mais uma vertente, cômica, que faria par com a linha Macedo-Alencar:

No campo artístico, alinhada com os modos de reação mais imediata e popular, observamos um pequena tradição de literatura cômica, despreziosa mas de irreverência notável. [...] Em contraste, a linha Macedo-Alencar adaptava à boa

¹⁴⁰ Schwarz, R. “Saudação a Antonio Candido”, in Candido, A. & Schwarz, R. *A homenagem na Unicamp*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1989, *apud* Arantes, P., op. cit., p. 12.

¹⁴¹ Mas houve dois críticos pelo menos que se voltaram contra essa tradição. O primeiro deles foi Astrojildo Pereira, que escreveu, em 1936, “Um romancista do Segundo Reinado”; e outro, Roger Bastide, que publicou, em 1949, “Paisagem machadiana”. Foram os pioneiros em defender a presença da sociedade e da paisagem brasileiras, respectivamente, na obra de Machado, acusada como sabemos de desdenhar a cor local. De linhagem materialista, histórica e sociológica, mantiveram – embora em franca minoria – Machado em solo brasileiro, a despeito de toda crítica adversa.

¹⁴² Candido, A. “Aparecimento da ficção”, in _____. *Formação da Literatura brasileira*. 6ª. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, [1959] 1981, v. 2, p. 118.

¹⁴³ *Idem*.

¹⁴⁴ O trecho completo: “Se voltarmos porém as vistas para Machado de Assis, veremos que esse mestre admirável se embebeu meticulosamente da obra dos predecessores. A sua linha evolutiva mostra o escritor altamente consciente, que compreendeu o que havia de certo, de definitivo, na orientação de Macedo para a descrição de costumes, no realismo sadio e colorido de Manuel Antônio, na vocação analítica de José de Alencar. Ele pressupõe a existência dos predecessores, e esta é uma das razões da sua grandeza: uma literatura em que, a cada geração, os melhores recomeçam *da capo* e só os medíocres continuam o passado, ele aplicou o seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências anteriores. Este é o segredo da sua independência em relação aos contemporâneos europeus, do seu alheamento às modas literárias de Portugal e França. Esta, a razão de não terem muitos críticos sabido onde classificá-lo” (*idem*, pp. 117-118).

sociedade fluminense as complicações da aspiração subjetiva [...] ou [...] da individualidade que se quer autônoma.¹⁴⁵

Roberto Schwarz antes de *Um mestre na periferia do capitalismo* havia analisado e comparado algumas obras de Alencar e os romances de Machado de Assis em *Ao vencedor as batatas*, de 1977. Neste volume descreve a formação disparatada das idéias no Brasil, onde conviviam no século XIX os ideais liberais e iluministas europeus e o sistema escravista, inadequação que dá título a um dos seus ensaios mais conhecidos, “As idéias fora do lugar”. Tal disparate não se expressou pela obra de Alencar, segundo Schwarz, o que só seria alcançado por Machado nas *Memórias póstumas*. No entanto, Alencar, segundo ele, legou “um substrato literário com densidade histórica suficiente, capaz de sustentar uma obra-prima”.¹⁴⁶ Isso em virtude de sua “garra mimética”, que conseguiu sentir o “elemento brasileiro”, “o assunto novo”, e como o próprio escritor cearense formulou a respeito dos seus personagens, que ele os “talha [...] no tamanho da sociedade fluminense”. Nesse tamanho fluminense se reconheceria a marca do país, que “resulta da alternância irresolvida de duas ideologias diversas. A sua causa [...] está na vigência prejudicada, por assim dizer esvaziada, que tinham no Brasil as ideologias européias, deslocadas pelo mecanismo de nossa estrutura social”.¹⁴⁷ Assim, alternância, vigência esvaziada, deslocamento são termos que explicam a relação que se estabeleceu no país entre as ideologias européias e o sistema escravista local. É nesse nó que consiste o “tamanho fluminense”, e nesse sentido,

para construir um romance verdadeiro é preciso que sua matéria seja verdadeira. Isto é, para nosso caso de país dependente, que seja uma síntese em que figure com regularidade a marca de nossa posição diminuída no sistema nascente do Imperialismo. Por força da imitação, da fidelidade ao “cunho nacional”, as ideologias do favor e liberal estão reunidas em permanência, formando um quebra-cabeça que ao ser armado [...] irá dar uma figura nova e não diminuída da diminuição burguesa [...].¹⁴⁸

¹⁴⁵ Schwarz, R. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 4a. ed. São Paulo: Duas Cidades; 34 Letras, [1990] 2000, pp. 238-239.

¹⁴⁶ Idem, *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, [1977] 1988, pp. 50-51.

¹⁴⁷ Idem, p. 48.

¹⁴⁸ Idem, pp. 51-52.

Quando Machado escreve as *Memórias póstumas de Brás Cubas* ele incorpora essa “lógica local” ao princípio formal do livro, a volubilidade do narrador,¹⁴⁹ o que só foi possível, segundo Schwarz, quando Machado resolve escrever esse romance do ponto de vista de um senhor abastado de nossa elite local e escravista, o nosso Brás Cubas.

Assim esses estudos de Candido, e sobretudo de Schwarz, num dado momento se entroncaram com os estudos da presença estrangeira, como vimos na obra de Gilberto Pinheiro Passos. Sobretudo porque esse ponto de vista “local” permitiu entender melhor a feição “apalhaçada” que as referências estrangeiras têm na obra de Machado. Todavia, nem sempre elas são vistas assim, como no caso da análise de Helen Caldwell.

O grande trunfo do livro de Caldwell foi desnudar o narrador de *Dom Casmurro*, levando-o de acusador a “réu”. Ao comparar este romance com o *Otelo*, de Shakespeare, a crítica norte-americana notou que Bentinho podia ser visto como um misto de Otelo e Iago. Quer dizer, o narrador que conta a traição de sua mulher, Capitu, dirige-se a nós como o insidioso Iago: “A desconfiança de Santiago em relação a Capitu é a urdidura de sua narrativa”.¹⁵⁰ E o seu Otelo, ao contrário do mouro veneziano, é absolvido, pois ouvimos do narrador que Capitu é culpada: “As evidências fornecidas pelo ‘honesto Santiago’ têm convencido muitos leitores, senão a maioria, acerca da infidelidade de Capitu; mas não serão essas evidências tão verdadeiras quanto a calúnia de Iago?”. Então, para Caldwell, “Se nos desfizemos do lenço de Desdêmona, escreveu Machado, surgirá a calúnia de Iago, a alma ciumenta de Otelo, a inocência de Desdêmona – são estes os elementos da tragédia”.¹⁵¹ Deste ponto Caldwell foi ao outro extremo, concluindo pela inocência de Capitu. Mas a crítica viu o alcance de sua interpretação e percebeu – muito tardiamente, segundo alguns – que o “enigma de Capitu” estava em Bentinho, nesse narrador com o qual a crítica tinha se identificado por décadas e, sem titubear, ratificado sua versão.¹⁵² Não obstante sua conclusão

¹⁴⁹ “Assim a volubilidade é uma feição geral a que nada escapa, sem prejuízo de ser igualmente uma tolice bem marcada, de efeito pitoresco, localista e atrasado” (idem, *Um mestre na periferia do capitalismo*, ed. cit., p. 44).

¹⁵⁰ Caldwell, H. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. Cotia: Ateliê, [1960] 2002, p. 38.

¹⁵¹ Idem, 101.

¹⁵² A crítica até então costumava assinar embaixo da versão de Bentinho. Com o livro de Caldwell isso mudou, mas gradativamente. Essa virada crítica se concretizou por volta da década de 1970, como se lê por exemplo em “Retórica da verossimilhança”, de Silviano Santiago (*Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1969). Em 1967, por exemplo, Gomes ainda não parecia ter assimilado, como se vê n’ *O enigma de Capitu*, em que o crítico baiano busca sinais da inocência de Capitu por comparação a uma obra de Zola, *Madeleine Féral*, sem tocar no livro de Caldwell. O francês usara a teoria cientificista da “impregnação fisiológica”, segundo a qual o filho poderia ser diferente dos pais sem que a mãe fosse a responsável por isso. Hipótese meio amalucada, sobretudo se lembrarmos a aversão de Machado não só pelo naturalismo, como pelas “teorias científicas”. Salvo engano, estas só aparecem em sua obra em

extrema, o método aplicado por Caldwell, um misto de *close reading* e comparativismo, mudou a face do narrador de *Dom Casmurro*, que a partir de então foi visto como embusteiro, como alguém que busca iludir o leitor e “distorcer a tragédia”.¹⁵³

Mas esse ganho, uma descoberta mesmo para a crítica machadiana, parece conter um paradoxo, em termos dos estudos comparativos. A autora ao mesmo tempo em que desvela as urdiduras de Bentinho, ela o vê mais como uma figura universalizante do que significativa da sociedade brasileira. Vê sua alma, mas não vê sua classe: “Embora reconheça a alma brasileira como individual e distinta, ele a colocava como parte integrante da alma da humanidade, de modo que o poético escritor não podia se limitar a um tempo ou espaço”.¹⁵⁴ Ou então que seu ponto de partida nada tem com a sociedade que o enforma e o circunda, mas sim com o repertório literário do Ocidente: “A melhor forma de compreender a alma universal da espécie humana, dizia Machado, é através do estudo de grandes autores de todo o mundo; a melhor forma de retratá-la, é ‘plagiando-os’”.¹⁵⁵ Quem melhor notou essa ambigüidade foi Roberto Schwarz em artigo recente:

A verdade que o melhor de sua intervenção – o tino para a má-fé do pseudo-autor – não frutifica no âmbito comparatista, e sim no da reflexão nacional. Esta última, demasiado bloqueada para enxergar o artifício machadiano, fizera um papelão. [...] Em suma, o resultado substancioso do livro foi a inviabilização da leitura conservadora de um clássico nacional [...].¹⁵⁶

Quer dizer, o plágio nacional só serve para mostrar uma erudição, uma capacidade de manipulação do repertório da tradição literária do Ocidente, por parte de Machado, e por causa disso essa mesma tradição abre suas portas para ele. Este seria o resultado comparatista:

Em *Dom Casmurro*, ele “oferece a seu país” um *Otelo* brasileiro. E porque Shakespeare lhe fala mais alto e claro que todos os outros homens, porque Shakespeare é “poesia universal”, “real e legítima humanidade”, porque Shakespeare é “a alma humana”, *Dom*

chave paródica (Ver o ensaio de Luiz Costa Lima, em que ele se refere com mais detalhes a essa hipótese: “Sob a face de um bruxo”, in Lima, L. C. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, pp. 89-90).

¹⁵³ Caldwell, H., op. cit., p 191.

¹⁵⁴ Idem, p. 213.

¹⁵⁵ Idem.

¹⁵⁶ Schwarz, R. “Leituras em competição”. *Novos Estudos*, n. 75, jul. 2006, p. 71.

Casmurro é a obra-prima de Machado de Assis e a estrela mais brilhante na galáxia da literatura brasileira.¹⁵⁷

Ao passo que o aspecto nacional ligado ao narrador, como bem viu Schwarz, é escanteado.¹⁵⁸

Assim, a essa altura dos estudos machadianos o “bruxo” parece mais domesticado. Do feiticeiro vimos surgir o mestre, um professor por meio do qual enxergamos a estrutura em que se assentava o Brasil do século XIX. Em vez do bruxo, o escritor que teria entendido a forma disparatada de seu país e escrito uma obra capaz de ombrear com a de seus contemporâneos. E mestre porque, sem embargo de todos os obstáculos gerados pela condição periférica – língua desconhecida, país de terceiro mundo, etc. –, sua obra vem se universalizando¹⁵⁹ por força do seu mimetismo local, firmando-se como o que Schwarz chama de Universal Moderno, que é “o Universal visto e processado pelo viés local, sem o qual ele é apenas um universal ideológico e vazio”, como escreveu em artigo recente, “Literaturas em competição”.¹⁶⁰

E, por outro lado, a demarcação do gênero – ainda que haja divergências – não deixa de ser uma lição, uma leitura que delimita um pouco a linguagem machadiana, dando-lhe contornos e possibilitando compreendê-la com menos devoção, uma vez que seus procedimentos literários vão sendo explicados e sua genialidade, relativizada. Mas é bom ter cautela pois o bruxo e o mestre em vez de se excluírem podem andar juntos, oscilando como tudo parece oscilar no ambiente machadiano. Com esse sentimento é que iremos para a última seção deste capítulo em que trataremos de dois autores que abordaram especificamente o procedimento estilístico de Machado em face do repertório literário estrangeiro, em especial o seu mecanismo de citações, alusões e referências estrangeiras em sua obra, daquilo que Schwarz chamou de “uso especioso das citações”.

3. O SUBLIME VULGAR E O VULGAR SUBLIME

¹⁵⁷ Caldwell, H., op. cit., p. 215.

¹⁵⁸ Contudo, o acerto foi tão grande que não desmerece o método. Assim como ocorreu com Meyer, a leitura de Machado a partir de autores de outras literaturas rendeu excelentes interpretações. Guardadas as diferenças – pois numa Machado é comparado por meio de temas comuns a um autor que não lera; noutra a um autor que admirava, que é citado e “usado na obra” por ele –, têm em comum a capacidade de descobrir significados e valores da obra de Machado por essa via. Não é pouco.

¹⁵⁹ Embora desvestido de suas cores nacionais. Ver Schwarz, R. “Leituras em competição”, ed. cit.

¹⁶⁰ Idem, pp. 61-79.

O comentário sobre dois ensaios que tratam diretamente do processo “especioso” das citações machadianas encerra este capítulo porque dão o travejamento desta tese. Ambos foram escritos no final da década de 1990: um em 1998, “Machado de Assis, tradutor de si mesmo”, de Alcides Villaça; e o outro em 1999, “Uma página dantesca de Machado de Assis”, de Osvaldo Ceschin.

Embora escrito depois, começaremos pelo artigo de Ceschin, que está vinculado diretamente aos estudos da presença italiana em Machado, dantiana em especial. Nele, ele examina o sentido da inserção de um verso de Dante, do canto XI do Purgatório, no capítulo cinquenta e sete de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Um tipo de análise parecido com o que será feito neste trabalho, *examinar o sentido da citação dantiana onde ela ocorre*, tentando tirar daí, e do conjunto das análises de todas as citações escolhidas, algumas hipóteses a respeito do trato com a tradição literária levada a cabo por Machado, o qual, guardadas as proporções, buscava a adequação do estilo à matéria, como Dante.

Ceschin parte das pistas deixadas por Machado que apontam para o itinerário que levam Dante a Virgílio, e Virgília a Machado. Segundo ele, a estratégia estilística de Machado é promover *a elevação do medíocre* à força da contigüidade com o elemento sublime requisitado da fonte italiana e latina:

Machado de Assis põe *o medíocre no alto para mostrar um sublime como desculpa das manobras do chão*. As formas perfeitas de Dante encontram outros usos e fins para o habilidoso Machado. Ambos são alquimistas da matéria exemplar. Com tratamento adequado a cada quadro ou situação. Se Vergílio é o guia da purificação, Virgília é a própria condenação. Um transformou a matéria mediana em extremado culto; o outro faz o amor como instrumento da adulteração, do desatino, da ironia, dos equívocos humanos na dissimulada vida burguesa urbana.¹⁶¹

Não se trata de um apequenamento da fonte mas uma imitação do estilo visando a uma elevação do inelevável, de uma sublimação do decaído, uma espécie de salvação da matéria degradada via elevação do estilo. Para Ceschin, o motivo e tema do canto,

¹⁶¹ Ceschin, O. H. L. “Uma página dantesca de Machado de Assis”, versão digitada e impressa pelo autor, pp. 5-6 (*ver no anexo* – Este ensaio foi publicado na revista do Instituto Italiano de Cultura, São Paulo, v. 8, 1999).

ligados a figura de um iluminurista, Oderisi di Agobbio, também completam a moldura da cena, que ele chama de “técnica do desenho do mundo”.¹⁶²

Machado de Assis, portanto, manipula o engenho dantiano para dar sublimidade à mediocridade de suas personagens e ações. É a um tempo imitação de estilo e jogo irônico, uma vez que serve, como se viu, para justificar “as manobras do chão”. E assim, Ceschin os iguala, Dante e Machado – chamando-os de um termo já mencionado aqui –, dizendo que “ambos são *alquimistas* da matéria exemplar”,¹⁶³ o que significa dar “tratamento adequado a cada quadro ou situação”, que nos quadros do ensaio, significa dar tom sublime à matéria degradada, de sublimar o vulgar.

Ou vulgarizar o sublime;¹⁶⁴ como escreve Alcides Villaça. Em seu “Machado, tradutor de si mesmo”, com base na análise do “Noite de Almirante”, conto de *Várias histórias*, Villaça defendeu uma invariabilidade do mais que instável narrador machadiano, flagrada no que ele chama de “estabilidade estilística”:

A determinação estilística do perfeccionismo, da elegância culta e do requinte retórico é o único traço que o narrador não pode ocultar, e talvez seja o único que de fato o revele. Esse lugar do estilo não surge “vulgarizado”; se já não é o sublime, ou o épico, ou o trágico, é por certo ainda um lugar privilegiado, de cuja altura retórica nos é lançado um olhar condescendente.¹⁶⁵

Estabilidade estilística que faz contraponto com o seu “foco objetivante”, a vulgaridade. Esta entendida em oposição ao sublime, o qual perdeu o seu lugar num mundo banalizado pelas aspirações miúdas das personagens burguesas. Assim, um caso de página policial como o de Camilo e Rita é transposto para o leitor por meio de comparações com o modelo trágico shakespeariano. Nesse sentido então é que o vulgar torna-se sublime, assim como o sublime se vulgariza em solo fluminense. Ou seja, o sublime se dá pela inserção dos episódios de autores da chamada alta literatura, clássica em geral,¹⁶⁶ no curso das histórias machadianas por meio do mecanismo do *tradutor*. O qual se define como o processo de adequações dos temas e sentidos do (alto) repertório literário da tradição com a vida comezinha carioca, em que o narrador machadiano faz

¹⁶² Idem, p. 6.

¹⁶³ Idem.

¹⁶⁴ Villaça, Alcides. “Machado de Assis, tradutor de si mesmo”. *Novos Estudos*, n. 51, jul. 1998, p. 8.

¹⁶⁵ Idem, p. 10.

¹⁶⁶ “Como o maior representante intelectual de sua nação e o maior poeta da Idade Média cristã, Dante passa no século XIX para o panteão do classicismo universal – um classicismo desligado de qualquer teoria classicista” (Curtius, E. *Literatura européia e Idade Média latina*. Trad. Paulo Rónai e Teodoro Cabral. São Paulo: Edusp-Hucitec, 1996, p. 433).

diferenças transformarem-se em semelhanças, que também poderá mostrar a diferença entre semelhantes:

O efeito inicial pode ser a sensação do *mesmo* nas *diferenças* (quando se busca reconhecer o modo de narrar ou alguma “ideologia” sistemática), mas modula-se no efeito da percepção de *diferenças* que alcançam alguma emancipação do *mesmo* (quando privilegia na análise o particularismo da expressão artística).¹⁶⁷

E esse mecanismo de igualação e diferenciação – a tradução – é a forma pela qual o narrador machadiano desvela a condição moderna de sua literatura, na qual as “expressões do sublime [...] perderam lugar próprio”,¹⁶⁸ em que um episódio vulgar tem a feição sublime do seu tempo “desencantado”. Mas essas traduções não são apenas um processo de readequação ou atualização do repertório literário do Ocidente em sua obra, mas é o processo pelo qual os valores e sentidos de sua obra vão sendo traduzidos no interior dela mesma. Assim um conto traduz outro e assim por diante,¹⁶⁹ o que faz de Machado, “um tradutor de si mesmo”. Trata-se, portanto, de uma estabilidade estilística que não se deixa, à primeira vista, destruir por seu objeto (por isso Machado traduz Machado) – como acontece com a literatura de Joyce por exemplo, na qual a unidade estilística é destruída, num processo radical de mimese moderna, segundo Villaça. De um lado, temos o requinte culto e retórico; do outro, o triunfo da vulgaridade, mas cujo resultado são fusões de opostos, equivalências despropositais, vulgaridades sublimes, com o que o exame das citações torna-se um exame dos valores que Machado quer incutir com sua inserção. Às vezes trata-se de um rebaixamento do modelo, outras vezes da permanência do significado original, atualizado e traduzido.

Deslocamentos e permanências, vulgarizações do sublime, ou sublimação do vulgar *que vamos analisar caso a caso* em relação às citações e alusões a Dante na obra de Machado de Assis. Tal qual o programa que apresentamos na Introdução deste trabalho, esta tese restringir-se-á ao exame das citações feitas na década de 1870 culminando em 1881, com “O alienista”. Isso implica, portanto, tratar também dessa adequação do repertório clássico à matéria machadiana em textos de sua primeira fase, *procurando mostrar que esse procedimento não é exclusivo das obras posteriores à década de 1880. E ver assim diferenças quando elas forem visíveis e procurar*

¹⁶⁷ Idem, p. 11.

¹⁶⁸ Idem.

¹⁶⁹ Aqui de algum modo lembra a interpretação de Dirce Cortes Riedel, segundo a qual personagens e situações da obra de Machado são metáforas de outras personagens ou situações; como Rubião, de Quincas Borba.

interpretá-las. Se por ora nos bastam os conceitos de sublime e vulgar como *idéias de estilo e matéria elevada versus estilo e matéria baixos respectivamente*, conforme a alusão ou citação estudadas essas definições podem mudar, ou mesmo surgirem outros conceitos que melhor definam essa busca machadiana por uma nova forma que escapasse dos cânones românticos ou naturalistas, modelos aos quais Machado se negava aderir nesse período.

II. MOISÉS E O BANDARILHEIRO

Numa crônica de 16 de junho de 1878, Machado faz mofa de uma nova moda carioca vinda de fora, as touradas. Zomba da linguagem que a acompanha: “Os touros vieram, e com eles toda a fraseologia, a nova, a elegante, a longa fraseologia tauromáquica; enfim, veio o bandarilheiro Pontes”.¹⁷⁰ O alvo de sua crítica era o estatuto de artista conferido ao toureiro: “Por hora, não estou entre os inconsoláveis admiradores do Pontes, que lá se vai, mar em fora. Perdão, do artista Pontes”.¹⁷¹ Afetando resignação, termina essa seção da crônica ironizando os novos tempos, em que o artista e a arte vulgarizaram-se a tal ponto que um dia até garçons e cocheiros serão chamados de artista. Ele comenta que o emprego antes restrito dos termos arte e artista se generalizou e por isso “vem que farpear um touro ou esculpir o *Moisés* é o mesmo fato intelectual: só difere a matéria e o instrumento”.¹⁷² Machado capricha no contraste, nada menos do que a escultura de Michelangelo, modelo de arte renascentista, escancarando o abismo entre as duas atividades e atirando contra a inadequação fraseológica que vem a reboque da nova moda.

Mas estaremos na pista errada se acharmos que o escritor exhibe o contraste para isolar, das coisas de seu tempo, a arte. Irrita-o a fraseologia, a moda, a confusão entre arte e entretenimento, mas sabe que são processos incontornáveis, e o *Moisés* de seu tempo tem que valer-se desse barro. Não à toa, Machado começa a experimentar nesse período novas formas, textos como “Um cão de lata ao rabo”, “Filosofia de um par de

¹⁷⁰ Assis, M. de. “Crônica de 16 de junho de 1878”, in *Notas semanais. Obras completas de Machado de Assis* (doravante *OC*), v. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 381.

¹⁷¹ *Idem*, p. 382.

botas”, “Elogio da vaidade”, todos de 1878, em que a paródia, a mistura de estilos ganham espaço buscando novos arranjos e situações narrativas que se adequassem ao novo século, como ele escreveu numa crônica de 1877, “século [...] prático, esperto e censurável [...]”.¹⁷³

Nesse aspecto o que passaremos a ver é justamente a busca ou pesquisa de Machado de Assis por formas e estilos que pudessem dar conta desse dilema entre as formas da literatura de seu tempo – a vertente do bandarilheiro – e o repertório da tradição literária do Ocidente – a vertente *Moisés*. Em particular, a *Divina comédia*, de Dante, cuja relação com a obra de um romancista do século XIX por si só mostra o abismo que Machado estava tentando transpor, ou equacionar, ao procurar adequar por meio de uma nova forma e estilo próprios elementos tão díspares. Chamaremos de “imitação a sério” e “imitação paródica” ou “paródia” às duas experiências dessa tentativa de adequação, em particular, em sua poesia.

1. IMITAÇÃO A SÉRIO

Em *Americanas*, encontramos em “Niâni”, poema escrito muito provavelmente em 1873, segundo Galante de Souza,¹⁷⁴ uma brevíssima epígrafe tirada do Purgatório, da *Comédia*, e um outro poema escrito em tercetos dantianos, “Última jornada, composto dois anos depois, em 1875, cuja fonte segundo Mário de Andrade é o canto V do Inferno. O exame de ambos – que a presença de Dante justifica – tentará mostrar como Machado estava pensando e se exercitando no âmbito da adequação de seu estilo aos temas da poesia naquele período.

Viúva e só

A epígrafe tirada do canto VI do Purgatório, da *Divina comédia*, em “Niâni” passou despercebida a Bizarri e Massa.¹⁷⁵ O verso de Dante aparece bastante truncado, e

¹⁷² Idem.

¹⁷³ Assis, M. “Aquiles, Enéias, Dom Quixote, Rocambole” – 15 de janeiro de 1877. *História de quinze dias*. OC, v. 3, p. 358.

¹⁷⁴ Souza, J. G., op. cit., p. 473.

¹⁷⁵ Ver Bizarri, E. “Machado de Assis e a Itália”, ed. cit., pp. 18-19, e “Machado de Assis e Dante”, ed. cit., p. 134; e Massa, J-M., op. cit., pp 3-4 (anexo).

assim está à testa do poema: “...*che piagne/ Vedova e sola*” (vv. 112-113).¹⁷⁶ O canto VI é um dos mais conhecidos do Purgatório por causa da invectiva do poeta florentino à nação italiana, que ele via dividida e submissa às grandes forças políticas da Europa, espírito que os versos seguintes resumem: “*Ahi serva Italia, di dolore ostello/ nave sanza nocchiere in gran tempesta,/ non donna di provincie, ma bordello!*” (vv. 76-78).¹⁷⁷ Este canto fez fortuna durante o Risorgimento, assim como a obra de Dante, como lembra Ernst Curtius: “As homenagens italianas a Dante em 1865 [...] preludiam a unificação nacional”.¹⁷⁸ Machado foi um observador atento do processo de reunificação da Itália, suas crônicas testemunham isso, além de outras referências como a conhecidíssima menção a Cavour, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*,¹⁷⁹ o piemontês que liderou, junto com Garibaldi e outros, a reunificação italiana.¹⁸⁰ Por isso esse poema devia ser bem conhecido de Machado, a ponto de lhe recortar um trecho para sintetizar o assunto do poema.

Dividido em cinco cantos escritos em redondilha maior, o poema conta a história da índia Niâni, a índia guaicuru que mesmo viva tornou-se viúva – “Niâni, pobre viúva,/ Viúva sem bem o ser”.¹⁸¹ Depois de algum tempo casada com o guerreiro Panenioxé, é abandonada por ele e traída, quando ele se casa com outra índia, menos nobre que ela. Por isso “*vedova e sola*”. Machado tirou o assunto de um livro sobre a história dos índios guaicurus, que transcreve no pórtico do poema, antes da epígrafe. Desse modo antes de lermos o poema temos a narrativa histórica e a marca lírica que são uma indicação do procedimento do poema: a transformação de uma narrativa local em episódio lírico. O verso dantiano tem essa função e sua adaptação – o corte – esconde a complexidade do trecho e do canto, o qual pressionaria demasiado o poema, tanto são os seus sentidos e sua complexidade. O verso dantiano refere-se à relação de poder entre o Império e a Igreja, fundamental na ordem da *Divina comédia*. Ei-lo completo: “*Vieni a veder la tua Roma che piagne/ vedova e sola, e di e notte chiama:/ ‘Cesare mio,*

¹⁷⁶ Em algumas edições da *Obra completa*, organizada por Afrânio Coutinho, a epígrafe aparece sem a conjunção “e”, um erro de revisão.

¹⁷⁷ “Ah! serva Itália, albergue só de fel,/ nave sem nauta em turva tempestade,/ não dona de províncias mas bordel.” Tradução de Augusto de Campos (*Invenção*. São Paulo: Arx, 2003, p. 239, doravante AG).

¹⁷⁸ Curtius, E. R., op. cit., p. 433.

¹⁷⁹ Assis, M. de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Estabelecimento do texto J. Galante de Souza. Rio de Janeiro: Garnier, 1993 (Romances, v. 1), p. 27 (doravante MPBC).

¹⁸⁰ Ver também Magalhães Jr., R. “Machado de Assis e a unidade italiana”, in *Ao redor de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958, pp. 45-52.

¹⁸¹ Assis, M. de. *Americanas*, in *OC*, v. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, p. 108 (doravante citada como AM).

perché non m'accompagne'?"¹⁸² Nesses versos, Dante lamenta a confusão que reina na Itália, onde os membros da Igreja governam e o Imperador se ausenta, indo contra as convicções do poeta florentino, que, calçado nas Escrituras, defende a separação dos poderes. Por isso Roma, sede da Igreja, está viúva e só. Machado pinça desse mundaréu teológico e ideológico que mana dos versos de Dante o sentimento doloroso e o deposita como véu lírico no portal do poema. Nesse sentido a citação dantiana não deixa de ser também um selo de elevação do assunto, o qual o poema trata logo de justificar:

Contam-se histórias antigas
Pelas terras de além-mar,
De moças e de princesas,
Que amor fazia matar.

Mas amor que entranha n'alma
E a vida soe acabar,
Amor é de todo o clima,
Bem como a luz, como o ar.

Morrem dele nas florestas
Aonde habita o jaguar,
Nas margens dos grandes rios
Que levam troncos ao mar.¹⁸³

Ou seja, o amor é universal – “Amor é de todo o clima” – e uma história indígena pode ser tão sublime como as de “além-mar”.

Esses versos justificam a escolha do assunto em face da tradição. Feito isso, o poema começa a cantar, e narrar, uma relação amorosa em que o cavaleiro, o índio guaicuru, repudia a princesa, a índia Niâni, para ficar com uma plebéia, uma índia qualquer. Como vingança, a índia-princesa dá o nome do ex-marido a um escravo, devolvendo-lhe a humilhação, morrendo em seguida. Numa nota Machado explica a razão da equivalência entre os índios e os nobres de além-mar: “Os Guaicurus dividem-se em nobres, plebeus ou soldados, e cativos. Do próprio texto que me serviu para esta composição se vê até que ponto repugna aos nobres toda a aliança com pessoas de condição inferior”.¹⁸⁴ Assim como este poema, vários outros de *Americanas* se baseiam

¹⁸² “Vem ver a tua Roma que não velas,/ viúva e só, que dia e noite clama: ‘Ó meu César, por que não te rebelas?’” (AG, p. 243 – grifos nossos).

¹⁸³ AM, p. 107.

¹⁸⁴ Idem, p. 183.

em episódios tirados da crônica histórica brasileira, de Simão de Vasconcelos, Rodrigues Prado, Monterroyo Mascarenhas,¹⁸⁵ além de exibir pesquisa lingüística e antropológica, sobretudo a respeito de costumes e termos indígenas, nas vinte e oito notas que adicionou ao livro. O qual, portanto, tem um aparato por trás da expressão lírica, que sugere uma poesia calcada no trabalho expressivo-estilístico, refletida e pensada por força das escolhas que faz. Demonstra seu labor, uma poesia fabricada que “não quer ser somente saudada, mas também conversada, interrogada e adivinhada; é-lhe precisa a confabulação diurna e noturna”,¹⁸⁶ como escreveu em “A nova geração”, artigo escrito em 1879.

Por outro lado, as epígrafes, que vão de Ariosto, Montaigne, passando pela Bíblia e Dante, até Gonçalves Dias e Filinto Elísio, fazem a ponte com as histórias locais, dando a estas estatuto poético e universal – “Amor é de todo o clima,/ Bem como a luz, como o ar”. Assim a matéria local alia seu aspecto pitoresco ao lírico, cujo sucesso alça o poema no panteão da lírica ocidental. Em “Instinto de Nacionalidade”, Machado marcou sua posição quanto ao elemento indígena, negando-o como “exclusivo patrimônio da literatura brasileira”,¹⁸⁷ mas defendendo o seu legado como sugestão de motivos aos novos poetas: “A piedade, a minguem outros argumentos de maior valia, devera ao menos inclinar a imaginação dos poetas para os povos que primeiro beberam os ares destras regiões, consorciando na literatura os que a fatalidade da história divorciou”.¹⁸⁸ Como escreveu em “A nova geração”, a poesia requer o trabalho de pesquisa para encontrar sua verdadeira forma: “A poesia não pode ser eterna repetição; está dito e redito que ao período espontâneo e original sucede a fase da *convenção e do processo técnico*, e é então que a poesia, necessidade virtual do homem, forceja por quebrar o molde e substituí-lo”.¹⁸⁹

Americanas de certo modo é um exemplo desse programa de pesquisa e uma busca de novas formas para poesia nacional. Por outro lado também visa a “um pouco mais de correção e gosto”,¹⁹⁰ uma alternativa ao império dos sentidos, ao subjetivismo sem a mediação da leitura dos grandes autores, como escreveu a José de Alencar, em 1869: “Aposentaram a imaginação. As musas, que já estavam apeadas dos templos,

¹⁸⁵ *Crônicas da Companhia de Jesus, História dos índios cavaleiros, e Os Orizes conquistados*, respectivamente (ver notas em AM, pp. 182-184 – da nota F à DD).

¹⁸⁶ Assis, M. de. “A nova geração” (1879), in *Crítica literária. Obras completas de Machado de Assis*, v. 29. Rio de Janeiro: Jackson editores, 1957, p. 223.

¹⁸⁷ Idem, “Instinto de nacionalidade” (1873), in idem, p. 132.

¹⁸⁸ Idem, p. 133.

¹⁸⁹ Idem, “A nova geração”, ed. cit., p. 181.

foram também apeadas dos livros. A poesia dos sentidos veio sentar-se no santuário e assim generalizou-se uma crise funesta das letras”.¹⁹¹ Do ponto de vista do estilo, Machado tinha uma certeza, fugir da “grave doença” da “obscuridade”, da “hipérbole”, do “amaneirado do dizer”.¹⁹² A poesia, ao contrário, deveria perseguir a oportunidade e a simplicidade, mesmo diante da exuberância da “natureza americana”. Machado então dirá que o “sublime é simples”.¹⁹³

Definição de sublime que vai de encontro a idéia de sublime como uma “nova forma de ornamento”,¹⁹⁴ segundo a qual o sublime era estilo sublime, que se valia de todo gênero de ornatos, amplificações, chegando a ser o “grau mais ardente do Belo”,¹⁹⁵ como escreveu Álvares de Azevedo em *Conde Lopo*. Essa idéia de sublime simples machadiana lembra algumas idéias de Edmund Burke, autor de *A Critical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757), que chegaram ao Brasil por meio dos manuais escolares de retórica, como mostrou Eduardo Vieira Martins em *A fonte subterrânea*. Disposto a distinguir as noções de Belo e Sublime,¹⁹⁶ o empirista inglês defendeu a busca do sentimento do sublime na natureza e não na linguagem.¹⁹⁷ Na natureza, implicava a contemplação do grandioso, em suas várias manifestações. Um dos seus divulgadores, Hugh Blair, lido no Brasil segundo Vieira Martins, avaliava o sublime como um “discurso despido de ornatos”,¹⁹⁸ que deveria se valer da força, concisão e simplicidade para se expressar.¹⁹⁹ Assim, a definição de Machado assemelha-se a esses conceitos de Burke transplantados para o Brasil, tanto pelo desprezo ao enfático quanto pela eleição da natureza ou de elementos exteriores à linguagem ornamental como fontes do sublime. Entre essas fontes está o elemento indígena, que deixa de ser pitoresco, marca da nacionalidade, para ser repositório de temas e motivos para a lírica deste lado de cá do Atlântico.

¹⁹⁰ Idem, p. 142.

¹⁹¹ Idem, “Carta de Machado de Assis a José de Alencar (29/2/1869)”, in *Correspondência. Obras completas de Machado de Assis*, v. 29. Rio de Janeiro: Jackson editores, 1938, p. 24.

¹⁹² Idem, “A nova geração”, ed. cit., p. 142.

¹⁹³ Idem, p. 143.

¹⁹⁴ Martins, E. V. *A fonte subterrânea. José de Alencar e a retórica oitocentista*. São Paulo: Edusp; Londrina: Eduel, 2005, p. 79;

¹⁹⁵ Idem, p. 78.

¹⁹⁶ Ver Barbas, Helena. “O sublime e o belo – de Longino a Edmund Burke”, disponível em <<http://www.fcsh.unl.pt/docentes/hbarbas/Pessoal/Artigos.htm>>, acesso em 05/06/07.

¹⁹⁷ Martins, E. V., op. cit., p. 68.

¹⁹⁸ Idem, p. 74.

¹⁹⁹ Idem, p. 75.

Agora iremos examinar o poema “Última jornada”, cujo assunto é local e a fonte universal, elevada, o canto V do Inferno da *Divina comédia*, em que essas teses de Machado podem ser ou não observadas.

O sublime simples

Este poema escrito provavelmente em 1875, e incluído nas *Americanas*,²⁰⁰ contém mais uma camada textual, que é a fonte ou o substrato literário que subjaz ao poema. Segundo Mário de Andrade a trágica história de um guerreiro e sua “mísera e ditosa esposa”, de “Última jornada”, inspirou-se no Canto V do “Inferno”, na célebre passagem de Paolo e Francesca da Rimini.²⁰¹ Não parece haver dúvida de que Mário está certo, e sua argüição nesse sentido o mostra suficientemente. Ele aponta semelhanças entre os versos dos dois poemas – “E ela se foi nesse clarão primeiro” (v. 1) e “*Così discesi del cerchio primaio*” (v. 1); “Como um tronco do mato que desaba tudo caiu” (v. 13) e “*E caddi come corpo morto cade*” (v. 142) –; mas toma como argumentos mais decisivos o uso da *terza rima* – “A escolha da forma poética do terceto, que a qualquer um evoca irresistivelmente Dante, me parece conseqüência natural de uma inspiração dantesca”²⁰² –; a semelhança da imagem principal nos dois poemas – “os dois corpos de casais amantes e desgraçados voando pelos ares”²⁰³ –; a constituição dos mortos, dotados de corpo e espírito; e a estrutura do poema usar a mesma invenção dantiana, a descrição do caso por um só dos amantes – o guerreiro, em Machado; e Francesca, em Dante.

Podemos acrescentar a menção ao desrespeito à lei do contrapasso (vv. 90-91): “A pena contemplou maior do que era/ O delito”; e também a revelação da forma como

²⁰⁰ “Tomamos a mesma data-limite [18 de dezembro de 1875] para a composição das outras peças constantes do referido volume, das quais não conseguimos encontrar publicação anterior (A FLOR DO EMBIROÇU, A GONÇALVES DIAS, LUA NOVA, SABINA, OS SEMEADORES, ÚLTIMA JORNADA [...])” (Galante de Souza, J., op. cit., p. 481).

²⁰¹ Andrade, M. de. “Machado de Assis”, in *Aspectos da literatura brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, [1939] 1974, p. 101.

²⁰² Idem, p. 101.

²⁰³ Idem.

morreram (vv. 77-79) – “O que mais houve da floresta em meio/ O sinistro espetáculo, de certo/ Nenhum estranho contemplá-lo veio.” –, procedimento comum na *Comédia*, como no canto XXXIII, em que Ugolino relata o que ocorreu na cela onde ele e seus filhos morreram de fome; ou mesmo no canto V, em que Francesca conta a Dante e Virgílio como o amor entre ela e Paolo nasceu. Ademais, esse é o canto mais citado por Machado, que demonstrava conhecê-lo muito bem.

Depois de levantar as semelhanças, Mário comenta o que chama de “coeficiente machadiano”: “Em Dante os dois seres são bons; em Machado são maus”,²⁰⁴ proveniente do “sentimento de fatalidade e pessimismo”²⁰⁵ que ele via na obra do escritor brasileiro, mas que, do ponto de vista da criação, se originava de um “sentimento, de um transe lírico que consegue se abstrair e cria livremente”.²⁰⁶ De fato o episódio machadiano é mais violento e se refere à morte cruenta por ciúme (vv. 68-70): “Feriu-me da vingança agudo espinho;/ E fiz-te padecer tão cruas penas,/ Que inda me dói o coração mesquinho”. Vingança e crueldade são a marca da morte da “esposa mísera e ditosa” (v. 2), sentimento que não existe no episódio dantiano, em que a exaltação do amor em meio aos horrores das penas infernais é um dos maiores feitos do escritor italiano. Nesse canto, no qual penam os luxuriosos, estão versos famosos, que lembram os versos do *dolce stil nuovo* do qual Dante foi um dos seus principais cultores: “*Amor ch'al cor gentil ratto s'apprende*” (v. 100), “*Amor, ch'a nullo amato amar perdona*” (v. 103), cuja doutrina colocava o amor entre o homem e a sabedoria, capaz assim de inculcar conhecimento, fé e sabedoria ao amante. E este é todo homem dotado de “*cor gentil*”, o coração gentil, a quem é dada a capacidade de sentir esse amor.²⁰⁷ Além disso, o par Paolo e Francesca descobrem-se amantes por meio da leitura de um livro do círculo arturiano, *Lancelote*, romance de cavalaria no qual se narram entre outras coisas o amor cortês. Um beijo os condena ao pecado e sem tempo de se arrependem são mortos pelo marido, o coxo Gianciotto Malatesta. Dante apanhou a história da crônica da época – como Machado fez em “Niâni” – e carregou-o de lirismo e tragédia. E este é um dos passos da *Comédia* em que Dante sente-se mais compungido e por isso “Cai, como um corpo morto cai”, último verso do canto.

Mas apesar do tom violento e da figura pérfida do guerreiro, Machado consegue escrever versos de extrema concisão e beleza a ponto de chamarem a atenção, além de

²⁰⁴ Idem.

²⁰⁵ Idem, p. 102

²⁰⁶ Idem.

Mário, de Manuel Bandeira, não à toa dois poetas modernistas infensos à poesia ornamental. Aquele sublime simples que defendeu no “Instinto de nacionalidade” aparece em versos como “Iam assim, iam cortando os ares,/ Deixando em baixo as férteis campinas,/ E as florestas, e os rios e os palmares” (vv. 7-9), em que a exuberante paisagem brasileira é descrita quase sem adjetivos, justaposta por simples conectivos; construção que se repete nos últimos versos da primeira parte: “Agora os dois, deixando o bosque antigo,/ E as campinas, e os rios e os palmares,/ Para subir ao derradeiro abrigo,/ Iam cortando lentamente os ares” (vv. 22-25). “Antigo” e “derradeiro”, os únicos adjetivos em quatro decassílabos. E os versos que explicam ao leitor a mudança de sentimentos da índia são de uma concisão bem dantiana: “Um dia o rosto carregado e triste/ À taba de teus pais volveste, o rosto/ Com que alegre e feliz dali fugiste” (vv. 56-58). Ou o que sintetiza o contraste entre o guerreiro e a índia: “Suave esposa, que eu ganhei roubando” (v. 36).

Por último, da ordem do “coeficiente machadiano” de que fala Mário vemos aquele sentimento de fatalidade – que irá se realizar plenamente nos poemas de *Ocidentais*²⁰⁸ – em versos como “Tudo caiu; lei bárbara e funesta:/ O mesmo instante cria e o mesmo acaba” (vv. 14-15); e a situação liminar em que estão colocados os amantes do poema: a hora em que voam para a morte. Machado concebe esse tempo que fica no limiar entre a vida e a morte, em que mortos passeiam pelas campinas da mata brasileira, durante o qual é possível presenciar o lamento do ciumento. O além mistura-se com o terreno, o transcendente com o imanente neste momento singular. Descrição de um momento que mais tarde reverterá para o ponto de vista do narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, no limiar entre os reinos dos vivos e dos mortos.

Por fim, é preciso comentar a epígrafe do poema, pinçada dos *Ensaio*s, de Montaigne, do qual Machado tira a cosmologia do poema, que explica o fim que levam os mortos em face de suas ações terrenas: “Acreditam na imortalidade da alma. As que mereceram aprovação dos deuses alojam-se no céu do lado do nascente; as amaldiçoadas do lado do poente”.²⁰⁹ Com isso, Machado de Assis mistura Dante, elemento indígena e Montaigne, para compor o poema. O episódio é dantiano no

²⁰⁷ Auerbach, E. *Dante - Poeta do mundo secular*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, p. 43.

²⁰⁸ Ver por exemplo, Meyer, A. “De Machadinho a Brás Cubas”. *Teresa*, n. 6-7, São Paulo, 34 Letras-Imesp, [1958] 2006, p. 411; e Bosì, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970, pp. 198-199.

²⁰⁹ “*Ils croyent les ames eternelles; et celles qui ont bien meritè des dieux, estre logées à l'endroit du ciel où le Soleil se leve: les maudites, du costé de l'Occident*” (Montaigne, M. E. de. “Os canibais”, in *Ensaio*s. trad. Sérgio Milliet. Porto Alegre: Globo, 1961, p. 263 [coleção Biblioteca dos Séculos]).

substrato, e a cosmologia é tirada de Montaigne, o qual derivou de uma suposta mitologia ameríndia. Aqui a imitação ainda é a sério, mas já mostra essa inclinação de buscar o estilo e a forma com base na mistura das várias fontes. Quando Machado incorporar a paródia como mecanismo de aproximação entre sua literatura e o repertório da tradição, esse tornar-se-á um processo central em sua obra.

Assim, foi possível ver alguns procedimentos em relação à poética de *Americanas*: a utilização de um episódio da história local e sua elevação por força da lírica extraída dos versos dantianos; a imitação de uma fonte literária da alta tradição para compor um episódio local; e a mistura de fontes, com o que monta o cenário e o estilo do episódio cantado. A operação poética vista nos poemas analisados, portanto, é extrair do legado histórico, mítico e nacional, episódios que podem ser tratados liricamente com base no diálogo com as formas líricas estrangeiras. Nesse sentido, tenta escapar tanto do subjetivismo exacerbado quanto dos poemas escritos com base nos lugares-comuns clássicos ou neoclássicos, fundados sobretudo na imitação da linguagem. Sua imitação a sério tem, portanto, um componente importante para pensar a sua obra, que é esta inclinação para o assunto exterior à linguagem, que incorpora os elementos históricos e sociais para criar sua poesia, procurando compô-la sem os artifícios da retórica clássica. Nesse sentido o próprio uso do terceto dantiano, forma desusada, é um índice dessa procura por uma expressão original. E os deslocamentos e misturas que faz também. Assim, há tanto busca por simplicidade, via rejeição aos tropos e assuntos altiloqüentes, quanto incorporação à poesia de assuntos tirados de exemplos extraliterários. Simplicidade que apareceu na forma de mistura de fontes e formas, o que veremos também acontecer na paródia.

2. IMITAÇÃO PARÓDICA

Beatriz e Laura em perspectiva mundana

Entre tantos textos de 1878, há um que parece ilustrar bem o dilema em que Machado se aprofundava nessa década, o rumo da arte, em especial da literatura, tendo em vista a possibilidade ou não da adequação do estilo – a parte do *Moisés* – à matéria – a parte do bandarilheiro. Trata-se de “Antes da missa (Conversa de duas damas)”,

publicada em 7 de maio de 1878. É um diálogo entre duas “senhoras burguesas”, D. Beatriz e D. Laura, marcado pela futilidade e a futrica. Antes de ir à missa, D. Laura visita a amiga para colocar a conversa em dia. D. Beatriz a recebe com um remoque: “– Ora esta! Pois tu, que és a mãe da preguiça,/ Já tão cedo na rua! Onde vais?// D. Laura – Vou à missa”.²¹⁰ Laura dá o troco imediatamente e puxa as orelhas da amiga, reclamando de ela não ter ido ao seu baile. Logo conhecemos o motivo de Beatriz, um vestido azul, que seu marido queria que ela vestisse, mas ela não, pois já o tinha usado num baile anterior. E a conversa segue nesse tom de mexerico, que se desdobra em comentários sobre roupas, mercadorias, flertes e patrimônio dos convidados do baile a que Beatriz não foi.

Os nomes das personagens do diálogo são uma referência clara e jocosa às duas maiores musas da literatura pré-renascentista e renascentista italianas, de Dante e Petrarca respectivamente. Ao chamar Laura de preguiçosa, Machado ao que tudo indica remete-se à *accidia*, sentimento que está no núcleo da poética petrarquista. Para o poeta aretino *accidia* ou acédia é um sentimento de inquietude, uma fraqueza da vontade perante as paixões que lhe vêm à alma, incapaz de dar-lhe um rumo reto e seguro, que pudesse confortá-lo.²¹¹ Segundo Francesco De Sanctis, faltava a Petrarca a força de idealização que abundava em Dante²¹². Para o poeta florentino essa falta de espírito de ação dos *accidiosi* leva-os ao Limbo, a ante-sala do Inferno, e ao quarto terraço do Purgatório, onde é considerado como um pecado venial. Temos, assim, de um lado um homem em crise, configurando o homem renascentista e moderno, para quem a *accidia* é um sentimento melancólico que o leva à reflexão sobre si mesmo e expressa a precariedade do homem; de outro, o homem medieval, inserido na ordem religiosa em toda a sua dimensão, ética, religiosa e histórica, para o qual a preguiça é uma fraqueza, sobretudo por estar ligada a uma recusa de usar a razão.²¹³ E não falta a menção ao caráter inefável e religioso de Beatriz, vindo da boca de Laura: “Ah! feliz, tu, feliz,/ Como os anjos do céu! Tu sim, minha Beatriz”.²¹⁴

²¹⁰ Assis, M. de. “Antes da missa”, in *OC*, v. 3, p. 994.

²¹¹ Ver Sapegno, N. “Francesco Petrarca”, in *Disegno storico della letteratura italiana*. 2a. ed. Florença: La nuova Italia, 1977, pp. 90-91.

²¹² De Sanctis, F. “Il *Canzoniere*”, in *Storia della letteratura italiana*, v. 1. Turim: Einaudi, 1958, p. 299 (“*Gli manca la forza che abbondò a Dante d’idealizzarsi nell’universo*”).

²¹³ “*Che dobbiam noi credere altro di questa rimessione d’animo dell’accidioso se non quella procedere da un torpore, da una viltà, da una oziosità di mente, per le quali esso senza turbarsi sostiene le ‘ngiurie?’*” (Cf. Boccaccio, G. *Esposizioni sopra la Comedia*. Organização de G. Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, v. 6. Organização de Vittore Branca. Milão: Mondadori, 1965, pp. 442-443).

²¹⁴ Assis, M. de. “Antes da missa”, ed. cit., p. 997.

Assim, essa oposição, ou diferença entre os dois poetas, é aludida ao mesmo tempo em que é diluída pelo assunto mundano do diálogo. Assim, se na crônica do *Moisés e o bandarilheiro*, Machado expressava seu desconsolo entre o barateamento do conceito de Arte,²¹⁵ nesse diálogo exercita o que mais tarde seria um procedimento compositivo em sua obra, a fusão do vulgar e o sublime.

Em “Antes da missa” não falta a alusão ao livro como mercadoria, ao ser jogado no mesmo balaio das roupas, pois é descrito pelo que tem de mimoso: “Deixa ver. Tão bonito! E tão mimoso! Gosto/ De um livro assim”,²¹⁶ mas também por seu valor:

D. LAURA: Cinquenta francos.

D. BEATRIZ: Sim? Barato. És mais feliz

Do que eu. Mandeí vir um, há tempos, de Bruxelas;

Custou caro, e trazia as folhas amarelas,

Umhas letras sem graça, e uma tinta sem cor.

Foi comprado em Paris.²¹⁷

Aparência e preço vão para a mesma prateleira, ou navio, de onde vêm os chapéus e os sapatos. Desse modo, o livro, artefato estético, é reduzido a artigo de consumo. Esses comentários sobre mercadorias se alternam com os dos flertes e do patrimônio dos convidados, vazados num tom de humor, às vezes de chalaça mesmo. Há passagens como estas: “Valsou como um pião e comeu como um boi”; “Olha, imagina tu/ Que varreu, num minuto, um prato de peru”; “Que o Mesquita passou da língua para o pau”.²¹⁸ E como os comentários são vazados em verso há um tom elevado e cômico ao mesmo tempo, não só por causa do assunto e da narratividade que os versos têm, mas também em virtude das rimas, por si só jocosas: “tu/peru”, “Mesquita/desquita”, “urso/discurso” e por aí vai. A forma é das mais misturadas, prosimétrica, e o resultado é altamente cômico, tudo na contramão do que representam as damas Laura e Beatriz, do ponto de vista do repertório da tradição literária.

²¹⁵ Machado usa a história da moeda de Licurgo para expressar essa idéia: “Num régimen menos exclusivo, essencialmente democrático, a arte teve de vulgarizar-se: é a subdivisão da moeda de Licurgo” (Assis, M. de. “Crônica de 16 de junho de 1878”, ed. cit., p. 381).

²¹⁶ Idem, “Antes da missa”, ed. cit., p. 995.

²¹⁷ Idem.

²¹⁸ Idem, pp. 996 e 997.

Assim como nos outros textos dessa época citados acima, em “Antes da missa”, Machado também está excursionando por novas formas, tentando encontrar narrativas e estilos fora do arco romântico-naturalista. Como ele mesmo escreveu acerca dos poetas da nova geração, em 1879:

Vimos que há uma tendência nova, oriunda *do fastio deixado pelo abuso do subjetivismo e do desenvolvimento das modernas teorias científicas*; vimos também que essa tendência não está ainda perfeitamente caracterizada, e que os próprios escritores novos tentam achar-lhe uma definição e um credo [...].²¹⁹

Ou como sobre ele escreveu, Sá Rego:

E é exatamente isso que Machado está tentando fazer, no fim dos anos 70: quebrar o molde da prosa de ficção tanto romântica quanto naturalista, produzindo um novo tipo de romance em que se afirmem um herói e uma forma narrativa apropriados às idéias do século e aos seus meios de comunicação.²²⁰

Não só no romance, claro. Machado exercita e experimenta, seja na poesia, nos contos ou nas crônicas, estilos e formas, por meio das quais busca equacionar a assimetria entre o repertório da tradição e as formas mundanas do mundo moderno, em que vão misturadas moda, literatura, tourada e arte num cesto só. O humor e a ironia foram recursos que ele viu para amalgamá-las e encontrar um estilo para vazar seu desconforto com isso, desconforto que repercute na crônica do bandarilheiro. Mas até encontrar uma forma, a preocupação da adequação é uma constante, sobretudo na década de 1870. Estilo que, como sabemos, tornou-se tão saliente a ponto de alguns críticos explicarem sua obra com base nele ou justificá-la perante o seu desdém à coisa nacional, como o interpretou Sílvio Romero. E foi esse mesmo crítico que primeiro notou esse aspecto em sua obra: “Machado de Assis, como escritor, é do número daqueles que gostam de mostrar o seu *savoir-faire*, de fazer *entrar pelos olhos dos outros o seu estilo*”.²²¹ Isso que Merquior chamaria de retórica do estilo que desaguaria numa força de imitação da realidade.²²² E aqui chegamos a outra ponta do problema que é a imitação da realidade, que é uma preocupação constante em seus textos,²²³

²¹⁹ Assis, M. de. “A nova geração”, ed. cit., p. 193 (grifos nossos).

²²⁰ Rego, E. de S., op. cit., p. 149.

²²¹ Romero, S. *Machado de Assis. Estudo comparativo de literatura brasileira*, ed. cit., p. 142 (grifo nosso).

²²² Ver do autor “Gênero e estilo em *Memórias póstumas de Brás Cubas*”, ed. cit.

²²³ Como em “Elogio da vaidade”, por exemplo: “Que ar beatífico! Que satisfação sem mescla! Quem dirá a esse homem que uma guerra ameaça levar um milhão de outros homens? Quem dirá que a seca devora uma porção do país? Nesta ocasião ele nada sabe, nada ouve” (Assis, M. de. “Elogio da vaidade”,

manifestada ironicamente ou não, que implica a adequação do repertório alto com o assunto nacional. Daí então que se instaura pouco a pouco uma luta *entre a mimese e a retórica ornamental*, na qual esta começa a levar a pior debaixo dos golpes daquela, ao mesmo tempo que, para tornar-se mais mimético, o estilo tem que fingir-se ornamental, seja paródica ou ironicamente.

Contudo, ainda é preciso analisar uma outra experiência, escancaradamente paródica, que, antes de qualquer análise, precisa ser legitimada como um texto de autoria de Machado de Assis.

A Divina comédia *de realejo*

A década de 1870, como esperamos estar demonstrando, foi um período de freqüentação da obra dantiana por Machado de Assis. Em 1874, em particular, nos deparamos com uma paródia do canto V assinada pelo Dr. Semana, na seção da *Semana Ilustrada* chamada “Badaladas”. Sob esse pseudônimo, segundo Lúcia Miguel Pereira, escondiam-se vários autores, entre eles Machado de Assis. De acordo com Galante de Souza, “não é prudente atribuir a Machado de Assis a autoria desta ou daquela crônica, sem um exame sério e metucioso do estilo”.²²⁴ John Gledson diz que Galante de Souza nos está pedindo nas entrelinhas é uma “argüição” nessa direção e não deitar juízos peremptórios como faz Raimundo Magalhães Jr., por exemplo, na ocasião em que publicou algumas dessas crônicas.²²⁵ Todavia, foi este jornalista quem levantou a lebre da paródia e a citou em sua *Vida e obra de Machado de Assis*, no volume dois: “Nesse ano, andou também às voltas com a *Divina comédia*, tantas vezes citadas [sic] em suas obras. Começou por publicar uma paródia humorística de “O Inferno” na *Semana Ilustrada*, a 12 de julho de 1874 [...]”.²²⁶ Ele não se preocupa em comprovar a autoria de Machado, apenas observa outras paródias feitas pelo escritor, em 1855, 1865 e 1883, além de aventar a hipótese, cacoete de biógrafo, de a Ignez da Maia – a “mulatinha do caroço” – levar o mesmo nome de sua madrasta, e mencionar a tradução do canto XXV

in *OC*, v. 3, p. 1.000); ou n’ “O alienista” “O barbeiro Porfírio, ensinado pelos acontecimentos, tendo ‘provado tudo’, como o poeta disse de Napoleão, e mais alguma coisa, porque *Napoleão não provou a Casa Verde* [...]” (in *Papéis avulsos*, ed. cit., p. 68 – grifos nossos).

²²⁴ Souza, J. G. de., op. cit., p. 434. É dele a menção a Lúcia Miguel Pereira.

²²⁵ Ver Gledson, J., op. cit., p. 26.

²²⁶ Magalhães Jr., R. *Vida e obra de Machado de Assis – Ascensão*, v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981, pp. 155-56.

do Inferno, publicada no *Globo* do dia do natal, como uma “compensação” por ter escrito a paródia de cinco meses antes.

De fato Machado a essa altura já tinha citado ou aludido a Dante e à *Comédia* algumas vezes. Em dois contos anteriores, “Aurora sem dia” e “Tempo de crise”, ambos publicados no *Jornal das Famílias*. O primeiro em 1870 e depois incluído nas *Histórias da meia-noite*; o segundo, em 1873,²²⁷ data provável como vimos da redação do poema “Niâni”. Em 1874, além da tradução, Machado cita um trecho de um dos versos que abrem o canto III do Inferno, “*città dolente*”, no capítulo seis – *Post scriptum* – de *A mão e a luva*.²²⁸ E no ano seguinte escreveu o “Última jornada”, como acabamos de ver. Com efeito, a presença de Dante na obra de Machado nesse período é bem significativa e importante – vai desde a imitação do estilo, composição em tercetos, citação, alusão até tradução distribuídos por todos os gêneros de sua obra – quanto mais pela persistência em que vai manter-se nos anos seguintes, 1875, 1876, 1877, 1878, 1879, 1880 e 1881, e daí continuamente até seu último romance, *Memorial de Aires*.

Resta então por meio da análise da paródia estabelecer sua autoria.

A paródia

Os tercetos do Dr. Semana vieram sob o título de “Inferno – Canto suplementar ao poema de Dante pelo Dr. Semana”,²²⁹ com um breve resumo do canto intitulado Argumento, bem à maneira das edições da *Comédia*. Seguem, então, os 109 versos. Depois ainda há um pequeno texto “Espiritismo”, em prosa, zombando de uma Sociedade Espírita recém-criada na Bahia, composta por ilustres cidadãos daquele estado (*ver reprodução no anexo*).

O poema trata dos suplícios dos criados. Divide-se em duas partes: na primeira, narram-se os suplícios dos “fâmulos”, divididos em criados preguiçosos, atrevidos, ratoneiros; depois segue o episódio da mucama Ignez da Maia. O que congrega o canto não é o pecado mas os pecadores, todos “criados”. Chama a atenção a boa transposição da lei do *contrapasso* dantiana, no qual os condenados pagam penas de acordo com sua

²²⁷ “Aurora sem dia” foi publicado primeiramente no *Jornal das Famílias*, em nov.-dez. de 1870, no Rio de Janeiro e “Tempo de crise” no mesmo jornal em abril de 1873 (ver notas 1 e 8, na Introdução).

²²⁸ Assis, M. de. *A mão e a luva*. Estabelecimento do texto de J. Galante de Souza. Rio de Janeiro: Garnier, 1993 (Romances, v. 1), p. 52.

²²⁹ Este texto encontra-se no anexo e foi digitalizado pela Biblioteca Nacional a partir do original que consta em seu acervo.

falta. Essa parte se encerra no verso 32, depois do qual começa propriamente a paródia do episódio de Paolo e Francesca do canto V.

Os versos seguem o modelo dantiano do terceto em decassílabos, com rimas alternadas *ababcbcd...*, que mostra bom conhecimento dessa forma poética, algo não tão corriqueiro naquela época. Os tercetos rimados não eram uma forma comum entre os poetas de Língua Portuguesa. Bizarri e Massa citam Gonçalves de Magalhães (“Elegia à morte do exímio orador Fr. Francisco de Sampaio” de 1830), Gonçalves Dias (“Sei amar”, de 1851)²³⁰ e Álvares de Azevedo (“*Terza rima*”, de 1853) como autores que a utilizaram. Massaud Moisés lista entre os portugueses Camões, Antonio Ferreira, Diogo Bernardes; os árcades brasileiros, Cláudio Manoel da Costa e Tomás Antonio Gonzaga; além do baiano e barroco Gregório de Matos.²³¹ Gonçalves Dias traduziu parte do canto VI do Purgatório em decassílabos não rimados, em 1844, na sua mocidade (*ver no anexo*). Machado de Assis seria, junto com Xavier Pinheiro, um dos primeiros a traduzir a *Comédia* em tercetos rimados.

Machado já tinha experimentado essa forma nas *Crisálidas*, em 1863, no poema “No limiar”, em doze tercetos rimados mais uma quadra, também em decassílabos. Voltaria a eles neste ano 1874 com a tradução, e no ano seguinte com “Última jornada” além de onze tercetos do poema “Cristã nova”, também de *Americanas*, que correspondem a uma tradução do Salmo 136. Entre os candidatos à época, sem dúvida Machado estava entre os mais bem preparados.

Quanto ao canto V, o escritor fluminense já o havia mencionado no “Aurora sem dia”, particularmente os versos “*nessun maggior dolore*”, que teriam sido citados pelo beletista Tinoco, como epígrafe de seus versos:

Não é preciso dizer ao leitor que este acontecimento enriqueceu a literatura com uma extensa e chorosa elegia, em que Luís Tinoco metrificou todas as queixas que pode ter de uma mulher um namorado traído. Esta obra tinha por epígrafe o *nessun maggior dolore* do poeta florentino.²³²

Fora isso, este é o canto mais citado ou aludido por Machado. Há nove citações diretas, além de várias alusões, como em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, como veremos adiante, sem contar o verso que serve de epígrafe a *Esauí e Jacó*. E pela comparação entre a paródia e o canto de Dante, vê-se que o autor já o

²³⁰ Massa, J-M., “*La présence de Dante dans l’oeuvre de Machado de Assis*”, ed. cit., p. 6.

²³¹ Moisés, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974, pp. 492-493.

²³² Assis, M. de. “Aurora sem dia”, in *Histórias da meia-noite*. Rio de Janeiro: Garnier, p. 113.

conhecia bem, algo que também não era corriqueiro na época,²³³ quando se citava mais do que se lia a obra do florentino.²³⁴ O italiano era uma língua das óperas mas não literária, e não havia traduções da *Comédia* em português no Brasil. Além disso, a Itália era mais um cenário romântico e sensual do que um modelo cultural a ser imitado, como eram o Francês e o Inglês.²³⁵ Por isso muito provavelmente Machado leu no original, decerto com reforço ou de versões francesas ou de amigos.²³⁶ A primeira tradução só foi publicada em 1886, em prosa e só o Inferno, pelo monsenhor Pinto de Campos, em Lisboa. Depois vieram as completas de Barão de Vila da Barra, em versos brancos, de 1888, e o Inferno de Xavier de Pinheiro no mesmo ano, cuja versão completa só veio a ser publicada em 1907.²³⁷ Machado de Assis tinha uma edição de 1868, da *Divina comédia*, no original italiano, bem manuseada como consta no levantamento de Gloria Vianna, em “Reverendo a biblioteca de Machado de Assis”.²³⁸ Se a data da edição é próxima da aquisição, provavelmente esse volume tenha ajudado Machado em seu aprofundamento do conhecimento da *Comédia*, como atestam as alusões, citações, traduções, que estamos mencionando durante a década de 1870.

No original dantiano o episódio de Paolo e Francesca ocupa 23 tercetos; na paródia, 25. A seqüência é quase idêntica e respeita os movimentos do canto, a

²³³ “Mas de maneira geral não imaginamos que os românticos lessem muito. Eles nos parecem, isto sim, muito livrescos. [...] Muitos desses nomes figuram, no desenrolar da narrativa como Pilatos no Credo, nada tendo que ver, organicamente com o sentido da mesma” (Broca, Brito. “O que liam os românticos”, in *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos*. São Paulo: Pólis, 1979, p. 97). Acreditamos que isso não tenha mudado muito na década de 1870.

²³⁴ Aliás a figura do poeta que cita o que não lê é lembrada por Machado, numa crônica de 1876, na qual alude a um certo cavaleiro italiano que “gastou a vida a duelar-se em defesa da *Divina comédia*, sem nunca a ter lido [...]” (“Crônica de 1/08/1876”, in *Histórias de quinze dias*. OC, v. 3, p. 340).

²³⁵ Ver Broca, B. “Os românticos e a Itália”, in op. cit., pp. 140-146.

²³⁶ Como Quintino Bocaiúva, que traduziu vários libretos de óperas italianas e era muito amigo de Machado.

²³⁷ Ver Cascudo, L. da C. *Dante Alighieri e a tradição popular no Brasil*. Porto Alegre: PUC-RS, 1963, pp. 21-25. Há algumas informações erradas nesse livro, como a menção ao canto XXV traduzido por Machado como sendo do Purgatório e não do Inferno, erro cometido pelo *Globo*, em 1874; e outras desconhecidas, como as datas de morte do Barão de Villa da Barra. Em todo caso, as informações acima confirmam com as edições que pude consultar, e com os prefácios de Araripe Jr. para a edição do Barão de Vila da Barra, e o do filho de Xavier Pinheiro para a edição da *Divina comédia* traduzida por seu pai e em artigo publicado no *Jornal do Comércio*, de São Paulo, de 12 de outubro de 1922, “Xavier Pinheiro e Machado de Assis”, ocasião do centenário de nascimento do tradutor. Nesta mesma publicação, reproduziu-se a tradução de Machado. Essa cronologia às vezes tem causado confusão, como a que fez Jorge Wanderley em sua boa tradução do Inferno, na qual supõe que Machado tenha usado a tradução do Barão de Vila da Barra como referência para a sua. Algo absolutamente impossível, pois a tradução do baiano foi publicada em 1888, e Machado publicou a sua em 1874. (“Machado certamente trabalhou tendo sob os olhos a tradução do Barão de Vila da Barra, em decassílabos brancos [...]” Wanderley, J. “Nota ao canto XXV”, in Alighieri, D. *Inferno*. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 318). No ano seguinte, Xavier Pinheiro traduziu o mesmo canto, que foi publicado no *Globo* em 18 de fevereiro de 1875 (Souza, J. G. de, op. cit., p. 477).

²³⁸ In Jobim, L. *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001, p. 165.

alternância entre as vozes de Dante, Virgílio e Francesca. Como sabemos, ao chegarem no segundo círculo do Inferno onde se danam os luxuriosos, depois de passarem por Minos – o demônio desse portal, o qual julga os pecadores lançando-os nos círculos apropriados –, Semíramis, Cleópatra, Helena, Aquiles, entre outros, eles se deparam com os condenados a voar em meio a um “ventarrão infernal”, como traduziu Mário de Andrade o clássico “*La bufera infernal*”, do verso 31. Dante pergunta a Virgílio se é possível conversar com eles. Jorge Wanderley assim traduz essa passagem (vv. 73-75): “E eu prossegui: ‘Ó Poeta sobranceiro,/ a esses dois me quero dirigir/ que o vento os leva juntos e ligeiros’”. Na Paródia, temos (vv. 33-36): “[...] E eu: ‘Poeta, diga,/ Quem é aquele par que a sorte adversa/ Unido fez, e vem pelo ar bailando?/ Quero dar-lhe dous dedos de conversa’” (*ver no anexo*).²³⁹ O rebaixamento do tom por meio de expressões coloquiais é um dos recursos mais comuns dessa paródia, “dous dedos de conversa”, embora se alternem com construções mais formais, principalmente nas formulações em discurso direto, como se lê nos versos 43-44: “[...] ‘– Que ensangüentado idílio/ Aqui vos trouxe, ó almas lastimosas,/ Para viver neste perpétuo exílio?’”, o que também tem tom de paródia.

Mas os trechos em que o autor parece mais à vontade com o texto da *Comédia* são os versos em que Ignez da Maia conta seu infortúnio. Os famosos versos dantianos “*Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende*” (v. 100), “*Amor, ch'a nullo amato amar perdona*” (v. 103), “*Amor condusse noi ad una morte*” (v. 106), que se encadeiam de terceto a terceto dando o sentimento lírico e trágico do trecho, repercutem na paródia em versos que lembram a estrutura do original: “Amor perdeu-me, amor que me guardava” (v. 59), “Amor, que tem perdido tanta escrava” (v. 61), no verso 64 ele repete o 103 do original, mantendo o encadeamento do original, embora não estritamente de três em três versos. No verso 74 ele recupera a estrutura dantiana quase que traduzindo o verso 106 do original: “Amor, amor nos deu triste e funesto”. Essa forma em que se repete o termo anterior no mesmo verso lemos, por exemplo, nas redondilhas de “Niâni”: “*Lenta, lenta* lhe correu”, “*Desce, desce* com vagar”²⁴⁰ ou então a repetição do mesmo termo no verso seguinte: “*Fastio* me entrou no seio,/ *Fastio* que me perdeu”²⁴¹ estrutura que lembra à do verso 59 da paródia citado acima. Portanto, como

²³⁹ Ver no anexo (“Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil”).

²⁴⁰ Assis, M. de. “Niâni”, in AM, pp. 108 e 109 respectivamente.

²⁴¹ Idem, p. 108.

se vê, a paródia repete formas usadas por Machado na poesia que ele vinha escrevendo no mesmo período.

Neste trecho no qual se desencadeiam esses versos é o momento em que a “mulatinha do carço” Ignez da Maia conta a sua história. Seduzida por um amante de sua Sinhá, “o sigisbéo amado” (v. 68), os dois são flagrados enquanto liam um romance de Ponson du Terrail: “Folheávamos os dous certo romance,/ Rocambole, e suas artes do diabo” (vv. 94-95). Na *Comédia*, Paolo e Francesca são filhos de famílias importantes. Ela casou-se com o coxo Gianciotto Malatesta, um senhor de Rimini; Paolo Malatesta era cunhado de Francesca e, durante alguns anos, “capitão de Florença”. Ambos de fato foram mortos por Gianciotto segundo contam as crônicas do período. Mas em vez de Rocambole, liam a história de Lancelote, romance de cavalaria. Na paródia não existe relação consangüínea nenhuma, trata-se de uma mucama e um dom Juan de província. Ambos são mortos pela sinhá ou a mando dela: “A ama, na sala, furiosa entrara,/ E nos estava lívida fitando./ [...] Aquele dia/ O último foi dessa leitura amara” (vv. 101-102 e 104-105).

A seqüência do canto é respeitada, primeiro Ignez da Maia revela sua identidade e a do par que voa junto a ela e depois, perguntada por Dante a respeito do instante em que morreram, ela retoma a palavra para narrar o que ele pede. Neste momento é que aparecem parodiados os famosos versos *nessun maggiore dolore/ che ricordasi del tempo felice/ ne la miseria*” (vv. 121-123): “[...] Não há dor que fique arriba/ De recordar a gente que já teve,/ Quando cai n’ uma grande pindaíba” (vv. 88-90). Aqui a paródia vai ao extremo ao inverter o tom drasticamente: “*nessun maggior dolore*” por “Não há dor que fique arriba”; “*miseria*” por “pindaíba”. Eis uma chalaça – que “estala como uma palmada”, como escreve Machado na “Teoria do medalhão” – que não fica devendo em nada às frases que vimos em “Antes da missa”, na qual o escritor fluminense usou e abusou desse humor caricato e satírico que vemos aqui nessa paródia do Dr. Semana. Além das que citamos do texto de 1878, há outras como “Subi para puxar-te as orelhas. Tu és/ A maior caloteira...”; “Sabes que perdeu tudo? O pelintra do sogro/ Meteu-o no negócio e pespegou-lhe um logro”,²⁴² que mostram o uso machadiano desse tom desabusado.

²⁴² Assis, M. de. “Antes da missa”, ed. cit., pp. 994 e 997 respectivamente.

Quanto às similitudes com a *Divina comédia*, os trechos que contêm as punições dos criados aproveita-se da lei do contrapasso dantiana para formar o quadro cômico, que dá ao trecho um aspecto de correção moral próprio da sátira. Isso se vê em relação aos criados que sofrem nesse inferno de segunda mão, como o condenado a esfregar perpetuamente as botas que “outr’ora não limpava um dia” (v. 15), o atrevido, que “Agora a boca estólida escancara/ E sem poder fechal-a um só minuto/ Como que engole as cousas que soltara” (vv. 19-21), e por último o ladrão “que estendera/ Tanto a vasta e extensíssima barriga/que outro globo terrestre parecera” (vv. 28-30). O canto parece, portanto, se conter nesse aspecto satírico, de exhibir comportamentos desviantes e nada elevados sem o caráter irônico, por exemplo, que tem o texto do espiritismo que segue e completa a “crônica” dessa Badalada. E também demonstra uma fidelidade ao texto parodiado, quer dizer, de ser paralelo a ele, como reza a etimologia da palavra paródia,²⁴³ repetindo os seus movimentos. Mas talvez o exame de duas referências centrais dessa paródia nos esclareça mais coisas a respeito dela.

Um certo romance

Os versos 94 a 96 da paródia nos informam o livro que os dois amantes liam, um romance de Rocambole “e suas artes do diabo”, protagonista das histórias de Ponson du Terrail. Este é o texto que serve de contraponto ao *Lancelote ou le Chevalier de la Charrette*, de Chrétien de Troyes, que faz parte do ciclo arturiano, em que se contam as histórias da corte do rei Artur. O amor entre Lancelote, cavaleiro do rei, e a esposa deste, Ginebra, desperta e transforma o amor virtuoso de Paolo e Francesca em amor luxurioso. E é o que os faz se perderem (vv. 133-138 – tradução de AG):

“Quando lemos que o riso apetecido
fora beijado pelo amante ardente,
esse que nunca mais de mim divido

a boca me beijou, todo tremente.

²⁴³ “Se nos basearmos na etimologia do termo grego, veremos que paródia tanto remete para a idéia de *contra-canto* quanto para idéia de *canto paralelo*, ou *canto ao longo de*. Ou seja: a paródia tanto indica a

Galeotto foi o leitor e o autor enfim.

Nesse dia não lemos novamente.”²⁴⁴

Galeotto é o personagem do *Lancelote* que testemunha o beijo do cavaleiro com a rainha Ginebra; e o livro de Chrétien de Troyes é a testemunha do amor de Paolo e Francesca. Ou seja, a leitura do romance os fez conhecer o amor pelo outro e a cena do beijo os induziu a imitá-la, o que os levou à morte. Na paródia, o amor já ia bem adiantado, “Este foi o mais fino e o mais ousado,/ Que, de todos aqueles que lá iam,/ Me prometera casa de sobrado” (vv. 70-72), quando lêem o livro estão tranquilos, rindo e brincando, até a hora de serem apanhados. A cena é mais prosaica, menos tensa, e mais explícita, como mais explícita era a traição de ambos. A cena é mais para um romance de folhetim como eram os de Ponson du Terrail, muito lidos na época de Machado e sobre os quais ele se refere numa crônica de 1877, já mencionada aqui:

De todas elas porém, a que nos dera mais no goto [sic], a que nos sustinha neste vale de lágrimas, a que nos dava brio e força era... era ele, o eterno, o redivivo, o nunca assaz louvado *Rocambole*, que eu julgava perdido para sempre mas que afinal ressurgiu das próprias cinzas de Ponson du Terrail.²⁴⁵

Machado saúda ironicamente a reaparição dos romances desse herói de folhetim, que conforme o escritor carioca “é a flor do seu e do meu século, é a representação do nosso Romantismo caduco, da nossa grave puerilidade”.²⁴⁶ Isso ele escreveu no primeiro livro; no segundo coloca Rocambole no panteão dos heróis épicos, cujos antecedentes são Aquiles, Enéias, Dom Quixote. Claro que o tom é irônico, sem embargo revele uma forma de encarar a literatura do seu tempo: “E porque a epopéia pede algum maravilhoso, Rocambole fez-se inverossímil; morre, vive, cai, barafusta-se e some-se, tal qual como um capoeira em dia de procissão”.²⁴⁷ Daí Enylton Sá Rego vir sinais da aproximação de Machado pelo maravilhoso luciânico: “Vemos assim, no narrador [de *Brás Cubas*] que se distrai em nos contar suas memórias do além-túmulo, o aproveitamento literário do aspecto ‘maravilhoso’ do herói dos nossos tempos, do

idéia de ridicularizar o texto parodiado, quanto pode ser repetição com a idéia de homenageá-lo ou prestigiá-lo” (Facioli, V. *Um defunto estrambótico*, ed. cit., p. 77).

²⁴⁴ “Quando leggemmo il disiato riso/ esser basciato da cotanto amante,/ questi, che mai da me non fia diviso, // la bocca mi basciò tutto tremante./ Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:/ quel giorno più non vi leggemmo avante.”

²⁴⁵ Assis, M. de. “Aleluia! Aleluia! (15/01/1877), *OC*, v. 3, p. 375.

²⁴⁶ Idem.

²⁴⁷ Idem, p. 358.

Rocambole que ‘morre, vive, cai, barafusta-se e some’”.²⁴⁸ Argumentação convincente que aponta para o estudo de gênero.

Mas, voltando à paródia, o que vale perguntar aqui é se a referência ao Rocambole pode ter feições machadianas. Não é fácil afirmá-lo porque era um “*best seller*” daquele tempo e qualquer escritor poderia citá-lo. Mas o que parece machadiano é a adequação do romance à estrutura da história, ou seja, atores vulgares mais peripécias prosaicas merecem um romance à altura dessa “*Divina comédia* de realejo”, ou seja, os de Rocambole. Além disso, a referência a Rocambole é, primeiro, uma forma de igualar os gêneros de acordo com seu tempo, pois assim como os romances de Rocambole eram muito conhecidos no século XIX, também o eram os de cavalaria do círculo arturiano, guardadas as proporções. E há o componente cômico, ao citar um herói nada elevado, decadente, vulgar, e de espírito “caduco”, como o próprio Machado afirmou em sua crônica de 1877. A ênfase no ridículo e no vulgar é um acento bem do escritor, além de um exemplo de boa adequação, ao escolher Rocambole como a contrafação de um romance de cavalaria, uma vez que se trata de uma paródia e o romance de Ponson du Terrail é o que há de mais rebaixado em face da literatura cortês medieval.

Mas agora vamos ao outro aspecto da matéria do canto, à “mulatinha do carço”.

A mulatinha do carço

Um outro elemento em torno do qual podemos encontrar semelhanças na obra de Machado com a paródia do Dr.Semana refere-se ao retrato da mulata Ignez da Maia. Para isso iremos até um conto, “Mariana”, escrito em 1871,²⁴⁹ e a um outro poema de *Americanas*, “Sabina”, de 1875, nos quais encontraremos duas imagens de mulatas próximas à da paródia.

²⁴⁸ Rego, E. de S., op. cit., p. 150.

²⁴⁹ Publicado no *Jornal das Famílias* em janeiro de 1871, pp. 1-16 (Ver Souza, J. G. de, op. cit., p. 455).

No conto, a mulata Mariana é um misto de Guiomar com Helena. Possuía, a princípio, “a inteligência de sua situação”,²⁵⁰ mas no fim se mata justamente por não ter esse dom. O desequilíbrio vem da pena de Machado mas também do narrador, um sinhozinho de nome Coutinho, por quem “Mariana” se apaixona. Ele narra a história a uns amigos e conta que graças a ela seu casamento não se efetiva. Quando descobre que Coutinho vai casar, ela não consegue mais dissimular seu amor por ele. Vai ao ponto de confessar-se para ele, o que resulta inútil. No final foge e quando é encontrada pelo sinhozinho, toma veneno e morre.

No conto Mariana é descrita como “o tipo mais completo de sua raça”, sob a qual sentia “o fogo através da tez morena [...] fogo inquieto e vivaz que lhe rompia dos olhos negros e rasgados”.²⁵¹ A descrição de Ignez da Maia é parecida: “[...] bela fui; a tez que ora desmaia,/ Mostrava outr’ora a viva cor dos jambos” (vv. 52-54). Semelhanças também ocorrem, até maiores, com a mestiça Sabina do poema de *Americanas*:

Sabina era mucama da fazenda;
Vinte anos tinha; e na província toda
Não havia mestiça mais à moda,
Com suas roupas de cambraia e renda.
[...]
Dizem que à noite, a suspirar na cama,
Pensa nela o feitor; dizem que um dia,
Um hóspede que ali passado havia,
Pôs um cordão no colo da mucama.

Mas que vale uma jóia no pescoço?
Não pôde haver o coração da bela.
Se alguém lhe acende os olhos de gazela,
*É pessoa maior: é o senhor moço.*²⁵²

A semelhança é grande com os versos da paródia: “Vesti *muita camisa de cambraia;/ Tive muito cordão no pescoço;/ Chamei-me em vida – a bela Ignez da*

²⁵⁰ Assis, M. de. “Mariana”, in *OC*, v. 2, p. 773.

²⁵¹ *Idem*, p. 773.

²⁵² Assis, M. de. “Sabina”, in *AM*, pp. 136 e 137.

Maia” (vv. 55-57). O tipo é o mesmo – mestiça vestida à moda, roupa de cambraia, colar no pescoço. A soma de Sabina e Mariana resulta na bela Ignez da Maia.

Além disso, a história do poema (“Sabina” é mais um dos poemas narrativos de *Americanas*) repete uma situação do conto, o amor da escrava pelo sinhozinho (“senhor moço”), e outra da paródia, a consumação do amor entre os dois. No fim, o sinhozinho do poema também se casa com uma branca mas engravida Sabina, que quase mata o filho recém-nascido. No caso de “Mariana”, Coutinho é uma personagem bem aderida à ideologia patriarcal, o que leva o romance a uma saída à *Helena*, em que a morte aparece como solução para os que são explorados ou vivem de favor sob a estrutura extremamente fixa do sistema escravista.

Assim, fazendo as contas, teríamos na paródia uma reiteração de um tema que foi tratado em sua obra em dois gêneros diferentes, poesia e conto, e algumas semelhanças de caracterização e situação: o amor proibido entre mulata e branco e o fim trágico; o retrato da mulata: tez morena, cor de jambo; e seu figurino: a cambraia e o colar no pescoço. Mas há outro aspecto de Ignez da Maia que nos leva a Machado.

Inês é morta?

O nome da mulatinha do caroço está ali como um efeito de contraste. Tem nome de santa e nobre portuguesa, Ignez da Maia. “Inês” remete-se à santa, a cordeira de deus, e “Maia” é nobilíssimo: “Os Maias procedem de D. Mem Gonçalves de Maya, que foi o primeiro que tomou este apelido da terra da Maya, que ganhou aos Mouros, pai de Sueiro Mendes o Bom da Maya, descendente por varonia de el-rei D. Ramiro II, de Leão”.²⁵³ Acho que não é preciso chegar a d. Ramiro II para conhecermos a nobreza da mulatinha. Mas Ignez da Maia sugere, a nosso ver, a aproximação com Inês de

²⁵³ Guérios, R. F. M. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. São Paulo: Ave Maria, 1973, p. 150.

Castro, célebre amante de d. Pedro I, de Portugal, cuja morte foi cantada por Camões nos *Lusíadas*. Além do mesmo prenome, o nome delas soma igual número de sílabas, cinco, e a mesma acentuação grave, assim como tem a expressão que ficou célebre e popular por muito tempo em razão desse episódio, “Inês é morta”.

A história da heroína da paródia guarda semelhanças com a de Inês de Castro. O “sigisbéo amado” que pode soar engraçado para o leitor de hoje, que poderia soar também para o leitor coevo de Machado, significa “cavalheiro, que acompanhava assiduamente uma dama, dirigindo-lhe galanteios afetados” segundo o dicionário *Houaiss*. O dicionário do Moraes de 1813²⁵⁴ não consigna esse termo. O *Caldas Aulete* dá uma definição que parece soar mais próxima do que o termo devia significar no Oitocentos: “o que é assíduo em fazer a corte a uma senhora, casada ou viúva; o seu cavaleiro servente”.²⁵⁵ Uma espécie de amante cortês com um quê de pelintra.

Ignez da Maia era “mucama de uma filha de Eva”. Mucama geralmente era a criada mais próxima da senhora, ajudava nos afazeres caseiros e acompanhava a senhora em seus passeios.²⁵⁶ Guardadas as proporções, a mucama era a versão escravista da dama de companhia das senhoras nobres das casas européias. E era justamente essa a função da bela Inês de Castro, mulher de origem nobre, dama de companhia de D. Constança, a futura esposa de D. Pedro I. A tragédia de Inês de Castro se deu nos idos de 1340. O príncipe apaixonou-se por Inês, teve três filhos bastardos com ela, consórcio que pôs em risco a unidade de Portugal segundo conselheiros do Rei, que acabaram sugerindo a morte da amante. Assim se fez. Quando o príncipe virou rei, vingou-se dos conselheiros (arrancou-lhes o coração) e coroou Inês, segundo a lenda, depois de morta. Camões assim escreveu esse episódio: “Aconteceu da mísera e mesquinha/ Que depois de ser morta foi Rainha” (canto II, v. 118). Na paródia, Ignez da Maia, assim como Inês de Castro, traiu sua senhora e também foi morta. A primeira, por ciúme pura e simplesmente; a segunda, por uma razão de Estado.

Seria então possível pensar numa fusão de duas histórias clássicas, de Inês e Francesca? Creio que sim. E ambas reduzidas a um quiproquó patriarcal, de branco

²⁵⁴ Silva, Antonio de Moraes. *Dicionário da Língua Portuguesa recopilado*. Lisboa: Tipografia Lacerdina, 1813 (edição fac-símile).

²⁵⁵ Aulete, C. *Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa*. 3a. ed. Lisboa: E. Pinto & Bastos, 1948.

²⁵⁶ Ver, por exemplo, Houaiss, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Versão 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001 (CD-ROM).

atrevido com mulata assanhada. Esse procedimento nos lembra a incrível capacidade de Machado “misturar as águas”, como vimos na seção “Um caso delirante”, no primeiro capítulo desta tese. Capacidade de fundir referências diferentes no quadro da história local, fundir episódios clássicos diversos, cujos esquemas originais se mantêm no substrato. Machado fez isso em *Dom Casmurro* como viu Helen Caldwell, processo que comentamos no capítulo anterior, e também em *Quincas Borba*, como percebeu Maria de la Concepción Piñero Valverde, em seu “*Cosas de España*”, conforme nota naquele mesmo capítulo.

Agora falta o exame do pequeno texto que se segue ao poema, o “Espiritismo” para encerra-se esta “argüição”.

Os homens de bem

Neste pequeno texto, o autor menciona a criação de uma sociedade espírita na Bahia, composta por “homens ilustrados”, o que muito admira o cronista. O tom aí é bem machadiano, a começar pela oração inicial: “Não adoto nem combate o espiritismo”,²⁵⁷ que lembra entre outras, a célebre forma usada por Machado, “não digo que não”, “Não digo que sim”, que o leitor flagra na boca de Luís Garcia, em *Iaiá Garcia*, romance de 1878, por exemplo.²⁵⁸ E lembra também pelo período seguinte: “Em primeiro lugar não tenho a honra de o conhecer, não sei se é alto ou baixo, feio ou bonito, calvo ou gadelhudo”. Essa forma de zombar dos temas, assuntos e acontecimentos de que gosta de criticar dizendo desconhecê-los, aparece seguidamente em suas crônicas. Em 15 de março de 1877, a respeito das touradas, que Machado não cansa de ironizar, ele diz: “O certo é que se eu quiser dar uma descrição verídica da tourada de domingo passado, não poderei, porque não a vi”, mais adiante se explica ao amigo que o questiona em face de ele julgar aquilo que não vê: “Respondo a este amigo lógico mas inadvertido, que eu não preciso ver a guerra para detestá-la, que nunca fui ao xilindró, e todavia não o estimo”.²⁵⁹ Naquela crônica do Rocambole também ele afirma

²⁵⁷ Todas as citações deste texto estão no anexo, à página 2.

²⁵⁸ Assis, M. de. *Iaiá Garcia*. Estabelecimento do texto por J. Galante de Souza. Rio de Janeiro: Garnier, (Romances, v. 1), p. 36.

²⁵⁹ Idem, “Crônica de 15 de março de 1877 – parte I”, in *OC*, v. 3, p. 362.

nunca ter lido um romance do herói “Certo é que nunca o vi mais gordo [...], eu... nunca li o Rocambolé, estou virgem dessa *Iliada* de realejo”.²⁶⁰ E outros exemplos podem ser apanhados da obra de Machado, essa é uma marca de suas crônicas, expediente retórico que usa em geral para diminuir o assunto.

No caso do “Espiritismo”, a forma como ele se refere já o rebaixa, usando adjetivos, digamos “corpóreos” – “alto, baixo, feio ou bonito, calvo ou gadelhudo” – que já desmentem a sua pretensa imparcialidade inicial por meio da troça evidente, por meio do contraste espírito *versus* corpo. Imparcialidade que fica mais desautorizada ainda quando investigamos os significados do adjetivo “gadelhudo”, cabeludo, forma derivada de “guedelha”, que forma a expressão “às guedelhas”, que significa lutar, pelejar.²⁶¹ Significado que devia conhecer pois na frase imediatamente seguinte ele assim a inicia: “Em segundo lugar, é minha opinião que o meio de viver em paz consiste em não *puxar briga* [... – grifos nossos]”. Ele joga, portanto, retoricamente com sua opinião, de modo a torná-la zombeteira mas elegante; certa mas metódica – “Mas se não combato nem adoto, nem por isso deixo de o admirar e interrogar” –, jamais perdendo o decoro, jamais deixando de atacar.

E é o que faz no final, agora com ironia: “Sim, senhor, a sociedade tem um jornal seu, nada menos. Seus membros são homens ilustrados. E é justamente isso que me faz cismar. Terá Alan Kardec razão?”. Desde o início como vimos, ele trata de mostrar sua contrariedade em relação ao espiritismo e ao final rebaixa sem insultar os “homens ilustrados” baianos exibindo a adesão desses senhores a uma religião disparatada. Se o autor é Machado, sabemos o quanto ele deplorava o espiritismo, e como exemplo temos uma crônica de 1878, a mesma com a qual iniciamos este capítulo, de 16 de junho; e com a qual o encerraremos.

Crônica dividida em seis partes, falamos primeiramente da terceira; agora, percorramos a quinta. Nela Machado comenta a prisão de um adivinho – “Sucessivamente médico, domador de feras, volantim, mestre de dança, e ultimamente adivinho”²⁶² – mais sua mulher, que haviam aberto uma “Delfos na rua do Espírito Santo”. Diz que o processo que eles usavam, em tom de mofa, era o “sonambulismo ou o espiritismo”, que agradou aos crédulos até que a polícia os prendesse. Esse era o

²⁶⁰ Idem, “Crônica de 15 de janeiro de 1877 – livro II”, in idem, p. 357.

²⁶¹ Segundo Silva, A. de M., op. cit., p. 107.

gancho para comentar a punição que os adivinhos sofrem no oitavo círculo, já nos Malebolge, as “fossas más”. Dante os colocou ali porque são fraudadores, porque pecam por má-fé, com o seu bem mais caro, o intelecto. Assim como Dante, Machado não os perdoa: “O famoso casal ficou neste mundo de cara à banda, como há de ficar no outro, segundo versão dantesca; lá aos adivinhos como Miroli, torcem o nariz para trás, e os olhos choram-lhes pelas costas”.²⁶³ Em seguida cita o passo da *Comédia* (vv. 23-24): “[...] *che’l pianto degli occhi/ Le natiche bagnava per lo ferro [sic]*”.²⁶⁴

Assim, aqueles ilustrados homens baianos corriam o risco de ver suas lágrimas correr pelas nádegas, pela “fenda”, que corresponde ao “*fesso*” do original italiano, que foi reproduzido erroneamente na página do periódico. Note-se que Machado escolheu um trecho bastante provocador, o que não era obrigado, pois há outros versos que descrevem a pena deste círculo infernal: os rostos dos adivinhos voltados para trás. Trecho que expressa com veemência a repulsa que Machado tinha pelos charlatões em geral, dentre os quais os “espíritas”. E não podemos esquecer do fato de chamá-los ilustrados remeter ao ponto que caracteriza os pecadores desse gênero na *Comédia*, o de pecarem fazendo mau uso da razão (*malizia*).²⁶⁵ Eis por que a admiração do cronista perante o fato de os ilustrados acreditarem no espiritismo. Isso, ao lado da paródia de Dante, não deixa de ser significativo.

Neste ponto, então, esperamos ter demonstrado que essa paródia e a pequena crônica Espiritismo muito provavelmente sejam de Machado de Assis. Os argumentos nesse sentido primeiro buscaram mostrar como a obra de Dante está presente na de Machado no começo e meados da década de 1870, vazando por todos os gêneros; que Machado já havia escrito poemas em tercetos dantianos e que entre os anos de 1874 e 1875, contando com a paródia e a tradução, escrevera quatro poemas nessa forma. Vimos também que o autor da paródia conhecia muito bem o canto V, fato que Machado já havia demonstrado e demonstrará durante toda sua obra. A referência ao personagem Rocambole de Ponson du Terrail é um índice importante das reflexões

²⁶² Assis, M. de. “Crônica de 16 de junho de 1878 – parte III”, in *OC*, v. 3, p. 383.

²⁶³ *Idem*.

²⁶⁴ *Idem*. (“que o pranto dos olhos/ as nádegas banhava pelo rego” – tradução minha)

²⁶⁵ O Inferno divide seus pecadores entre dois tipos de falta: a *incontinentza*, que é o pecado instado pela natureza, pelos instintos bestiais, do qual fazem parte a luxúria, a gula, a avareza, a prodigalidade, a ira e a violência, por exemplo; e a *malizia*, que são aqueles cometidos pelo mau uso da razão, divididos entre os fraudulentos em que não se confia (onde estão os adivinhos) e os fraudulentos em quem se confia, os traidores.

sobre gênero e estilo que Machado vinha fazendo nessa década, como lemos na crônica “Aquiles, Enéias, Dom Quixote, Rocamboles!”. Como é também a figura da mulatinha do caroço, muito semelhante ao retrato de Mariana e Sabina, pobres heroínas de um conto e poema de Machado, tanto em termos de sua caracterização como de sua situação. Vimos também como o poema funde duas histórias clássicas da épica ocidental, a de Inês de Castro e Francesca da Rimini, expressando um procedimento machadiano recorrente de misturar fontes distintas na elaboração de um enredo ou situação ficcional em sua obra. Por último nos deparamos com uma crítica ao espiritismo, bem ao estilo machadiano, com seus despistamentos retóricos comuns em suas crônicas e obras de ficção, fingendo atenuar quando está atacando, e sobretudo rebaixando uma associação de homens ilustrados por força da adesão desses a essa religião suspeitíssima aos olhos do escritor fluminense, como no exemplo da crônica de 1878, em que cita Dante. Com isso deixamos para outros pesquisadores a análise dessa “argüição”, com o que buscamos ter comprovado ser essa “Badalada” obra de Machado de Assis.

3. EXPERIÊNCIA ESTILÍSTICA E A *DIVINA COMÉDIA*

Assim, esperamos ter mostrado que Machado de Assis vinha na década de 1870 alternando experiências de adequação do repertório estrangeiro à sua obra, as quais chamamos de “imitação a sério” e paródia ou “imitação paródica”. Em “Antes da missa” e na paródia do canto V do Inferno de Dante, vimos o procedimento de alusão e diluição de episódios e esquemas do repertório literário tradicional, como base para a criação de situações cômicas e satíricas; a aproximação de elementos ultradistantes – o elevado e o baixo – de maneira quase natural, efeito que a paródia torna mais bem sucedido. Quanto a *imitação a sério*, vimos como Machado persegue uma idéia de sublime simples para a poesia, segundo a qual o sublime devia vir sem recamos, tropos, e figuras altissonantes; e pratica uma poética marcada pela pesquisa histórica, pelo conhecimento da tradição lírica, que culminasse numa poesia com um lastro material diferente – o assunto local – dos poemas de “além-mar” mas com a mesma força lírica

destes. Vimos isso realizado com êxito no “Última jornada”, em que o modelo é o lirismo dantiano (o canto V) e a matéria inventada é local. Com isso, podemos passar ao exame da prosa de ficção desse período, anterior ainda a 1879-80, em que a presença dantiana é saliente e importante.

III. NO MEIO DO CAMINHO

Entre os romances de Machado *Helena* é o que tem enredo mais intricado. Tem duas torções principais: a primeira vem logo no início, quando se revela por meio de um testamento que um abastado senhor do seu tempo, o Conselheiro Vale, tem uma filha natural, Helena; a segunda, só se descobre no final, que ela na verdade não era filha dele. Entre essas duas revelações refreia-se a todo custo o amor entre ela e o suposto irmão, Estácio, filho do Conselheiro Vale. A crítica de modo geral o tomou como um dramalhão sentimental, melodrama, “súmula dos defeitos da primeira fase do romancista”.²⁶⁶ Escrito em 1876, foi visto também como um desvio, uma falha, em seu percurso de romancista, uma vez que se entregara às seduções do melodrama folhetinesco. Esta é uma interpretação que olha *Helena* retrospectivamente, quer dizer, a partir da virada machadiana. Hélio Guimarães, a cavaleiro de uma afirmação de Regina Zilbermann, sugere ler o romance na perspectiva contrária, através da qual o percurso da obra de Machado de Assis parece ser mais errático do que visto de “frente pra trás”.²⁶⁷ Segundo ele, o escritor teria se valido dessa estratégia, a forma melodramática, para “atingir o público leitor de folhetim”,²⁶⁸ como os do autor de *Rocambole*, com o qual *Helena* concorria pelas páginas dos jornais da época. Experiência estilística que teria feito Machado perceber a “inviabilidade de aplicação de procedimentos das narrativas européias ao romance brasileiro”.²⁶⁹

Mas por baixo da experiência com o modelo folhetinesco, há uma outra que interessa especificamente a este trabalho. Machado como vimos mostrando andava à procura de um estilo e de formas para sua obra. Uma das vias, que veremos agora, é a adequação de motivos e temas do alto repertório literário à matéria de suas narrativas, inspiradas nas relações sociais locais. Trata-se de uma imitação do real em cujo substrato encontra-se uma “imitação a sério”. Em outras palavras, Machado cria em *Helena* situações do romance com base em episódios da *Divina comédia* e tira desta uma noção – de desvio – que coleia pelos subterrâneos da história todo o tempo.

²⁶⁶ Guimarães, H. de S., *Os leitores de Machado de Assis*, ed cit, p. 158.

²⁶⁷ Idem, pp. 160-161.

²⁶⁸ Idem, p. 161.

Mas aqui, como no caso da poesia, temos a face cômica de Machado. No mesmo ano e meses em que *Helena* era publicada no *Globo*, saía no *Jornal das Famílias* o conto “D. Mônica”,²⁷⁰ que tem o mesmo motivo e assunto de *Helena*, as conseqüências que traz um testamento para seus herdeiros diretos, só que agora escrito em registro cômico. Quase uma paródia de *Helena*, a história também conta com a presença dantiana logo no início, só que desta vez, no lugar do primeiro canto, o mencionado é o último, o XXXIV. Assim, terminaremos este capítulo com a análise deste conto e, de sua perspectiva, voltaremos a olhar para *Helena*.

1. HELENA

O asilo da desgraça, primeiro movimento

A citação da *Divina comédia* e a menção a seu autor aparece num momento capital de *Helena*. No capítulo vinte e um, Estácio, filho do Conselheiro Vale, havia acabado de sair de um velho casebre nas vizinhanças de sua propriedade, perdido como Dante na selva escura, transtornado pelo ciúme e pela dúvida:

Estácio afastou-se rapidamente. Eram dez horas, e o sol aquecia; ele não deu pelo sol nem pelo tempo. Semelhante ao transviado florentino, achava-se no meio de uma selva escura, a igual distância da estrada reta, – *diritta via* – e da fatal porta, onde temia ser despojado de todas as esperanças. Nada sabia, nada conjecturava; eram tudo novas dúvidas e oscilações.²⁷¹

A situação e a expressão dantianas são das mais conhecidas da *Comédia*, por isso sua presença por si só não obriga o leitor a fazer a ponte com a obra, a não ser que saibamos que o autor a conhece bem, como vimos mostrando, e que sua interferência na obra não seja uma exibição de erudição ou um escorregão no clichê. Como veremos, o desvio do reto caminho é uma das espinhas morais do livro, o que justifica a presença da obra do poeta florentino. Mas as referências explícitas a Dante cessam aí. Como a opção por

²⁶⁹ Idem, p. 162.

²⁷⁰ Publicado no *Jornal das Famílias* em agosto (pp. 236-244), setembro (pp. 257-266) e outubro (pp. 289-295) de 1876, ao passo que *Helena* saía no *Globo*, de 6 de agosto a 11 de setembro do mesmo ano (ver Souza, J. G. de, op. cit., pp. 492 e 488).

²⁷¹ Assis, M. de. *Helena*. Estabelecimento do texto J. Galante de Souza. Rio de Janeiro: Garnier, 1993, (Romances, v. 1), p. 149. Doravante citada como *Helena*.

explicitá-la não nos parece acessória tampouco ornamental, resta saber, então, que implicações ela tem para o trecho e o romance de modo geral. Para isso centraremos esta análise em duas passagens do livro que se passam nesse casebre ou o “asilo da desgraça”, como o chamou o narrador, os capítulos vinte e um, vinte e cinco e vinte e seis.

No ensaio sobre *Helena*, em ao *Vencedor as batatas*, Roberto Schwarz comenta a diversidade estilística da sua prosa, que transita em vários registros – do humorístico ao enfático –, dando a impressão de vir de um escritor já de posse de recursos excepcionais mas de “posição indefinida”, por isso mais preocupado em “se fazer aceito” do que ir até as últimas conseqüências em face daquilo que ele propõe.²⁷² O uso das citações também está entre as experimentações estilísticas de Machado e os motivos, quadros e temas da *Comédia* lhe serviram para compor, no nível de substrato, certas passagens do livro e repor a idéia de desvio no mundo patriarcal de Helena. Além de Dante, Shakespeare e Homero²⁷³ emprestaram-lhe também algumas formas, o que mostra mais uma vez essa necessidade de se valer de mais de um modelo, episódio, motivo ou situação clássicos para calibrar sua prosa de ficção.

No caso da *Divina comédia*, o trecho de *Helena* que citamos acima remete-se aos três primeiros versos da *Divina comédia* (*Nel mezzo del cammin di nostra vita/ mi ritrovai per una selva oscura/ che' la diritta via era smarrita*) e representa entre outras coisas a experiência do extravio do verdadeiro caminho (*diritta via*) – justa medida entre a fé e a razão – e sua expiação – a passagem pelo mundo dos mortos, por suas três seções, Inferno, Purgatório e Paraíso. Um dos seus significados é pedagógico, é a visão da experiência humana até seu fim último, a elevação espiritual. Na metade de sua vida, na Semana Santa do ano de 1300, tomado de uma estranha sonolência, Dante se vê perdido numa selva escura, tendo-se extraviado da “vera vereda” (“*verace via*”).²⁷⁴ Mas logo avista uma colina, sua salvação. Aliviado, olha para trás, para aquele lugar que “nunca ultrapassou um homem vivo”²⁷⁵ e começa a subir a colina. Mas é impedido por três animais, onça, leão e loba, vendo-se assim impelido a entrar no lugar onde o “sol

²⁷² Schwarz, R. *Ao vencedor as batatas*, ed. cit., pp. 104-106.

²⁷³ Shakespeare é diretamente citado, o *Otelo*, e Homero parece fazer sob a idéia dessa Helena raptada, como é dito explicitamente no texto, rapto que desequilibra a harmonia das famílias do romance.

²⁷⁴ Tradução de AC, p. 193.

²⁷⁵ *Idem*.

cala”.²⁷⁶ Neste instante vê a figura de Virgílio, que o aconselha a tomar outro caminho: “Convém que faças uma outra viagem”.²⁷⁷

Essa outra viagem, todos sabemos, é sua peregrinação pelos três reinos da morte, durante a qual além de contemplar as misérias humanas, gravará para sempre o conhecimento da *diritta via*, da vida guiada pela fé e pela razão, expressa por sua poesia. A selva escura é o lugar nebuloso onde nos encontramos em pecado, extraviados, conforme a alegoria dantiana. Quando Estácio sai do casebre de Salvador, ele se sente como Dante, mas a verdadeira razão de seu extravio ele ainda desconhece. Neste momento ignora que Salvador seja pai de Helena. Com ciúme da irmã, pensa que aquele homem pode ser um “Romeu de contrabando”, ou um alcoviteiro dos amores escondidos dela; ou, para alívio seu, um miserável atendido pela caridade de Helena.

Mas esta cena de Estácio sentindo-se como o Dante extraviado começa a ser preparada capítulos antes, quando ele toma conhecimento da decisão de Helena em casar-se. Ele viajara para velar uma moribunda, a madrinha de sua noiva, Eugênia, filha do meio-vilão do romance, dr. Camargo, amigo de seu pai. A notícia do casamento chegou-lhe pela carta do pretendente de Helena, Mendonça, seu amigo. Imediatamente Estácio faz as malas e volta para sua fazenda no Andaraí, para tentar impedir o matrimônio. Conversa com Helena, ofende o amigo, discute com o padre Melchior – amigo e conselheiro da família. O noivo desiste de Helena, contrariado com a insinuação de que se casaria por interesse, mas é dissuadido pela própria noiva e cede. “O casamento podia contar-se feito.”²⁷⁸

Ainda não, porém. Estácio, depois de uma noite mal-dormida, sai de casa ao raiar do dia. Ouve um tiro e resolve sair para caçar. Depois de algumas horas atirando sem sucesso resolve voltar, quando vê um “caso estranho, que lhe fez deter o passo”.²⁷⁹ viu Helena e seu pajem saírem daquele casebre do qual horas depois ele mesmo sairia perdido. Nesta hora Estácio pensa no pior, na traição de Helena. Encontra um artifício para entrar. É recebido por Salvador, que finge não conhecê-lo, conversam, e Estácio sai de lá “temendo ser despojado de todas as esperanças”,²⁸⁰ o que lembra o nono verso do canto III escrito no pórtico do Inferno, “*Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate*”.

²⁷⁶ Idem, p. 197.

²⁷⁷ Idem, p. 199.

²⁷⁸ *Helena*, p. 140.

²⁷⁹ Idem, p. 141.

²⁸⁰ Idem, p. 149.

Nessa espécie de estância infernal, lugar escuro, triste, pobre, que o narrador chama de “asiló da desgraça”²⁸¹ – nome que Dante não recusaria para seu inferno –, Estácio e Salvador travam um diálogo muito semelhante à forma como Dante conversa com os condenados do seu Inferno. O interrogado, ainda que sutilmente, é Salvador, e é o mesmo Salvador que revela parte de sua falta e ao mesmo tempo se volta contra o seu interrogador num verdadeiro repto de condenado dantiano. E sua condição, de miserável, é o centro do espetáculo, que repugna “aos olhos saturados de abundância”²⁸² de Estácio. Mas a dúvida impele Estácio a entrar no casebre e ver o outro lado das coisas – “o espetáculo da pobreza”.

Como espetáculo, o do episódio machadiano serve entre outras coisas para ligar os dois pólos opostos do romance, o clã Vale e a família dos “mal-nascidos”, a família de Helena. E a forma é pelo contraste entre elas, como se um abismo as separasse. Não só material como moral. Aliás são estes os dois motivos principais da cena, necessidade material e moral. Estácio, enquanto investiga os atributos físicos de Salvador – “beleza máscula da pessoa” –, deixa que este cuide de um ferimento na mão que foi o subterfúgio de Estácio para entrar no casebre. Da ferida física passam para a ferida moral. Estácio pede desculpas pelo trabalho que deu pois poderia ter esperado para fazer o curativo em casa. Foi a deixa para Salvador mudar o registro:

— Foi conveniente curar já; nenhuma precaução é inútil em coisa nenhuma da vida.

— Máxima de prudência, observou Estácio, procurando sorrir.

— Que só aprende tarde quem a não traz na massa do sangue, replicou o outro, suspirando.²⁸³

E o pai de Helena repete a dose, quando Estácio diz ser um mau caçador: “– Não é esse o defeito de muita outra gente, em mais elevada ordem das coisas? Eu fui vítima desse defeito mortal”. E faz a emenda entre a miséria e sua falta: “– É verdade, disse ele; devo a minha atual penúria ao erro de teimar em cousas estranhas à minha índole e aptidão, estranhas e totalmente opostas...”.²⁸⁴ Vem então o comentário do sinhozinho, de que um homem jovem e forte não tinha direito de cair naquele estado, que recebe a resposta de condenado de inferno, meio à Capaneo:

²⁸¹ Idem, p. 143.

²⁸² Idem.

²⁸³ Idem, p. 145.

²⁸⁴ Idem.

– Sua observação, disse o dono da casa sorrindo, traz o sabor do chocolate que o senhor bebeu naturalmente esta manhã antes de sair para a caça. Presumo que é rico. Na abastança é impossível compreender as lutas da miséria, e a máxima de que todo homem pode, com esforço, chegar ao mesmo brilhante resultado, há de sempre parecer uma grande verdade à pessoa que estiver trinchando um peru... Pois não é assim; há exceções. Nas coisas deste mundo não é tão livre o homem, como supõe, e uma coisa, a que uns chamam mau fado, outros concurso de circunstâncias, e que nós batizamos com o genuíno nome brasileiro de caiporismo, impede a alguns ver o fruto de seus mais hercúleos esforços. César e sua fortuna! Toda a sabedoria humana está contida nestas quatro palavras.²⁸⁵

A cena lembra um condenado dantiano. Primeiro, a declaração da falta, em seguida a contradição do seu interlocutor – visitante e argüidor no asilo da desgraça –, e a contra-resposta num tom de quem, apesar do “erro” confesso, não o admite completamente. Na *Divina comédia* são conhecidos os condenados que mesmo sofrendo as penas que sofrem não se conformam ou não a admitem, comportando-se no mundo dos mortos como se comportaram no dos vivos. Capaneo é um deles, que no canto XIV do Inferno, no círculo destinado aos blasfemadores contra deus, diz para Dante e Virgílio ouvir: “*Qual io fui vivo, tal son morto*” (v. 51), e conta sua versão da própria morte – foi fulminado por Júpiter ao pé dos muros de Tebas²⁸⁶ –, tentando mostrar-se superior ao próprio pai dos deuses. Mas a lógica da *Comédia* logo trata de repor as coisas no lugar, mostrando como ele na verdade é mais castigado quanto mais soberbo se mostra. Salvador parece estar na mesma freqüência, pois mesmo depois de duas vezes admitir seus erros, procura transferir sua culpa às dificuldades interpostas pelo destino, ou seja: as circunstâncias ou o caiporismo.

Mas esse discurso tem outra camada de sentido, a do abismo que os separa, ricos e miseráveis, abismo que impede em última instância que Helena transforme-se num membro da família dos abastados. Logo depois do longo discurso de Salvador o narrador em discurso indireto livre expressa a perplexidade de Estácio: “Era aquilo uma *comédia* ou a expressão da verdade?”.²⁸⁷ Comédia em que sentido? Como farsa, em primeiro lugar, respeitada a antinomia verdade *versus* comédia. Mas comédia como

²⁸⁵ Idem, p. 146.

²⁸⁶ Capaneo é um dos sete reis que assediaram a cidade de Tebas para restituir o reino a Polinice. Foi abatido por Júpiter em cima do muro com um raio no momento em que desafiava o pai dos deuses. É um personagem tirado da *Tebaida*, do poeta latino Estácio (tradução minha da nota de Borzi, I., in Alighieri, D. *Divina comedia. Tutte le opere*. Roma: Newton Compton editori, 1993 [Grandi Tascabili Economici], p. 112).

espetáculo da pobreza, visão da diferença entre as famílias que é dado ao leitor ver com ares de sublimidade sem embargo o ambiente miserável. A comédia local, por assim dizer, vale, *mutatis mutandis*, a *Divina comédia*. Espetáculo da diferença que o narrador julga tão eloqüente que se funde ao personagem, pelo discurso indireto livre, para chamar a atenção do leitor e remetê-lo, com uma dúvida retórica, à *Comédia* de Dante.

No diálogo final desse episódio, vem à baila o tema do orgulho – o refúgio moral da família de Helena. Negando uma contrapartida ao favor feito a Estácio, Salvador, chamando seu orgulho de pudor, pergunta retoricamente se esse sentimento seria um “excessivo escrúpulo”. Estácio responde-lhe, seco: “– Escrúpulo desarrazoado”,²⁸⁸ com o quê Salvador concorda chamando-o de “virtude intratável”, embora notando que ele “variava conforme as necessidades morais de cada um”.²⁸⁹ As duas definições, “escrúpulo desarrazoado” e “virtude intratável”, antinômicas ambas, mostram o desequilíbrio moral de Salvador, ou melhor, Estácio os mostra, portador da moral dos ricos, e do viajante-espectador, nesta cena. Em outras cenas, quem fará, e melhor, este papel é o padre Melchior, vigário da moral do Conselheiro Vale. Assim, segundo a moral dos ricos, o bom caminho é a justa medida, a que se chega pela fé e a razão. Mas, como vimos, o lastro que deforma essa moral é a necessidade – “necessidade morais” –, por um lado; de outro será o amor, ou o desejo, como veremos. Assim a cena com ajuda dos traços da *Comédia* revela um dos travejamentos centrais do romance, em que se procuram acomodar os temas morais, elevados e cristãos, no solo patriarcal nos quais não se ajustam, por isso as personagens a toda hora entram por um desvio, escapam dos fins que suposta e naturalmente seriam conduzidos. O amor incestuoso por exemplo é um deles.

O asilo da desgraça, segundo movimento

Antes de entrarmos novamente no casebre de Salvador, é preciso dirigir o olhar para o padre Melchior, personagem fundamental no romance e para esta análise. É ele o guardião espiritual da família; Estácio, o material. Ele, o padre, dita os caminhos a serem percorridos, meio Virgílio meio Beatriz com olhos de águia e coração de

²⁸⁷ *Helena*, p. 146.

²⁸⁸ *Idem*, p. 148.

²⁸⁹ *Idem*.

pomba.²⁹⁰ No capítulo dezesseis, Helena mostra ao padre a carta que Estácio lhe escreveu quando estava fora, e a dela para Estácio. Foi o que bastou para o padre conhecer que se amavam: “Entre os dois [padre Melchior e Helena] estabeleceu-se um silêncio que os acabrunhava e que não ousavam romper; como subjugados por um mistério, receava cada um deles que o outro lho lesse na frente; instintivamente desviaram os olhos”.²⁹¹ O mistério era o amor dos irmãos, o primeiro desvio. O padre, como porta-voz do Conselheiro, trata logo de corrigir a rota e jungir Helena a Mendonça, dizendo a Estácio que não deixará de “executar o meu desígnio”,²⁹² o casamento. Enquanto isso, Estácio enfurnava-se selva adentro: “Desconhecia-se, apalpava a inteligência, chamava em seu auxílio todas as forças da realidade; olhava para o chão, suspeito de que ia calcando as nuvens”.²⁹³ Vazado no melhor estilo machadiano, esse trecho resume o estado do moço, que em seguida nos revela o segundo desvio em que ele se enfiara: “Quando a razão tomou pé no meio de lembranças tão desconcertadas, ele viu claramente o resultado de suas ações: perdia um amigo de longos anos e abdicava a direção da família, pelo menos em relação ao casamento da irmã”.²⁹⁴ Ei-lo: “abdicava a direção da família”, eis aí um caminho do qual ele não poderá desviar-se à custa da dissolução da sua família.

Mas o padre Melchior estava aí para isso. Quando volta do casebre, Estácio passa a desconfiar do pajem, encontra Helena, aponta um retrato do casebre, e ela, pálida, mostra que seu segredo havia sido descoberto. A harmonia familiar tinha sido rompida. Estácio então achara finalmente um caminho: “podia enfim ser homem, e era preciso que o fosse”.²⁹⁵ O leitor sente o cheiro de sangue. Mas padre Melchior vem em auxílio, “é preciso agora que a razão fale e trabalhe”.²⁹⁶ A essa altura já vimos que o reto caminho tem a ver com a razão, justa medida, equilíbrio.

Mas a hora é de perdição, desequilíbrio; é hora da revelação para Estácio do seu desejo inconsciente mais profundo. Melchior é quem o diz para ele: “tu amas tua irmã”. Ao ouvir a verdade, Estácio age como um condenado, morto-vivo: “ficou como estúpido e morto”, seu “lábio articulou algumas frases desconcertadas”, só sai desse estado catatônico em que ainda repudiava a verdade quando o padre dá o golpe fatal:

²⁹⁰ “Os olhos, que eram de águia para os mistérios da vida, eram de pomba para os grandes infortúnios” (*Helena*, p. 158).

²⁹¹ *Idem*, p. 118.

²⁹² *Idem*, p. 137.

²⁹³ *Idem*.

²⁹⁴ *Idem*.

²⁹⁵ *Idem*, p. 152.

Helena também o amava, e esse desvio tinha que ter fim: “A poesia trágica pode fazer do assunto uma ação teatral; mas o que a Moral e a Religião reprovam, não deve achar guarida na alma de um homem honesto e cristão”.²⁹⁷ A sentença estava lavrada, só faltava Estácio consentir no seu íntimo. O primeiro passo tinha sido dado, e o caminho para a luz começara.

O padre a essa altura procura guiá-lo em sua selva escura: “Mas eu sou a verdade que afirma, e a caridade que consola. Digo-te, não que pecaste, mas que ficaste à beira do pecado, e estendo-te a mão para que recues do abismo”.²⁹⁸ E pouco a pouco ele ia enxergando a “verdade revelada”, que o penetrará inexoravelmente: “É assim que a luz de um astro, acesa desde séculos, chega finalmente a ferir a retina de nossos olhos mortais”.²⁹⁹ O melodrama ia ao cume, o tom altissonante devia derramar das páginas do *Globo*, onde a novela saía em forma de folhetim. Mas não obstante o tom, a articulação que Machado de Assis faz nesse trecho é pródiga de sentidos. Assim que o narrador leva a ascensão de Estácio ao máximo, à revelação, o passo seguinte é a visão do retrato do Conselheiro. De eterno para eterno. Da luz para as trevas. O tom baixa, e o barro de que é feita a personagem retorna: “cravou-os com ar de reproche e de amargura [...]. O olhar do filho pedia contas ao pai”.³⁰⁰ E neste trecho, creio, padre Melchior se revela, além de pregador da justa medida, um refinado hipócrita: “– Paz aos mortos! Os atos de seu pai já não pertencem à jurisdição deste mundo, diz, percebendo para onde levavam os sentimentos de Estácio”.³⁰¹ Ora, mais tarde, assim que todos souberem que Helena não é irmã de Estácio e que o vínculo dos dois é possível, o padre vai dizer que o que vale é a “voz do morto”. Voltam todos à jurisdição do morto, debaixo da qual nunca saíram. Assim, o padre é o guardião da moral patriarcal, que ele equilibra com moral cristã. Esse também é outro sintoma desse desajuste entre a moral cristã e as exigências da estrutura patriarcal, a busca de enquadramento virtuoso numa estrutura viciosa e produtora de desvios.

Mas agora só falta o desenlace, quando todos souberem que Salvador é pai de Helena. Ela mesma faz a revelação, e logo o padre e Estácio correm para o casebre para ouvir a história toda. Nessa altura do romance as referências ao caminho direito e ao desvio vão pulular. O padre Melchior diz ao pajem de Helena que prefere a “linha

²⁹⁶ Idem, p. 156.

²⁹⁷ Idem, p. 160.

²⁹⁸ Idem, p. 158.

²⁹⁹ Idem, p. 161.

³⁰⁰ Idem.

reta”³⁰² diante do desejo deste de lhe contar quem era Salvador. Mas no dia seguinte esquece o bom caminho e ouve o escravo. Quando vai ter com Helena, conhecendo parte da história, murmura para ela: “Imprudente”, trazendo à baila o desvio de Helena, que o leitor já ouvira lá no asilo da desgraça – “Máxima de prudência”. Adiantando, a falta de Helena foi ter mantido a relação com o pai de forma descuidada. O caminho virtuoso neste caso é a manutenção das aparências, moral laica e social, do qual se desviou pela imprudência.

Assim, chegada a hora da revelação, todos têm os seus desvios, e a narrativa de Salvador, que se alonga por dois capítulos (vinte e cinco e vinte e seis), os faz vir à tona mais claramente. Em primeiro lugar, Salvador fugiu com a futura mãe de Helena, contra a vontade dos pais – “raptei-a” –, e nunca se casaram. Enorme desvio, como reconhece Salvador: “o casamento teria talvez obstado os acontecimentos posteriores”.³⁰³ Sim, porque mais tarde aproveitando a ausência dele, a mãe de Helena juntou-se com outro homem, o conselheiro Vale. Mas Salvador não se vinga da mulher, reiterando mais uma vez de forma explícita a passagem dantiana: “E daí... não fui eu mesmo que a desviei da estrada real para metê-la por um atalho obscuro?”.³⁰⁴ Atalho escuro que aumenta a cada passo do romance, afinal a filha desse extravio sai daí para a família Vale, onde vai desencaminhar o filho do pai. A tentação de ligar o nome da família aos primeiros versos da Comédia é irresistível: “*a poi ch’i’ fui al pie’ d’un colle giunto,/ la dove terminava quella valle/ che m’avea di paura il cor compunto*” (vv. 13-15).³⁰⁵ O vale de que fala Dante é o lugar onde fica a “selva oscura”, a região do mal. E até aqui do que estamos falando senão dos desvios que levam a ele? Eles estão por toda parte.

Mas Salvador tentar resgatar Helena, repetindo com a filha o que fizera com a mãe: “– Segundo rapto, observou o padre”.³⁰⁶ E a resposta dele ao padre, volta-se para o tema do desvio novamente: “– Tem razão, respondeu Salvador com tristeza; um abismo chamava outro abismo. Felizes os que sabem o caminho reto da vida e nunca se arredaram dele!”.³⁰⁷ Salvador desce cada vez mais pelos círculos infernais, e já não subirá mais até sumir no abismo. O passo seguinte é desistir de lutar pela filha, deixando-a com o Conselheiro (sim, os quiproquós são intermináveis). A mãe dissera

³⁰¹ Idem.

³⁰² Idem, p. 163.

³⁰³ Idem, p. 172.

³⁰⁴ Idem, p. 175.

³⁰⁵ Na tradução de AC: “Sei que cheguei ao pé de uma montanha,/ lá onde aquele vale se extinguiu,/ que me deixara em solidão tamanha”, p. 193 (grifo nosso).

³⁰⁶ *Helena*, p. 175.

que o pai morrera e, como uma naufraga – “A resposta de Helena foi a do naufrago”³⁰⁸ –, Helena é acolhida na margem rica, espreitada pelo pai, na margem miserável. Salvador desiste da paternidade e a transfere para o conselheiro Vale, que jamais deixará de empunhá-la mesmo depois de morto. O pai morto vive e o pai vivo morre de vez: a passagem simbólica é o retrato do Conselheiro, que Salvador compra de um belchior e o pendura ao lado do de Helena.

Mais tarde, agora para marcar sua condição de espectro, fantasma de pai, Salvador ressurgue: “espectro que regressara de outro mundo”, “sei que morri [...] e não pretendo ressuscitar”, “morri para ti e para o mundo”.³⁰⁹ Uma sombra, tal qual apareceu para Estácio. Quando a mãe de Helena morre, ele volta a se comunicar com a filha.³¹⁰ Helena viverá daí em diante entre duas margens, entre os dois pais, sem jamais ter porto, carregando silenciosamente o peso do desvio de todos. Não é à toa que morrerá no final.

Quando o Conselheiro morre, uma falsa luta do pai contra o pai se esboça. Salvador anima-se, o “contrato expirava com ele”, “eu ia entrar na posse de minha filha”.³¹¹ Mas um outro contrato, esse sim lavrado, materialização da Lei, iria dar termo a isso, o testamento do conselheiro. Helena, pobre naufraga, transfere para o pai a decisão de aceitar a herança do conselheiro. O pai natural, como vimos, já não era nem pai nem vivo, uma sombra miserável do grande Pai, cujo retrato mantinha consigo. Ele a rejeita e a lança no seio da família Vale. Aqui estamos no começo do livro, quando se lê o testamento do Conselheiro. O título que aparece no contrato da Garnier,³¹² *Helena do Vale*, explicitava o teor do livro, a passagem da personagem por esse lugar que a levaria à morte. Salvador sabe que “cedendo à vontade do morto, cavaria um abismo entre mim e Helena”,³¹³ mesmo assim recua, ou desce cada vez mais. Palavras que repercutem as do padre Melchior, quando conheceu o amor de Helena e Estácio: “via um abismo possível entre corações que a vontade de um morto vinculara”.³¹⁴ Abismos que são gerados pela voz do morto.

³⁰⁷ Idem.

³⁰⁸ Idem, p. 177.

³⁰⁹ Idem, p. 179.

³¹⁰ São tantos os desvios que esta nota é necessária: Helena descobre que o pai está vivo antes de a mãe morrer, mas retoma o contato com ele só depois da morte dela.

³¹¹ *Helena*, p. 180.

³¹² É o que estava no contrato firmado entre o autor e o editor, de 29 de abril de 1876. Depois, quando começou a ser publicado no *Globo*, Machado já o tinha alterado (Souza, J. G. de. “Sobre esta edição”, in *Helena*, p. 13).

³¹³ Idem, p. 181.

³¹⁴ Idem, p. 167.

E o desvio de Helena, que afinal de contas foi regido por impulsos da natureza, abala a harmonia da família Vale. Desvio que a fizera transpor o abismo. O pecado da imprudência: “Seu erro foi não ter a prudência necessária para não transpor o abismo que nos separava”,³¹⁵ diz o pai. “Imprudente”, murmurou-lhe o padre. Ela oscilou entre o mundo dos mortos do seu pai vivo (natural e miserável) e o dos vivos regido pelo pai morto (legal e rico). Despojada da possibilidade de decisão, que estava na esfera do contrato, das leis do patriarcado, restavam-lhe os vínculos naturais, como um refúgio para exercer sua subjetividade. Fora isso, ela era o mimo dos Vale, autômata virtuosa. Quando Salvador some e Estácio assume o lugar do pai, ela desiste de tudo, num momento em que, a despeito do dramalhão, “escolhe a sua escolha”, quer dizer, o ramo da natureza, única margem a dar-lhe identidade, ou melhor, alguma subjetividade.

A voz do morto

Revelada toda essa trama rocambolesca, Estácio pode assumir o lugar do pai, saindo finalmente da selva escura. Porém, mais uma tentação lhe virá, claro, a de estabelecer outro vínculo com Helena. Eis então que o vigário entra de sola no jogo e impede qualquer saída desse tipo: “há a declaração derradeira de um morto, a eclesiástica não extingue, com um traço de pena, a afirmação póstuma”.³¹⁶ Eis o remate do finório vigário. Antes, ele havia dito, como vimos, que não estavam mais sob a jurisdição do morto. O padre é ladino; ele sabe, afinal, que a imagem da família tem que ser preservada, custe o que custar. Nem que seja obrigado a desmentir-se. Sorte sua que Estácio vive todo o tempo desnordeado por seu desejo por Helena e não percebe as finuras do religioso.³¹⁷ Mas a essa altura, nos fins do romance, convence-se do seu papel: “Estácio pôs termo a todas as hesitações”.³¹⁸ Mas assim que ele tomar o lugar “dos pais”, a Helena só restará a morte. Entre o contrato e a natureza, ela preferiu a natureza: “deixem-me ao menos o direito de amar o que morreu”.³¹⁹

Morta Helena, Estácio desabafa: “Perdi tudo, padre mestre!”.³²⁰ Ora, se ao sair do casebre, transviado, conseguira ascender até a verdade, assumir o lugar do pai, do

³¹⁵ Idem, p. 182.

³¹⁶ Idem, p. 183

³¹⁷ “Estácio tem o ritmo de suas dificuldades psíquicas” (Schwarz, R. *Ao vencedor as batatas*, ed. cit., p. 104).

³¹⁸ *Helena*, p. 185.

³¹⁹ Idem, p. 94.

³²⁰ Idem, p. 196.

natural e do legal, por que então, no instante seguinte à morte de Helena, ele perde tudo? O que ele perde é a satisfação de seu desejo, limpo de qualquer impedimento social, “a voz da natureza” sucumbira de vez. A lei imperiosa do pai prevalecera. E qual era ela? Preservar a família acima de tudo, base da sociedade descrita no romance. É a ordem sustentada pelo contrato, o testamento. Na luta entre o contrato e a natureza, vence o primeiro, por isso o amor que não o leva em conta sucumbe. E entre outras coisas é de sua inviabilidade que o romance trata.

No meio do caminho

Algumas marcas da *Divina comédia*, espero, terem ficado evidentes, desde a composição da cena do asilo da desgraça, desenhada com motivos da *Comédia*; até a noção de desvio, que percorre o livro de ponta a ponta, do testamento até as lágrimas finais de Estácio, que contrasta com a idéia de “justa medida”, de escolha entre “razão e fé”, que é parte da ideologia do romance e a forma filosófica, *grosso modo*, da *Comédia*, cujos modelos são a ética aristotélica e tomista.³²¹ A noção de desvio dá movimento ao livro, exacerbada pela forma folhetim, costurando o romance de quiproquós. O desvio é uma forma de resistência à estrutura imóvel em que as personagens vivem. Mas também é uma maneira de exibi-la. Essa é a tensão do romance, que soa desajustada porque a estrutura social, calcada na figura do pai, não resulta num caminho virtuoso em vista do qual os desvios poderiam ser corrigidos. Nesse mesmo sentido, a “justa medida” é na verdade um ajuste das conveniências, do qual o padre é o seu mentor. Assim, o romance dá impressão de andar sem sair do lugar. Auerbach, comentando uma das características da *Divina comédia*, com base em uma consideração de Hegel, diz que no mais imutável dos lugares, o Inferno, há muito movimento: “Ao Inferno desceram Enéias e Paulo, e também Cristo; nele passeiam Virgílio e Dante; nele há paisagens, e nas paisagens movimentam-se espíritos infernais; diante de nossos olhos realizam-se fatos e acontecimentos, até mudanças”.³²² Ou seja, apesar de mortos, agem como vivos. Esse seria um dos pontos altos do poema: preservar a individualidade psicológica e histórica dos condenados no ambiente fixado pela eternidade. Individualidade que não deixa se ser exemplar, um modelo, à medida

³²¹ “Assim como são Tomás procurou combinar o aristotelismo com o platonismo cristão de santo Agostinho, Dante se empenhou em reconciliar o sistema tomista com a ideologia mística do *cor gentile*” (Auerbach, E. *Dante - Poeta do mundo secular*, op cit., p. 94).

que concerta com o plano vertical do livro, o plano sagrado, que explica a pena do condenado e resume sua vida toda através da decisão que ele tomou durante sua permanência na terra. Muito diferente dos exemplos à moda épica, nos quais a individualidade desaparece debaixo do *ethos* da personagem; ou do fim a que ela se submete, na tragédia. O *pathos* da *Comédia* depende da escolha, e essa, calcada no livre-arbítrio, dá relevo ao indivíduo.

Esse movimento que patina na estabilidade como sabemos é um paradoxo que Machado de Assis reelabora, no plano da forma, com base na forma shandiana,³²³ e que aqui, em *Helena*, aparece na relação entre personagens e enredo. Há um violento contraste entre as peripécias do livro e a imutabilidade de seus papéis sociais – Estácio é um nome bastante sugestivo neste caso.³²⁴ Ninguém, nem as personagens do pólo de cima, nem as do de baixo,³²⁵ sai do lugar,³²⁶ apesar de toda movimentação e pressões que recebem dos acontecimentos, na forma de revelações “*ex-machina*”. Há também uma imobilidade de mundo de tragédia, de que as referências a Shakespeare e ao incesto são importantes índices. Contudo, na tragédia o herói defronta-se ou rompe com uma lei universal e é engolido por ela,³²⁷ como a lei do incesto, por exemplo. Estácio tem um quê de Édipo ao vagar como um “sonâmbulo” inconsciente do seu amor pela irmã. Mas, como sabemos, não é sua irmã e o *pathos* da tragédia se dissipa.

Aqui como falamos mais acima, há uma mistura de modelos e situações emprestadas dos clássicos que está no centro da composição das situações, motivos e enredos de Machado, que também dá movimento à sua prosa de ficção, que será exacerbado em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em que as citações e referências contam-se em centenas. Assim, Machado cria um movimento de sentidos em sua obra, tirados dos seus autores diletos, com os quais tenta dinamizar e ao mesmo tempo preencher o vazio em que sua literatura se encontra, entre os modelos romântico e naturalista, aos quais não quer aderir. O que estamos dizendo é que a utilização do repertório estrangeiro tanto na superfície – “o asilo da desgraça” – quanto no substrato –

³²² Idem, “Farinata e Cavalcante”, in *Mimesis*. 2a. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 168.

³²³ Ver Meyer, A. “O homem subterrâneo” (1936), ed. cit., p. 15, como vimos no capítulo 1.

³²⁴ Do latim “*stadius*: ‘estável’, ‘constante’.” (Ver Guérios, R. F. M., op. cit., p. 102).

³²⁵ Empresto esses termos de P. Bezerra, usados em seu “Dialogismo e polifonia em *Esau e Jacó*”, ed. cit.

³²⁶ Quem melhor refletiu sobre esse paradoxo foi José Antônio Pasta Jr. sobre o qual falou em seus cursos sobre a metafísica machadiana na Universidade de São Paulo e escreveu em seu artigo “O romance de Rosa – Temas do *Grande sertão* e do Brasil”: “[...] tocamos em algo essencial para o livro: essa junção inextricável, em um mesmo princípio, de movência obrigatória e fixidez inamovível [...]” (*Novos Estudos*, n. 55, São Paulo, nov. 1999, p. 63).

³²⁷ Auerbach, E. *Dante - Poeta do mundo secular*, ed. cit., p. 15.

a idéia de “desvio” – são elementos de composição imprescindíveis à sua obra. Aplicando a oposição da crônica do bandarilheiro, entre Michelangelo e o toureiro, à *Helena*, podemos dizer que o molde do romance de folhetim leva a faceta do bandarilheiro, da nova moda; e a imitação de quadros e idéias da obra de Dante parece ser a cota do *Moisés*.

2. “D. MÔNICA”

Paródia de si mesmo?

Mas neste mesmo ano de publicação de *Helena*, Machado escreveu um conto que em certa medida pode ser lido como uma versão cômica do romance, o que parece dar razão à tese de que Machado de Assis estava experimentando a forma-folhetim em *Helena*, como falamos acima.³²⁸

“D. Mônica” foi publicado no *Jornal das Famílias* nos meses em que eram publicados os capítulos de *Helena* no *Globo*, em agosto e setembro de 1876.³²⁹ Nele, Machado faz a seguinte alusão à *Comédia*:

a alma de Gaspar subiu ao sétimo céu e desceu para o último abismo, de um lance fez toda a jornada de Dante, ao invés, subindo ao paraíso e caindo de lá no derradeiro círculo do Inferno onde o diabo lhe apareceu, não com as três cabeças que o poeta lhe dá, mas com pouco mais de três dentes, que tantos possuía a tia de seu tio.³³⁰

Nada mais nada menos que a inversão do sentido da peregrinação de Dante e a descaracterização do maior e mais importante condenado do Inferno, Lúcifer. Estamos diante de uma *diminuição* evidente da obra clássica, algo que será recorrente na obra machadiana após 1879.

O tal Gaspar caiu do céu quando foi lido o testamento do seu tio. Trezentos contos de réis iriam para sua mão, mas sob uma condição: ele teria de se casar com sua tia, D. Mônica, de sessenta anos, a dona dos três dentes. Para complicar, ele amava uma

³²⁸ Tese de Hélio de S. Guimarães, que mencionamos no começo deste capítulo.

³²⁹ Ver Souza, J. G. de., op. cit., pp. 488 e 492 (“D. Mônica” foi assinada por Lara, um dos pseudônimos de Machado).

³³⁰ Publicado originalmente em *Jornal das Famílias*, 1876. Disponível em Abramo, C. W. *Machado de Assis – Todos os contos*. Disponível em <<http://www2.uol.com.br/machadodeassis>>. Acesso em 16/06/2007 (Citaremos essa versão, que consta no anexo).

jovem, Lucinda, que o amava também. O conto termina bem à machadiana, com o sobrinho casando com a tia e levando os trezentos contos.

Mas por que diabos a menção a Dante? Machado deixa-nos uma pista. No parágrafo seguinte ao citado o narrador nos conta: “Não traiu, entretanto, o rosto do rapaz aquela impressão diferente; a situação pedia um ar compungido, e Gaspar estava ao nível da situação”.³³¹ Usando o verbo trair numa expressão que significa a capacidade de esconder os sentimentos, Machado traz à baila o nome do pecado por que penam os condenados do último círculo dantiano: a traição. Gaspar não trai seus sentimentos nesta altura da história; mas, no fim, trai.

O conto gira em torno do interesse e a traição dos bons princípios. Primeiro é o tio que trai o sobrinho, ao coagi-lo a agir contra os seus sentimentos para ficar com a herança – sobrinho zeloso que cuidou dele até sua morte. O pai de Lucinda que antes fazia gosto que se casassem, depois do testamento procura desfazer o compromisso – embora ao final ceda, mas só para criar outra situação de traição. D. Mônica trai a si mesma acreditando ser capaz de seduzir um jovem como o sobrinho.

O narrador vai conduzindo a história, encaminhando Gaspar para a traição final. Ele perde o emprego, Lucinda não lhe responde as cartas, é aconselhado por um desconhecido, na barca de Niterói, a casar com a tia. Começa a sonhar com o dinheiro e a tia: “os eternos trezentos contos recomeçaram a sua odisséia na imaginação dele”.³³² O fato estava consumado, só faltava a situação final para agravá-lo. O pai de Lucinda vendo o sofrimento da filha resolve ceder. Gaspar recebe uma carta dela. Ele a lê junto com seu amigo Veloso – seu interlocutor não-romântico. Não havia mais obstáculos para eles, mas ele faz as contas e decide casar-se com a tia, traindo a si mesmo e a Lucinda. Mas seu argumento é justamente o avesso, o espelho em que sua imagem aparece vistosa: a lealdade ao tio, ou melhor a um morto: “Devo eu desobedecer a voz de um morto?”.³³³

Mas se Gaspar traiu a si mesmo e aos outros não o fez sozinho. Pouco a pouco vão lhe inculcando a idéia na cabeça, como uma fissura aberta em sua consciência – o mesmo processo que Paulo Bezerra descreve no *Esau e Jacó*³³⁴ –, processo pelo qual no lugar dos bons sentimentos entram os trezentos contos. O diálogo na barca de Niterói ilustra esse recurso bem machadiano:

³³¹ Idem, p. 1.

³³² Idem, p. 18.

³³³ Idem.

— Não sei. A barca está a chegar e nós vamos separar-nos. Deixe-me dar-lhe um conselho: case com sua tia.

— Uma velha!

— Trezentos contos.

— Amando a outra!

— Trezentos contos.

A barca chegou; o desconhecido despediu-se.³³⁵

Como Gaspar está “ao nível da situação”, como disse o narrador, ou seja das implicações sociais do jogo, ele deixa-se levar. Afinal ele não tem vocação alguma para o trabalho, “seu espírito, mais que nunca, era avesso ao expediente”.³³⁶ Quer dizer, toda essa história de lealdade, e por extensão de traição também, é uma grande balela. O jogo é outro, e isso o narrador nos diz descrevendo, com enfado, o quadro final: Veloso se aproveita do amigo para fazer empréstimos e Lucinda depois de quatro meses se casa com outro. Então o narrador arremata: “Não era melhor que todos eles começassem por aí? Poupavam a si próprios alguns desgostos, e a mim o trabalho de lhes contar o caso”.³³⁷ Ou seja, contar histórias de virtuosos e românticos é pura perda de tempo. Nada de chegar ao Paraíso, a história que conta agora é a da queda. Mas não da queda dantiana, dos pecadores, mas daquela cujo horizonte é mediado pelo interesse.

Assim, um aspecto do conto remete diretamente à *Helena*: o testamento e sua diretriz desviante. No romance, é o desvio em relação a uma moral entre cristã e patriarcal, da qual o padre Melchior é a síntese; e no conto, é a traição em nome do interesse. Este desvio é o movimento natural das relações entre os homens do conto. No caso de “D. Mônica”, as resistências, que dão o ritmo da história, acabam em tom de farsa, o que leva o narrador a se irritar por tê-las levado a sério. Como levou em *Helena*. Assim, parece que Machado estava parodiando a si mesmo, recriando a mesma situação, do romance, no conto: as peripécias produzidas por um testamento tão incomum quanto impositivo. No romance, a tentativa de adaptar-se a ele produz uma coleção de desvios que desorientam suas personagens, aniquilando algumas até; no conto, o desvio

³³⁴ Bezerra, P. “Dialogismo e Polifonia em *Esau e Jacó*”, ed. cit. (ver nota 105 do capítulo 1).

³³⁵ Assis, M. de. “D. Mônica”, p. 14.

³³⁶ Idem, p. 13.

³³⁷ Idem, p. 20.

proposto no testamento tem nome, a traição dos bons sentimentos, que é a adaptação e solução para as personagens todas. O conto resolve-se mas o narrador reclama, provavelmente dividido ainda entre entregar-se de vez à substância e ao ritmo dessas personagens movidas pelo interesse e continuar a escrever romances levando suas personagens a sério, como homens de bem em luta contra as assimetrias sociais. Nesse aspecto, a reprimenda mostra a consciência crítica de Machado e o sentido de experimentação que de fato podia estar em jogo na criação de *Helena*. Por outro lado, a perspectiva do morto dada pelo testamento mostra como Machado estava fixado neste tema – como vimos em *Americanas* – e como por meio dele é capaz de pôr suas personagens em situações limite, em relação às quais ou se perdem ou se locupletam, o que, neste último caso, significa achar-se, ascender socialmente, ou enlouquecer. Perspectiva do morto que ele vai transportar das personagens ou situações para o narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas* como sabemos, mas que desde esse período ele a vem experimentando.

3. IMITAÇÃO, SUBLIME E VAZIO

A essa altura, meados da década de 1870, Machado já era um autor consagrado,³³⁸ contudo, como esta tese quer demonstrar, estava experimentando formas e estilos em sua obra, sintoma de um sentimento de insatisfação perante ela. Dentre esses procedimentos de sua poética a imitação ou apropriação de fontes e modelos é um recurso que ele ainda não resolvera estilisticamente. Ele demonstra consciência desses procedimentos, em especial o da imitação, sobre o qual ele escreva na “Advertência” a seu poema *O Almada*, escrito provavelmente na segunda metade da década de 1870, conforme anota Galante de Souza, e publicado primeiro na *Revista Brasileira* e depois na *A Estação*, em 1879.³³⁹ Nele, Machado explicita suas preocupações com a adequação do poema ao gênero que escolheu, o “herói-cômico: “porque é *foro deste ramo da poesia*, fiz a imitação indicada acima”.³⁴⁰ E sobre sua imitação é bastante claro: “No canto IV atrevi-me a imitar uma das mais belas páginas da Antigüidade, o episódio de

³³⁸ A célebre capa do *Arquivo Contemporâneo* é seu símbolo, Machado de Assis e José de Alencar lado a lado, em litogravura de 1873.

³³⁹ “O poema foi composto alguns anos antes de 1879” (Souza, J. G. de., op. cit., p. 514). Na edição das *Poesias Completas* saiu com o título “Velho fragmento”, nas *Ocidentais* (idem).

³⁴⁰ Assis, M. de. “Advertência”, in *O Almada – Poema herói-cômico em 8 cantos*. OC, v. 3, p. 228.

Heitor e Andrômaca, na *Ilíada*”.³⁴¹ Em seguida cita quem antes dele usou desse expediente – Boileau e Dinis – e indica os episódios que Dinis imitou em *O Hissope*, e faz um curioso comentário: “Não se limitou Dinis à única imitação citada. Muitas fez ele da *Ilíada*, as quais não vi até hoje apontadas por ninguém, talvez por se não ter advertido nelas. Indicá-las-ei sumariamente”.³⁴² Não só imita Boileau e Dinis, como descobre e analisa as imitações de outros, mostrando a essa altura erudição e familiaridade com os clássicos, além da contínua preocupação com a fidelidade às regras de composição poética fundada sobretudo nas obras de Aristóteles e Horácio. Eduardo Vieira Martins viu essa mesma fidelidade ao cânone clássico em José de Alencar, ao analisar a polêmica travada entre o escritor cearense e Gonçalves de Magalhães a respeito da adequação do poema deste último, *A confederação dos tamoios* ao gênero épico. Martins mostra como Alencar, embora autor ligado à escola romântica, estava preocupado com o “decoro poético”, ou seja, a adequação do tema e estilo ao assunto.³⁴³ Não obstante o programa romântico que entre outras coisas indicava a mistura de estilos – da qual o “Prefácio a Cromwell”, de Victor Hugo é um texto chave – e a quebra com os cânones aristotélicos, nem Alencar tampouco Machado de Assis ignoraram esses modelos e regras da retórica, como mostra a Advertência de *O Almada*.

Assim, em *Helena*, podemos dizer que Machado “imitou” alguns motivos e aspectos da *Divina comédia*, só que agora em um terreno novo, no qual as regras do decoro não eram tão claras assim. Funcionou bem no caso da primeira cena de Salvador no “asilo da desgraça”, mas a adoção do tema do desvio não se ajustou bem ao ambiente patriarcal do romance, em que a possibilidade da escolha do próprio destino, implícita na obra dantiana – o bom ou mau uso da razão –, está descartada. A opção entre o bom e o mau caminho por suas personagens é inviável, uma vez que o modelo maior, o do pai, é ele mesmo produtor de desvios. Assim não há um modelo ideal justo e verdadeiro ao qual possam se dirigir, por isso as personagens oscilam o tempo todo, Estácio e Salvador, ou morrem, como Helena. Instabilidade que é mais bem resolvida no conto, em que as personagens desandam e se ajustam no desajuste, o que parece ser o passo certo na esfera do mundo machadiano. Essa adequação entre os modelos literários e o assunto da sua obra, tornada possível pelo humor, seu melhor ajuste, não deve ter

³⁴¹ Idem.

³⁴² Idem.

³⁴³ Martins, Eduardo V., op. cit., p. 143.

passado despercebida a um autor tão atento aos foros requeridos gênero a gênero, como vimos.

Assim, é possível destacar, com base no que examinamos até aqui, dois movimentos estilísticos na obra de Machado: o primeiro se refere ao que vimos na poesia, uma busca pela expressão simples sem deixar de ser elevada – o sublime é simples –; e o segundo, relativo tanto à poesia quanto à prosa de ficção, que diz respeito à adequação, presença e imitação dos temas, assuntos, motivos da alta literatura na prosa vulgar do Oitocentos. Nesse sentido a idéia de adequação ainda contém ecos da idéia de decoro, embora esteja sendo operada num terreno muito diferente. Na poesia, Machado buscava os temas históricos evitando os lugares-comuns clássicos e o derramamento subjetivista; na prosa, procurava os temas, situações e contrastes reais do homem e da realidade do seu tempo.³⁴⁴ Machado tinha forte preocupação com as “condições da arte”³⁴⁵ e suas “regras”, provavelmente se protegendo do que via como “descuido e artifício”.³⁴⁶ o derramamento romântico e o engodo naturalista como lemos em seus textos críticos. Por outro lado, as suas experiências mostram que Machado inclinava-se para a mistura, fusão, aproximação de opostos, desproporção, entre os elementos da alta literatura e a sua obra. Há um conflito entre o Machado sobejamente preocupado com o parâmetro artístico – o que muitas vezes, ao menos na crítica, lembra a idéia de equilíbrio e proporção, o *Moisés* da crônica – e o outro experimentalista, buscando e fundindo formas e estilos em busca de sua originalidade – que vai incluir o bandariheiro. Nesse sentido, a leitura de Dante tanto pode ter ajudado Machado a fugir do “enfático”, já que o estilo sobretudo do Inferno e Purgatório de Dante é o médio – chamado de prosa da vida por De Sanctis: “prosa da vida, precipitada de seu pedestal ideal, feita vulgaridade”³⁴⁷ –, quanto estimulado Machado a misturar as coisas, já que Dante é conhecido por sua “mistura de estilos”,³⁴⁸ algo que desagradava por exemplo um escritor como Goethe.

³⁴⁴ “[...] a realidade é boa, o realismo é que não presta para nada” (Assis, M. de. “A nova geração”, ed. cit., p. 229).

³⁴⁵ “Não só o desenho é incorreto, mas também a cor das tintas é demasiado crua, e os objetos nem sempre poéticos. Digo poéticos, sem esquecer que se trata de um satírico; sátira ou epopéia, importa que o assunto preencha certas *condições da arte*” (idem, p. 236, grifos nossos).

³⁴⁶ Idem, p. 223.

³⁴⁷ De Sanctis, F., op. cit., p. 219 (tradução minha).

³⁴⁸ Auerbach, E. “Farinata e Cavalcante, ed. cit., p. 160.

Temos, então, às portas da viravolta em sua obra, um Machado dividido, semelhante ao Pestana, de “Um homem célebre”, entre a grande arte (Mozart-*Moisés*) e a arte vulgar (polca-bandarilheiro). Dilema do qual ele que vai se desembaraçar, mas sem apagar suas marcas, de 1880 em diante. E essas experiências fusionais que ele vem fazendo na década de 1870, entre diferentes episódios e temas do repertório tradicional e os de sua obra, a experimentação entre o sublime e o vulgar, a adequação entre o estilo elevado e o tema mundano, acabam por encontrar seu veio na prosa de ficção, da qual *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Papéis avulsos* são os marcos conhecidos. Em certo sentido, a prosa da segunda fase, que “não surge ‘vulgarizad[a]’”³⁴⁹ e que não esconde seus requinte e elegância, como notou Villaça,³⁵⁰ mantém essa fixação pela arte elevada, na qual o Machado-*Moisés* talvez se esconda. Por outro lado, o assunto vulgar deve ser alevantado, só que agora em registro cômico ou paródico, formas que ele também vinha experimentando. Além disso, o assunto de sua prosa passa a incorporar o movimento da matéria estrambótica,³⁵¹ de onde Machado retira suas situações, seus quadros e personagens. Assim, o sublime passará a ser vulgarizado, deixando de ser simples para ser um “sublime idiota”, como diz Pandora a Brás Cubas, no episódio do Delírio. Não se trata mais de defender a simplicidade, a concisão, a proporção, mas sim de atacar, imitar, parodiar, os seus detratores. E de tanto mexer com a morte, como vimos em “Última jornada”, *Helena* e “D. Mônica”, ele percebeu sua força e seu esvaziamento. O “sublime idiota” é a expressão da absurda grandiosidade do vazio, que gera o beletrista, o político, os homens mundanos do mundo fluminense. Sobre esses assuntos e obras é que passaremos a examinar no próximo capítulo.

³⁴⁹ Villaça, A., op. cit., p. 10.

³⁵⁰ Idem.

³⁵¹ “Como essa situação tinha a sua cor local bem marcada de matéria pitoresca, exótica e extravagante, ou, numa palavra, *matéria estrambótica*, Machado de Assis substituiu o pitoresco e a cor local da natureza e dos costumes regionais do país pela análise psicológica e social de personagens que vivem tal impasse.” (Facioli, V. *Um defunto estrambótico. Análise e interpretação das Memórias póstumas de Brás Cubas*, ed. cit., p. 30).

IV. IMPONENTE RUÍNA

1. MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS

Nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, romance narrado por um defunto, a presença dantiana liga-se diretamente ao casal de adúlteros da história, Virgília e Brás Cubas. Em meio a digressões, anedotas, inversões, apólogos, paródias, distribuídos pelo romance por esse defunto-autor, topamos com uma alusão direta ao canto V do Inferno e uma citação do canto XII do Purgatório da *Comédia* de Dante. A alusão ocorre no capítulo cinquenta, logo depois de Virgília ter chegado ao Rio e reencontrado Brás Cubas. Vêm-se na Rua do Ouvidor, depois em dois bailes e por último numa recepção íntima na casa de Lobo Neves, o marido dela. Valsam e, como na *Divina comédia*, descobrem-se amantes: “Valsamos uma vez, e mais outra vez. Um livro perdeu Francesca; cá foi a valsa que nos perdeu”.³⁵² Seis capítulos adiante o amor de ambos é selado pelo destino de tal forma que o narrador lança outra imagem extraída da *Comédia* para expressar essa condição: “Achávamos-nos jungidos um ao outro, como as duas almas que o poeta encontrou no Purgatório: “*Di pari, come buoi, che vanno a giogo*””.³⁵³ Assim, Machado de Assis compõe o par protagonista do romance com duas imagens dantianas, que aparentemente não estão articuladas entre si, mas que um exame mais detido pode mostrar o contrário, que estão articuladas, formando um sentido para obra.

A valsa, o destino, a luxúria e o delírio

A menção ao canto V insere uma relação de semelhança e diferença ao mesmo tempo entre o episódio de Francesca e o de Virgília e Cubas. Ambos descobrem seu amor adúlterino instados por um veículo exterior, ambos da esfera da arte, um livro e um gênero musical. Francesca e Paolo beijam-se, Virgília e Brás apertam as mãos. O adultério se consuma – o beijo trêmulo do par fluminense virá alguns capítulos à frente.

³⁵² MPBC, p. 111.

³⁵³ Idem, p. 120.

Mas a valsa não é só um simétrico do livro de Lancelote, ela também tem relação com a tempestade infernal em que penam os condenados do segundo círculo do Inferno. Leiamos a seqüência do trecho: “Creio que nessa noite apertei-lhe a mão com muita força, e ela deixou-a ficar, como esquecida, e eu a abraçá-la e todos com os olhos em nós, e nos outros que também se abraçavam e giravam... Um delírio”.³⁵⁴ Abraçados e girando como Francesca e Paolo (vv. 31-33; 40-45; 133-135):

**O tufão infernal nunca se assenta;
arrasta as almas com sua rapina
e *girando* e ferindo as atormenta.**

[...]

**Como estorninhos que se vão, batendo,
em longo bando, as asas a voar,
assim eu vi as almas se movendo**

**pra cá, pra lá, acima e baixo, no ar,
sem esperança de poder jamais
amenizar a pena ou repousar.**

[...]

**Quando lemos que o riso apetecido
fora beijado pelo amante ardente,
*esse que nunca mais de mim divido***

[...]³⁵⁵

Os amantes castigados giram juntos pela eternidade, ao passo que Virgília e Cubas giram, abraçados, pelo salão. A tempestade vira valsa e um dos espaços constituintes do cosmos humano, o inferno, vira baile. O episódio dantiano parece aterrissar na situação machadiana modulando (livro/valsa, valsa/ventarrão) as

³⁵⁴ Idem, p. 111.

³⁵⁵ Tradução AC, pp. 205 e 211.

semelhanças que acabarão em diferenças; mostrando a passagem do espaço cosmológico para o universo mundano. Assim, o contraste se faz entre o baile, espaço luminoso e alegre onde todos dançam e se olham, e o inferno, “*luogo d’ogni luce muto*” (v. 28), escuro, triste, e implacável em face das más escolhas dos homens. Um baile, portanto, vale um círculo do Inferno dantiano, para usar os termos de Alcides Villaça. E esse vai ser o ambiente em que o amor entre os dois vai se dar, mundano e superficial, imanente, antítese do ambiente transcendente dos reinos do além.

No capítulo cinquenta e seis, conheceremos as razões que explicam a união do par fluminense, trata-se do O Momento Oportuno, capítulo que precede o do Destino, em que aparece a citação do Purgatório. Nele estão as explicações do narrador sobre a razão de terem-se amado, Cubas e Virgília, no segundo momento em que suas vidas se cruzaram. Eles já se conheciam, por intermédio do pai de Brás, que queria vê-los casados; mas um terceiro surge, Lobo Neves, e casa-se com ela. Tempo depois se reencontram e se apaixonam. E assim lemos a explicação do narrador: “A razão não podia ser outra senão o momento oportuno”.³⁵⁶ Ocasão fortuita que só se explica negativamente: “compreendi logo toda a grandeza da minha evolução. Tinha vindo de *importuno* a oportuno”.³⁵⁷ Ao casual soma-se o fato de ter deixado de ser inconveniente, por ter evoluído. Nada mais que uma forma do narrador elevar o medíocre, ao dar o nome de evolução a algo que parece mais capricho. Em seguida, sobe mais ainda, ao saltar da oportunidade ao Destino, rebaixando a fortuna que determina a vida humana à mera oportunidade. No capítulo seguinte, Destino, lemos o verso de Dante:

Sim, senhor, amávamos. Agora, que todas as leis sociais no-lo impediam, agora é que nos amávamos deveras. Achávamo-nos jungidos um ao outro, como as duas almas que o poeta encontrou no Purgatório:

*Di pari, come buoi, che vanno a giogo*³⁵⁸

Neste trecho a explicação se amplia, o adultério (“as leis sociais no-lo impediam”) deu-lhes o momento oportuno, depois do qual se ligariam um ao outro como as almas do Purgatório. E a vulgaridade da situação pede – como bem viu Ceschin³⁵⁹ – sua sublimação; por isso, sem meias palavras, oportunidade vira Destino.

³⁵⁶ MPBC, p. 120.

³⁵⁷ Idem.

³⁵⁸ Idem.

³⁵⁹ Ceschin, O., op. cit.

Em seguida, o narrador também se apressa em emendar a passagem dantiana: “e digo mal, comparando-nos a bois, porque nós éramos outra espécie de animal menos tardo, mais velhaco e lascivo”.³⁶⁰ Machado, desse modo, liga e funde os cantos dantianos ao emendar um deles, inserindo a lascívia, o pecado do canto V, no quadro do canto XII. Poderia ter feito a emenda no próprio verso como o fez n’ “O alienista”, como veremos, mas provavelmente não encontrou a forma mais justa, e a solução veio na frase seguinte. Além disso, o sentido de lascívia animal liga o amor dos dois ao puro desejo, à força bestial, em oposição às leis sociais. Vimos isso em *Helena*, mas o Machado aqui já é outro, e o ambiente dos salões, dos brilharecos que vimos acima, é muito mais fluido e leve do que aquele fazendão patriarcal que cercava a libido das personagens do romance de 1876. E essa força luxuriosa, que também explica o amor de ambos, liga-se à idéia de delírio, citado no capítulo cinqüenta, pois é esse estado de saimento de si que os move: “eis-nos a amar um ao outro com delírio”,³⁶¹ como lemos no mesmo capítulo cinqüenta e seis, e sem o qual ele perece: “era amor sem amor, isto é, sem delírio”.³⁶²

Assim, temos ambiente mundano, destino rebaixado à mera oportunidade, e lascívia ligada ao amor, que por sua vez, só vinga sob o quadro do delírio. Essas são as pontes que vimos entre os capítulos machadianos à luz dos cantos da *Comédia*. Agora cabe ver mais de perto essas três personagens que fazem o amor girar, Virgília, Cubas e Lobo Neves. Sim, porque, sem o marido, esse amor não vinga.

Virgília, Virgílio

Virgília aparece logo no primeiro capítulo, quando acompanha o passamento de Brás Cubas – Delírio incluso – e a hipertransição da narrativa do livro, a passagem da morte para seu nascimento. Mas antes de tratarmos desse trecho do romance, sigamos até o momento em que Cubas ouviu seu nome pela primeira vez, no capítulo vinte e seis.

Nessa altura da história, o leitor já conheceu a genealogia e a educação de Brás Cubas; seu primeiro amor, a prostituta Marcela; acompanhou seu bacharelado em Coimbra, sua volta ao Rio de Janeiro, e a morte de sua mãe. O leitor também já está a

³⁶⁰ MPBC, p. 121.

³⁶¹ Idem, p. 120.

³⁶² Idem, p. 182.

par do que o levou à morte – uma idéia fixa –; testemunhou seu Delírio *in extremis*; e leu espantado ser o autor na verdade um defunto-autor cujas memórias valem o Pentateuco. Daí a estranheza do romance, estampada no prólogo da quarta edição na pergunta de Capistrano de Abreu, “As *Memórias póstumas de Brás Cubas* são um romance?”.

Neste ponto, Brás encontra-se na Tijuca, no alto, vivendo uma espécie de luto da mãe. “Renunciei tudo; tinha o espírito atônito”.³⁶³ Triste e calado, ele caça, dorme e lê muito. Sete dias depois se cansa e prepara-se para descer. Neste instante o acaso o segura ali. O moleque Prudêncio, seu escravo, viera adverti-lo que dona Eusébia estava também na Tijuca, a duzentos passos da casa dele, e que ele devia-lhe uma visita. Antes dessa visita, visita-o o pai. Insiste para que ele desça, apresenta-lhe dois projetos, casamento e política, e contemporiza diante das objeções de Brás, tudo para que ele fuja do pior dos males, “a obscuridade”: “Teme a obscuridade, Brás; foge do que é ínfimo”.³⁶⁴ Durante a conversa vem à baila o nome da noiva encontrada pelo pai.

O capítulo vinte e seis tem um título enigmático, “O autor hesita”. A princípio, Cubas, a personagem, é quem hesita diante da proposta do pai; e é ele o autor do nome de Virgília. Distraído enquanto o pai fala, Cubas rabisca um papel. Num dado momento garatuja os primeiros versos da *Eneida*, em latim: “*Arma virumque cano*”. O leitor acompanha esse processo pela dilatação das entrelinhas, espaçadas de modo a exhibir os traços de Cubas, à Laurence Sterne. Não custa dizer que nesta passagem lemos o texto do Cubas “vivo”, à força da engenhosidade do Cubas “morto”. Depois, de um jogo de palavras surgido do verso, lemos “*Vir* (“varão”, “homem”) –Virgílio”. O pai espia o papel, lê e diz, surpreso: “– Virgílio! exclamou. – És tu, meu rapaz; a tua noiva chama-se justamente Virgília”.³⁶⁵

Assim chegamos à gênese do nome de Virgília, personagem já conhecida do leitor. Mas o que ainda não se sabia era sua vinculação direta com o poeta latino. Vinculação forjada à base de trocadilho. Narrador desafrontado de tudo gera o nome da sua amada a partir de versos de um grande épico, sublime e modelar, na base da galhofa. Mas, galhofa ou não, ficam Virgília e Virgílio jungidos, como uma alegoria da fusão do sublime com o vulgar. O pai, no entanto, nos dá uma outra versão: –“Virgílio!

³⁶³ Idem, p. 76.

³⁶⁴ Idem, p. 83.

³⁶⁵ Idem, p. 80.

[...] “És tu meu, rapaz”.³⁶⁶ Na perspectiva do pai, Cubas é o Virgílio. O que não é estranho para alguém cujo lema é a fuga da obscuridade. Quem mais glorioso que Virgílio? Temos aqui, portanto, uma curiosa duplicação. Virgília encarna a personagem dantiana, guia de Dante na jornada do além; e Brás Cubas o Virgílio poeta, autor. Um efeito do processo do romance sobre os motivos e situações da *Comédia*. Em outras palavras, essa divisão da figura de Virgílio é semelhante a que existe entre Brás Cubas narrador e Brás Cubas personagem. Mas deixemos por ora o Virgílio-poeta e voltemos para o Virgílio-guia.

Por trás do trocadilho em que Virgília foi concebida está o varão, do *vir* latino que deu em Virgílio. Sabemos que a *Eneida* conta as peripécias do herói fundador da Itália, e que poesia e política estão fundidas nessa obra, que, entre outras coisas, foi lida como um tributo ao imperador Augusto, como se lê na própria *Comédia*, no primeiro canto do Inferno: “*Nacqui sub Iulio, ancor che fosse tardi,/ e vissi a Roma sotto ‘l buono Augusto/ nel tempo de li dei falsi e bugiardī*” (vv. 70-72).³⁶⁷ Assim, é como um varão, homem intrépido e justo, que Virgília guia Cubas pelas “estradas escusas” do amor. Intrepidez e bom senso que no ambiente mundano do romance significa precaução e traição. Se dependesse de Cubas, num primeiro momento, os dois assumiriam seu amor e fugiriam. Mas como é Virgília quem conhece os meandros do amor nesse grande salão de baile que é o mundo deles, ela sugere uma saída conciliatória, encontrar uma casinha, em alguma “rua escondida”, para gozarem o seu amor proibido. Virgília sabe que a melhor opção é “não optar”,³⁶⁸ ou seja, é não expor-se à condenação pública irreversível que a quebra da norma social lhe traria. Ela evita o *vexame*, o reverso da glória, a qual Lobo Neves e Cubas perseguem. Assim, seja ao pé da cabeceira do moribundo, guiando-o na sua entrada no além, como veremos imediatamente, seja nas “estradas escusas” (a expressão é de Brás) do amor, Virgília é o guia de Cubas em suas experiências de plenitude: morte e amor.

Agora, é preciso recuar do capítulo cinqüenta para o primeiro capítulo, quando Brás Cubas narra a própria morte, e onde encontramos Virgília pela primeira vez. Depois saltamos para o sexto e o sétimo, em que se prenuncia e narra-se o delírio. Salto que corresponde, na *Divina comédia*, do canto V ao canto I, quando Dante encontra Virgílio.

³⁶⁶ Idem.

³⁶⁷ “Nasci *sub Iulio*, em época tardia,/ vivi em Roma, sob o sábio Augusto,/ tempo de deuses falsos, gente ímpia” (tradução AG, p. 197).

No capítulo um, encontramos Virgília, ao pé da cabeceira de Brás, já defunto: “-Morto! morto! dizia consigo”.³⁶⁹ (Era uma sexta-feira, mesmo dia que Dante encontra Virgílio e adentra o Reino dos Mortos.)³⁷⁰ Na narrativa ela ainda é uma senhora desconhecida, saberemos quem é cinco capítulos à frente, quando ela aponta na soleira do seu quarto, como uma ruína, uma “imponente ruína”: “Vejo-a assomar à porta da alcova, pálida, comovida, trajada de preto, e ali ficar durante um minuto, sem ânimo de entrar, ou detida pela presença de um homem que estava comigo”.³⁷¹ Entra e travam um curto diálogo:

- Anda visitando os defuntos? disse-lhe eu.

- Ora, defuntos! respondeu Virgília com um muxoxo.

E depois de me apertar as mãos: -- Ando a ver se ponho os vadios para a rua.³⁷²

Dois dias depois ela volta com o filho – para o bem das aparências – e assiste-o em seu Delírio. Logo no começo, Cubas se vê transformado num barbeiro chinês e, em seguida, na *Suma teológica*, de São Tomás de Aquino. Nesta hora ela intervém e descruza seus braços, os quais no Delírio correspondem aos fechos do livro: “e ainda agora me lembra que, sendo as minhas mãos os fechos do livro, e cruzando-as eu sobre o ventre, alguém as descruzava (Virgília decerto), porque a atitude lhe dava a imagem de um defunto”.³⁷³ Ao final do delírio, o narrador liga sua morte a seu nascimento, exibindo seu imenso poder de ligar alhos com bugalhos:

E vejam agora com que destreza; com que arte faço eu a maior transição deste livro. Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi o meu grão pecado da juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci.³⁷⁴

Recapitulando, então: Virgília chega à porta, na alcova do moribundo, “pálida” como uma sombra; está parada e espera; um homem a impede de entrar; o homem sai; Cubas lhe pergunta se anda visitando os mortos, ela diz que anda expulsando os vadios; começa o Delírio e ela intervém justo na hora em que se transforma na *Suma teológica*,

³⁶⁸ Schwarz, R., *Um mestre na periferia do capitalismo*, ed. cit., p. 137.

³⁶⁹ MPBC, p. 24.

³⁷⁰ Dante, segundo se deduz da leitura da *Comédia* e de seus comentadores, passou a noite de quinta para Sexta-Feira Santa na selva escura, na Sexta encontrou Virgílio e no mesmo dia adentrou o Inferno.

³⁷¹ MPBC, p. 30

³⁷² Idem, p. 31.

³⁷³ Idem, p. 33.

depois vem a transição na qual ela é o veículo entre sua morte e nascimento; ela, o seu “grão-pecado”. Traços que muito bem podem ter sido emprestados do canto I da *Comédia*. O que leva-nos ao Virgílio dantiano.

A figura de Virgília à porta lembra o momento em que Dante é acuado pela loba e se depara com Virgílio, quase na metade do canto I. Dante, como vimos no capítulo 3, perdera a esperança de subir a colina que o levaria ao reto caminho pois se vira acuado pelas três feras, onça, leão e loba, que lhe impedem a passagem. Só lhe resta atravessar a fatal porta do Inferno. Mas dela acabara de sair uma sombra, que logo descobrimos ser Virgílio (vv. 61-63): “*Mentre ch’i’ rovinava in basso loco,/ dinanzi a li occhi mi si fu offerto/ chi per lungo silenzio parea fioco*”.³⁷⁵ A imagem é bem rude, Dante está se precipitando (“*rovinare*”) ladeira abaixo, quando vê diante de si alguém que havia muito tempo parecia calado. A imagem machadiana parece revertida: Virgília assoma à porta da alcova, está no alto, ela quem desce para vê-lo. “Imponente ruína” lembra também a imagem do grande poeta que havia muito se calara (“*per lungo silenzio parea fioco*”). Ambos vêm do passado para acompanhar a jornada das personagens pelo Reino dos Mortos. Virgília se detera como Virgílio, que aguardava Dante ao pé da colina, avisado por Beatriz do extravio do florentino. Com gravidade e firmeza, Virgília aproxima-se de Cubas e espanta o maçador que não poupa nem os moribundos; a mesma gravidade e firmeza de Virgílio quando sugere a Dante evitar as feras e seguir uma outra viagem, da qual ele seria o guia. Virgílio é o grande modelo do estilo de Dante “*lo bello stilo che m’ ha fatto onore*” (v. 87), Virgília às portas do Delírio possui “uma igualdade de palavra e de espírito”,³⁷⁶ descrição que nos faz pensar em equilíbrio e justa medida, que parecem vir do perfil do Virgílio romano. Ou como esta outra descrição, em que Virgília não é descrita mas cinzelada: “Era dessas figuras talhadas em pentélico, de um lavor nobre, rasgado e puro, tranqüilamente bela, como as estátuas, mas não apática nem fria”.³⁷⁷ Assim, grave, imponente ruína, talhada em pentélico, Virgília assiste Cubas em seu transpasse, o qual, como Dante, tem uma visão do eterno, das origens dos séculos ao fim dos tempos, o seu famoso Delírio.

Outra menção que nos leva à *Divina comédia* é a que o narrador faz da *Suma teológica*. Manipulada – aberta, precisamente – por Virgília é outro desvio da obra em

³⁷⁴ Idem, p. 41.

³⁷⁵ “Enquanto eu recuava, ali, a sós,/ ante os meus olhos se fez descoberto/ alguém que parecia oco de voz” (Tradução de AC, p. 197).

³⁷⁶ MPBC, p. 32.

³⁷⁷ MPBC, p. 129.

direção à obra de Dante, a qual pode ser descrita *grosso modo* como obra virgiliana no estilo (*Tu se' lo mio maestro [Virgílio] e 'l mio autore;/ tu se' solo colui da cu' io tolsi/ lo bello stilo che m'ha fatto onore* - vv. 85-87) e tomista na filosofia.³⁷⁸ O seu gesto une Virgílio e santo Tomás, levando-nos à *Comédia*. Por fim, a hipertransição do livro, da qual Virgília é o veículo entre a morte e o nascimento de Brás, marca-a como um guia³⁷⁹ dessa história. Acrescentado ainda do assunto, o “grão pecado”, que é ao menos o assunto do Inferno dantiano, que nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* equivale ao adultério, um dos seus assuntos. Sendo assim, não parece descabido ver que Machado de Assis usa traços do Virgílio dantiano para compor a personagem de Virgília.

A águia de Aggobio

Depois que Cubas desce da Tijuca para encontrar Virgília, depara-se com o futuro marido dela, Lobo Neves. Este a tomará para si num “ímpeto cesariano”, uma vez que é a face da política, do poder, deste romance a três. Tanto o nome, Lobo, que remete à origem de Roma, cujos fundadores Rômulo e Remo foram amamentados por uma loba, quanto sua ligação com a figura da águia, símbolo do exército romano retomado por Napoleão³⁸⁰ e símbolo de Roma na *Divina comédia* –“cidade escolhida para ser a capital do mundo”, “arauto e executor[a] do plano divino”³⁸¹ –, são índices desse seu papel no livro. Ao qual Virgília adere: “Virgília comparou a águia e o pavão, e elegeu a águia, deixando o pavão com o seu espanto, o seu despeito, e três ou quatro beijos que lhe dera”.³⁸² Mais tarde quando Cubas revê Virgília depois de casada, essa mesma divisão reaparecerá, em outros termos. No capítulo da valsa, num diálogo entre Lobo Neves e Cubas, o marido de Virgília observa que lia os escritos políticos deste mas não os literários, “por não entender deles”.³⁸³ A conversa se dá numa sala separada do salão da valsa, deixando mais clara ainda a separação entre os dois pólos. Portanto,

³⁷⁸ Auerbach também fala da fusão do tomismo com a poesia do *stil nuovo*: “Assim como são Tomas procurou combinar o aristotelismo com o platonismo cristão de santo Agostinho, Dante se empenhou em reconciliar o sistema tomista com a ideologia mística do *cor gentile*” (Auerbach, E. *Dante - Poeta do mundo secular*, ed. cit., p. 94).

³⁷⁹ O outro é Quincas Borba, que o guia pelos caminhos ligados à sede de nomeada.

³⁸⁰ Ver as ligações entre Napoleão e a águia romana em Passos, G. P. *Poética do legado*, ed. cit., pp. 24-25.

³⁸¹ Auerbach, E. *Dante. O poeta do mundo secular*, ed. cit., pp. 152 e 153.

³⁸² MPBC, p. 101.

³⁸³ Idem, p. 110.

para Brás, a parte de Virgília que lhe cabia era do pavão, a da águia já estava ocupada. Quem unia amor e política era Virgília; como desejava o pai de Cubas, aliás.

Mas a política de Lobo Neves é cesariana só na aparência. Ele quis entrar para a política atraído pelo “soberbo cenário” em que ela se desenrolava, do qual ele queria fazer parte. Vontade que escondia outra: conquistar a “glória pública”. O leitor conhece esse desejo por meio de uma confissão sua, que se segue ao capítulo do Destino, de que falamos acima, e no qual Machado cita Dante. E ao irmos até o canto do Purgatório, encontramos um motivo que Machado transpôs para o romance e que está diretamente ligado ao sonho de Lobo Neves.

O narrador capricha no contraste, cai do Destino para a Confidência, títulos dos capítulos justapostos. Desce-se do plano das combinações cósmicas para o dos escaninhos da alma. O tom religioso e sublime do capítulo do Destino mantém-se no capítulo seguinte: “Um dia confessou-me que trazia uma triste carcoma da existência [...]”; “Animei-o; disse-lhe muitas cousas bonitas, que ele ouviu com aquela unção religiosa de um desejo que não quer acabar de morrer [...]”.³⁸⁴ A ironia é forte, expõe a oposição entre sentimentos nobres – “triste carcoma da existência”, “unção religiosa de um desejo” – e mesquinhos: o desejo da “glória pública”. Lobo Neves entrara na política por isso, ambição e vaidade; da platéia, vira o teatro da política e se encantara – “Soberbo cenário, vida, movimento e graça na representação”.³⁸⁵ Subiu ao palco mas não ouviu os aplausos: “Não há constância de sentimentos, não há gratidão, não há nada... nada... nada...”.³⁸⁶ O desenho é tão sarcástico quanto exato. Lobo Neves entra para política pela “volúpia da representação”³⁸⁷ e espera chegar lá e receber em troca sentimentos reais, “gratidão”. O móvel da política em Machado, como se sabe, é o interesse não os sentimentos, e esse é o erro de Lobo Neves neste momento. Mas não nos iludamos, esse erro de análise não é suficiente para impedi-lo de alcançar sucesso na política. No capítulo cento e dez ele será nomeado presidente de província, feito que coincide com o fim do amor de Cubas e Virgília. Quando a águia finalmente vence o pavão.

³⁸⁴ MPBC, p. 122.

³⁸⁵ Idem.

³⁸⁶ Idem.

³⁸⁷ Expressão firmada por Alfredo Bosi e ratificada por Sonia Brayner em mesa-redonda realizada em 14/11/1980, que contou também com a presença de Antonio Callado, Roberto Schwarz, Valentim Facioli, Luiz Roncari, Mário Curvello e José C. Garbuglio (Bosi, A. et. al. “Mesa-redonda”, in *Machado de Assis*, ed. cit., p. 336).

E mais uma vez vemos o processo de composição de Machado em ação. Neste caso ele desdobra a relação da citação dantiana em dois veios. O primeiro, como vimos, liga-se ao par Virgília-Cubas, visto em efeito de superfície; o segundo, jaz no substrato, e liga-se a Lobo Neves e a Cubas também, uma vez que o episódio do canto XII do Purgatório está justamente ligado à vaidade e ao desejo de glória. Esse é o pecado que Oderisi d'Agobbio, o iluminurista, está expiando, com uma grande pedra sobre a cabeça, no primeiro terraço do Purgatório, onde penam os orgulhosos. Como os versos citados são os primeiros do canto XII, é no XI que encontramos Oderisi pela primeira vez e os motivos do trecho. Neste ponto do Purgatório, Dante conversa com Oderisi, o qual o havia reconhecido e dirigido a palavra:

“Oh!”, disse io lui, “non se’ tu Oderisi,
l’onor d’Agobbio e l’onor di quell’ arte
ch’ alluminar chiamata è in Parisi?” (vv. 79-81)³⁸⁸

Nada mais nada menos que a glória de sua cidade, Agobbio, e da sua arte, a iluminura. Como estamos no mundo dos mortos, a dissimulação não existe, ali as almas se confessam e então ouvimos Oderisi contar sua história em doze tercetos. Seu pecado foi cobrir-se de glória, quando essa é vã e volúvel como o vento: “*Oh vana gloria de l’umane posse!*” (v. 91); “*Non è il mondan romore altro ch’un fiato/ di vento, ch’or vien quinci e or vien quindi/ e muta nome perchè muta lato*”.³⁸⁹ Ora, Lobo Neves quer justamente o que levou Oderisi ao pecado, a glória. Seu grão-pecado, que ao fim, aliado à habilidade de lidar com a opinião pública – a luta contra o vexame público –, leva-o à presidente de província. Mais uma vez Machado desvia o sentido da *Divina comédia*, pois no romance o pecado não traz arrependimento, como no Purgatório, mas frustração. E o quadro do Purgatório também subjaz à cena, já que a citação corresponde justamente à situação em que Dante ouve Oderisi, emparelhados como bois, assim como Brás Cubas e Lobo Neves, no momento em que este se confessa àquele. O desejo de glória os une, agora sim, jungidos como bois.³⁹⁰ A citação, portanto, serve tanto para ilustrar e significar o par Virgília e Cubas quanto o par Cubas-Lobo Neves.

³⁸⁸ “Oh, eu disse a ele você não é Oderisi/ a glória de Agobbio e glória daquela arte/ que chamam iluminura em Paris?” (tradução minha).

³⁸⁹ traduzir

Agora resta falar do último elemento do trio, Brás Cubas.

Virgílio decaído

No episódio em que o pai o visita, Cubas é chamado de Virgílio. Antes, no capítulo vinte e três, Cubas confessara sua mediocridade. Sem eufemismos assume praticar uma filosofia vazia, a qual preenche com “três versos de Virgílio, dois de Horácio, uma dúzia de locuções morais e políticas, para as despesas da conversação”.³⁹¹ Discurso vazio mas plurifuncional, valendo para o Latim, para a História, para a Jurisprudência. “Colhi de todas as cousas a fraseologia, a casca, a ornamentação...”.³⁹² Nesse aspecto, se Lobo Neves é a águia de Agobbio, simbolizando o lado vazio, mas poderoso, da política nacional, Cubas é o pavão, que cumpre o papel da literatura, dessa literatura de recamos, medíocre e descalibrada – “Escrevia política e fazia literatura”³⁹³ – por trás da qual desponta a imensa cauda do pássaro vaidoso. Não esqueçamos que o nome de Virgília sai dos versos da *Eneida* escritos por ele, quase como um exercício escolar. A gênese do nome da amante passa por esse filtro da retórica vazia. Vazia mas poderosa como veremos n’ “O alienista”, e decerto ela deve estar aí para compor a terceira força que faltava, a da literatura.

Assim sendo, o fato de o nome da principal personagem feminina do livro surgir de um trocadilho com o nome de um escritor modelo da Antiguidade diz respeito muito mais sobre quem armou o quadro do que qualquer outra coisa. Trata-se, claro, do narrador, do “autor que hesita”, oscila, que gosta mais de refletir do que contar, que escreve como um ébrio, sem pressa, desafrontado do século, uma vez que já morreu. É o narrador volúvel, caprichoso, que faz da ornamentação, do arruído, a sua força. Narrador que ataca sua personagem e imita os modos dela, o que dá o movimento e a forma do romance: “a forma ostensiva das *Memórias* é delineada pelo movimento, ou melhor, pela futilidade do narrador”,³⁹⁴ como nota Schwarz. Narrador que chamaremos de Virgílio decaído em oposição ao Virgílio-guia, encarnado por Virgília.

Mas onde poderíamos flagrar esse narrador em sintonia com a perspectiva dantiana, uma vez que estamos no coração da obra machadiana, em que as referências,

³⁹⁰ Não por acaso o capítulo seguinte narra a reaparição de Quincas Borba, que guiará Cubas em sua luta pela sede de nomeada.

³⁹¹ MPBC, p. 74.

³⁹² Idem.

³⁹³ Idem, p. 107

citações estão misturadas, amalgamadas, como descreveu a crítica em meados do século passado? Em termos dantianos, no Delírio, a suma filosófica do romance.³⁹⁵

Assim, se Dante é um vivo que passeia entre os mortos, Cubas é um morto que passeia entre os vivos.³⁹⁶ Um morto entre vivos que não tem lá muito o que contar senão a sua vida mesquinha, mas cuja forma de contar é o verdadeiro espetáculo do mundo que quer mostrar. Mundo mundano, por isso o brilho, as luzes e os ornamentos vazios são o que acontece de mais importante, e são a substância do narrador despreocupado das substâncias das coisas. Por isso seu inferno é um salão mundano; e a tempestade do quinto círculo, uma valsa. Rouanet diz que Cubas viaja à roda da vida e não chega à lugar algum, porque não mergulha na “vida em si”;³⁹⁷ seu horizonte é a superfície, onde vigem o ornamento, a vaidade, a vanglória. Caminho horizontal, vai e vem na mesma linha sem chegar a lugar algum: “tinha se agitado muito, mas de fato não saíra do lugar”.³⁹⁸ Algo que já vimos em *Helena* também, semelhanças com o ambiente infernal, no plano da estrutura, do movimento.

O Delírio vale, portanto e guardadas as proporções, uma *Divina comédia*. No aspecto formal, lembra as *Visione*, ou as jornadas pelo além, que à época de Dante já eram uma convenção, quase um subgênero, entre o literário e o texto religioso.³⁹⁹ Segundo Alessandro D’Ancona desde os primórdios do cristianismo conhecem-se esses textos, cuja estrutura e assunto foram herdados das visões pagãs, bíblicas e orientais. Neles já se viam a divisão em dois mundos, alguns tipos de penas e prêmios e sobretudo a visão do outro lado da vida, o testemunho ocular do que ocorre no Reino dos Mortos.⁴⁰⁰ O cristianismo iria acentuar e hierarquizar a divisão desses reinos, opondo Deus e Satanás, e caprichar na variação e descrição dos condenados ao inferno. A tradição é longa e atravessa a Idade Média. Auerbach, por sua vez, afirma que as fontes literário-religiosas da *Comédia* são a *Eneida* e a passagem de Paulo pelo mundo dos mortos, modelos destacados pelo próprio Dante no canto II do Inferno (vv. 30-32): “*Ma*

³⁹⁴ Schwarz, R. *Um mestre na periferia do capitalismo*, ed. cit., p. 82.

³⁹⁵ “A chave da filosofia das *Memórias póstumas* é, naturalmente, o célebre delírio do autor-personagem, no capítulo VII” (Merquior, J. G., op. cit., p. 334);

³⁹⁶ “Personagem do próprio poema, Dante como vivo passa ao mundo dos mortos. Também personagem e narrador, Brás Cubas retorna para a vida da ficção como testemunha existencial” (Ceschin, O., op. cit., p. 4).

³⁹⁷ Rouanet, S. P. “Tempo e espaço na forma shandiana: Sterne e Machado de Assis”, ed. cit., p. 352.

³⁹⁸ Idem.

³⁹⁹ Ver Auerbach, E., op. cit., pp. 105-107; e também D’Ancona, Alessandro. “I precursori di Dante”, 1874, in Bonghi, G. *Biblioteca dei Classici Italiani*, 2003, disponível em <www.classicitaliani.it>. Acesso em 15/05/2007.

⁴⁰⁰ D’Ancona, A., op. cit., p. V.

io, perché venirvi? o chi 'l concede?/ Io non Enea, io non Paulo sono;/ me degno a ciò né io né altri 'l crede".⁴⁰¹ As visões medievais não seriam propriamente fontes literárias para Dante, segundo Auerbach, mas sim o grande repertório comum do qual o poeta florentino tinha acesso como o "ar que respirava".⁴⁰²

O Delírio de Brás Cubas é uma alusão a esse gênero, uma paródia em que a mistura, o amálgama de fontes, idéias e estilos são sua marca mais forte. Incorporando, porém, as idéias de evolução, spencerianas e darwinistas, e a filosofia schopenhaueriana,⁴⁰³ e todas as fontes que vimos levantadas no capítulo 1 desta tese.⁴⁰⁴ É uma *visio* do século XIX, decerto, sem além ou castigos, apenas a materialidade da vida corroída pela andar do tempo. Somente a "voluptuosidade do nada". A mesma volúpia, enfim, que move o narrador, interessado tão-somente em exhibir-se, desde o começo do livro, quando compara suas memórias ao Pentateuco, quando a todo momento desfia sua erudição, incluindo a alusão e a citação, em italiano, de Dante. Sem moral alguma para defender, repõe o vazio do mundo dos vivos com sua narrativa sem substância.

O "sublime idiota"

A presença dantiana, portanto, serve ao mesmo tempo como contraste, na medida em que a profundidade do mundo dos mortos é reposta no vaivém horizontal das memórias; e semelhança, na medida em que traços de sublimidade do autor florentino são transpostos para o romance como imitação de motivos e estilos, sobretudo no que concerne à composição de Virgília e a seu papel de guia nesse mundo imanente, sem saída. Por sua vez, a deformação, a transladação para ambientes diferentíssimos de temas e ambientes dantianos são sinais da ação desse Virgílio decaído, cuja força é a falta de força, o nada. Narrador de um mundo decaído, sem saída, imanente, mas narrador petulante e dado à grande arte.⁴⁰⁵ Por trás dele, o autor, "o artífice das situações narrativas", descobre nesse grande abismo a maneira de dar forma ao que havia alguns anos tentando, o desabusado e desproposital arranjo entre a alta

⁴⁰¹ "Mas eu, por quê? Por que a graça extensa/ sem ser Paulo ou Enéias, se me sei/ e me sabem menor que esta licença?" (tradução de Wanderley, J., op. cit., p. 70).

⁴⁰² Auerbach, E., *Dante. O poeta do mundo secular*, ed. cit., p. 106.

⁴⁰³ Ver Carpeaux, O. M. "Uma fonte da filosofia de Machado de Assis", ed. cit.

⁴⁰⁴ Na seção "Um caso delirante".

literatura e o romance oitocentista. O humor curiosamente lhe permitiu essa arte, de colocar num arranjo só o reino dos mortos dantiano e o mundo mundano do romance do seu tempo, que ao cabo, segundo vimos no capítulo 1, deu numa atualização do gênero luciânico. Nesta atualização esteve em jogo essa vertiginosa adaptação, que é originalíssima em Machado, com a qual não só se apropria, reduz e rebaixa o repertório literário, como também o ironiza, imita-o e o utiliza para manter seu estilo elevado sem cair no ornamental. Soube escapar ao enfático sem abrir mão dos processos de imitação, alusão e referências à tradição clássica que era um sestro entre os escritores e homens públicos do seu tempo, sobretudo quando calçados na oratória.⁴⁰⁶ Fê-lo para ironizá-los, mas também o fez para não se divorciar da matéria e estilo que lhe eram tão caros. Assim o Virgílio decaído pode ser o “sublime idiota”, como lhe chamou Pandora, formulação irônica, mas que guarda o sentido da visada estilística (o sublime) e a descrença na possibilidade de ser sublime *a sério*...

Assim, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* temos desenho e inversão imitativa; transporte de sentidos adaptados à matéria do romance; paródia de gênero; e desenho de personagens clássicos desdobrados segundo as personagens do romance de chegada, ou seja, o tratamento do Virgílio dantiano segundo o desdobramento de Brás Cubas em defunto-narrador e personagem. Além disso, há os desdobramentos dos sentidos trazidos da *Comédia*: a valsa que vale por um romance de cavalaria, mas também o ventarrão do segundo círculo do Inferno; e a citação do canto XII do Purgatório, que serve como imagem para o casal adúltero do romance e, emendado pelo narrador, liga-se ao canto V do Inferno, bem como reforça em substrato o desenho do par Cubas-Lobo Neves. Ademais, a presença de Dante nesse romance mostra, não só a elevação do medíocre apontada por Ceschin, como também uma variedade de tratamento da obra dantiana que é prova e forma da força do narrador. E essa capacidade que vem do vazio, que é de certo modo a imitação da veleidade,⁴⁰⁷ que é a verdadeira grandeza do seus romances, e que o faz um “sublime idiota”.

⁴⁰⁵ “Tratei-a como tratei o latim: embolsei três versos de Virgílio, dous de Horácio, uma dúzia de locuções morais e políticas, para as despesas da conversação. Tratei-os como tratei a história e a jurisprudência. Colhi de todas as cousas a fraseologia, a casca, a ornamentação...” (MPBC, p. 75).

⁴⁰⁶ “O escritor brasileiro se habituou a escrever como se falasse, vendo no leitor problemático um auditor mais garantido. [...] Finalmente [...] há o padrão francês que herdamos, diretamente ou através dos portugueses, e se caracterizava pela grandiloquência e a riqueza verbal de que Chateaubriand foi pontífice” (Candido, A. *A formação da literatura brasileira*, v. 2, ed. cit., p. 44).

⁴⁰⁷ “Por outro lado, a veleidade é, rigorosamente, o elemento de generalidade na obra de Machado, que achou nela uma lógica de ferro” (Schwarz, R. “Mesa-redonda”, in Bosi, A. et al. *Machado de Assis*, ed. cit., p. 321).

E agora veremos n' "O alienista" como esse sublime, ao fim, acaba sendo uma "traição" à Literatura, que pela perspectiva do narrador machadiano parece, sim, uma "imponente ruína".

2. "O ALIENISTA"

À primeira vista, a novela "O alienista" que abre *Papéis avulsos*, publicado em 1882, mostra a inversão e reversão dos papéis da razão e da loucura, que acabam por dissolver os limites entre elas. Seu protagonista, o dr. Simão Bacamarte, é uma das personagens mais conhecidas de Machado, uma espécie de Quixote da ciência,⁴⁰⁸ uma caricatura de cientista.⁴⁰⁹ Desembarcando na pequena Itaguaí, vindo da Europa, "filho da nobreza da terra",⁴¹⁰ ele irá modificar brutalmente o cotidiano do vilarejo, por meio da criação de um hospício, a Casa Verde. Nela confinará quase todos os habitantes da cidade por força de suas teorias acerca da loucura – nada científicas, diga-se –, provocará verdadeira revolução por isso, e ao cabo chegará à máxima verdade: de que o único louco ali era ele, em virtude do perfeito equilíbrio de suas faculdades mentais. As peripécias que se desenrolam até seu desfecho podem ser um quadro do mundo todo, uma forma de contar a história da sociedade e suas instituições: "Itaguaí é o meu universo".⁴¹¹ Novela, portanto, das mais complexas de Machado de Assis, cheia de camadas de sentidos, dos quais tentaremos deslindar alguns pela perspectiva dantiana, com base na citação do canto XXXIII do Inferno da *Comédia* e também em alguns traços da obra do florentino usados para a composição de certo aspecto do conto: a classificação dos tipos de dementes de Itaguaí.

A classificação dos dementes

⁴⁰⁸ "Ao que tudo indica, *O Alienista* pode ser considerado como uma reescritura do *Quixote*, seja por intermédio do heroísmo insustentável e anacrônico, seja pela idéia fixa que orienta a ação da personagem" (Ver Vieira, M. A. d. C. "'O alienista' de Machado de Assis: O Dom Quixote de Itaguaí". *Letras & Letras*. Uberlândia, 20 (1), jan./jun., 2004, p. 78).

⁴⁰⁹ "[...] homem de ciência até a medula, conseqüentemente até o ridículo" (Bosi, A. "A máscara e a fenda", in *Machado de Assis. O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999, p. 88).

⁴¹⁰ Assis, M. "O alienista", in _____. *Papéis avulsos*. Edição de I. Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 5 (doravante "O alienista").

⁴¹¹ Idem, p. 5 (Para a interpretação do conto como uma paródia da história do mundo Teixeira ver "Introdução", in idem, pp. XLI-XLVII).

Antes de analisar a citação do canto XXXIII, falemos de um outro aspecto da novela, que lembra a *Divina comédia*, a classificação dos loucos da cidade feita pelo Dr. Simão Bacamarte. Sabe-se que o Reino dos Mortos dantiano segue regras precisas de classificação, seja para os condenados, seja para os penitentes, seja para os bem-aventurados. No Inferno a vontade, dependendo de sua disposição, dá o grau do pecado: quando a paixão a move, temos as faltas por incontinência (*incontinenza*); quando passa pelo crivo da razão, temos as ações regidas pela malícia (*malizia*). Com base nessa divisão classificam-se os inúmeros pecados: a luxúria, a gula, avareza, prodigalidade e a ira fazem parte do primeiro grupo; e a heresia, a violência e a fraude, do segundo. A violência é de três tipos e a fraude de dois. Destes dois tipos de fraude, o primeiro (os fraudulentos em quem não se confia) divide-se em dez espécies de fraudulentos; e o segundo (os fraudulentos em quem se confia, os traidores), em quatro divisões.⁴¹² No Purgatório os critérios são guiados pela expiação dos maus impulsos, que ao fim serão purificados; e no Paraíso as almas se agrupam de acordo com as suas “disposições virtuosas”.⁴¹³

Quando lemos a classificação do dr. Simão, vemos coisas bem semelhantes, como a divisão principal em duas classes e suas subdivisões: “Uma vez desonerado da administração, o alienista procedeu uma vasta classificação dos seus enfermos. Dividiu-os primeiramente em *duas classes principais: os furiosos e os mansos*; daí passou às subclasses, monomanias, delírios, alucinações diversas”.⁴¹⁴ Mais adiante aparecem outros critérios. Bacamarte inventa outras categorias, como os “loucos de amor”, as “manias de grandeza”, até coisas como a “demência dos touros”.⁴¹⁵ No início da história, o narrador já nos dá alguns sinais da forma equívoca da ciência bacamartiana ao comparar o ofício do cientista ao de um corregedor.⁴¹⁶ Mais tarde, depois da rebelião que se fará contra ele e do posterior restabelecimento de seu poder, Bacamarte radicaliza a arbitrariedade de seus critérios, mostrando serem estes muito mais morais do que patológicos:

⁴¹² A Caína, para os traidores dos parentes; a Antenora, para os traidores da pátria; a Toloméia, para os traidores dos amigos, e a Judeca, para os traidores dos superiores e benfeitores.

⁴¹³ Auerbach, E. *Dante. O poeta do mundo secular*, ed. cit., pp. 133-135.

⁴¹⁴ Assis, M. de. “O alienista”, p. 15 (grifos nossos).

⁴¹⁵ Essa era, parece, uma idéia fixa do cronista Machado na década de 1870, a crítica à adoção da tourada no Brasil, que persiste, como se vê, no início do decênio seguinte.

⁴¹⁶ Assis, M. de. “O alienista”, p. 15

Ele respeitava as namoradas e não poupava as namoradeiras, dizendo que as primeiras cediam a um *impulso natural* e as segundas a um *vício*. Se um homem era *avaro* ou *pródigo*, ia do mesmo modo para a Casa Verde; daí a alegação de que não havia regra para a completa sanidade mental.⁴¹⁷

Vêm-se os traços dantianos no trecho, tanto nas idéias de impulso natural – que nas namoradeiras, por excesso, vira vício – quanto nas figuras do avaro e pródigo, típicos condenados do inferno dantiano, e personagens recorrentes na prosa de ficção machadiana. O impulso natural excessivo equivale à incontinência; e as namoradeiras, às luxuriosas do canto V do Inferno. E são do mesmo gênero também o pecado dos avaros e pródigos, que penam no canto VII. Em dois períodos, Machado costura as faltas dos loucos de Itaguaí em cima do tecido da *Comédia*. Remate feito, ainda transporta o sentido da obra do florentino para a sua, reforçando o aspecto moral – por isso arbitrário neste contexto – dos critérios de Simão:

Os alienados foram alojados por classes. Fez-se uma galeria de modestos; isto é, os loucos em quem predominava esta *perfeição moral*; outra de tolerantes, outra de verídicos, outra de simplices, outra de leais, outra de magnânimos, outra de sagazes, outra de sinceros, etc.⁴¹⁸

Essa classificação, que lembra a das almas do Paraíso – *perfeição moral* –, vai mostrar uma inversão operada por Machado no sentido da *Divina comédia*. Simão passa a encarcerar esses homens virtuosos e depois corrompê-los, devolvendo-lhes assim a sanidade, uma vez que o critério a essa altura diz que o louco é o homem moralmente perfeito. Nesse sentido, Machado faz algo parecido com o que fez em “D. Mônica”: inverte o sentido da peregrinação dantiana – que leva o homem a subir do abismo para o céu, do pecado ao amor de deus –, ao fazer a alma de Gaspar subir ao sétimo céu e depois descer até “o último abismo”.⁴¹⁹ Inversão mais forte agora uma vez que Itaguaí é um “universo”, e todos os seus habitantes, incluindo os homens de bem, parecem ter sucumbido à experiência de Simão. Todavia, como a ciência de Bacamarte é fraudulenta, como veremos adiante, a inversão não está no âmbito do eixo vertical, de baixo para cima/de cima para baixo, mas na troca do eixo propriamente: do vertical para o horizontal. Sim, porque não há modelo a seguir, não há verdade. Como não há nada por baixo do conhecimento, o modelo varia conforme as intermitências do arbítrio do

⁴¹⁷ Idem, p. 62.

⁴¹⁸ Idem, p. 74.

⁴¹⁹ Ver capítulo 3, p XX.

alienista. Vai-se de um lado para o outro sem chegar a lugar algum. Assim na verdade o espetáculo que o leitor está a assistir restringi-se a um campo não-ascensional, porque em última instância não há verdade transcendente, mas *força* imanente, ou seja, luta pelo poder. Há uma tensão entre poder e verdade que parece estar no núcleo do conto,⁴²⁰ e em torno da qual a citação de Dante parece ter ligação.

Fato e verbo

Os versos de Dante citados por Machado de Assis n' "O alienista" são os dois primeiros do canto XXXIII, penúltimo do Inferno, "*La bocca sollevò dal fiero pasto/ Quel peccatore...*";⁴²¹ cena em que o conde Ugolino está roendo o crânio do arcebispo Ruggieri. É um dos momentos mais conhecidos, trágicos e sublimes do Inferno. Os dois pecadores estão no último círculo, o nono, no qual penam os traidores. Dividido em quatro zonas, eles estão naquela destinada aos traidores da pátria, a Antenora. Machado de Assis altera o segundo verso, no lugar de *peccatore* escreve o *seccatore* mudando-lhe o sentido "*La bocca sollevò dal fiero pasto/ Quel seccatore...*". A mudança é sutil, uma simples troca de "P" por "S", que além de demonstrar certa desenvoltura com a língua italiana, mostra também um conhecimento em pormenor da *Comédia*. À primeira vista essa deturpação da citação parece querer jogar no chão o ar de sublimidade que cerca o episódio dantiano. "*Seccatore*" pode ser traduzido como "enfadonho", "maçante", e vem do verbo "*seccare*", que significa "secar" em sentido estrito, mas também "irritar", "aborrecer", "exaurir" e "esgotar" em sentido figurado. Mas Machado reserva uma surpresa ao seu leitor mais crítico, ou menos preguiçoso, que se dispõe a apanhar um exemplar da *Divina comédia* em sua prateleira. Quando ele consultar a obra e der uma espiada mais detida, verá que o verbo que encerra o canto XXXII é justamente "*seccare*". Habilidade, o escritor fluminense transporta o mesmo verbo para o verso à frente, nominalizando-o, multiplicando as possibilidades de sentido, além de mostrar, mas apenas para esse leitor mais curioso, uma intimidade com o texto do escritor florentino.

Sabendo disso, somos obrigados a retroceder até o canto XXXII para ver que sentidos Machado estaria querendo carrear daí para o seu conto. (Movimento, aliás, que

⁴²⁰ "Mas essa história de loucos quer-me parecer índice de uma outra dimensão, que inclui e ultrapassa a caricatura do perfeito alienista. Porque há nela um desenho claro de uma *situação de força*" (Bosi, A., "A máscara e a fenda, ed. cit., p. 88).

nos obrigou a fazer em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, como vimos.) É o momento na *Comédia* em que Dante e Virgílio adentram o círculo dos traidores. O poeta florentino expõe a dificuldade em descrever essa parte do abismo, e dá mostras de sua preocupação em relação à justa combinação entre o estilo e a matéria: “Se usasse rimas ásperas, rouquenhas/ Próprias do poço lôbrego e tristonho,/ Que do inferno sostem as outras penhas// Melhor idéia do lugar medonho/ Dera...” (vv. 1-3).⁴²² E depois pede ajuda para seus versos não serem infiéis aos fatos, “e fato e verbo não sigam diversos” (v. 12).⁴²³ A extrema preocupação passo a passo da poesia expressar o mais adequadamente possível os eventos extraordinários do Inferno é recorrente na *Comédia*. O episódio levará esse sentimento a um de seus momentos mais extremos, quando justamente Dante depara-se com Ugolino trepado no crânio de Ruggieri. Dirigindo-se ao primeiro, pergunta o que o levava até ali, e se “[...] há razão na tua ira agora/ sabendo os dois quem sois e o seu pecado, no mundo acima te honrarei na hora,// se a [língua] com que falo não tiver *secado*” (vv. 136-139).⁴²⁴ O sentido é duplo: pode secar-se literalmente, ou seja, Dante promete honrar o pecador relatando sua história desde que sobreviva à passagem pelo Reino dos Mortos; ou secar, no sentido de se exaurir, de não ser suficiente para narrar episódio tão grotesco (“Ó tu que mostras no bestial empenho...” v. 133).⁴²⁵ Ou seja, a poesia precisa dar conta da extensão do drama e do horror que pretende mostrar, ela está nos limites da sua capacidade expressiva em face da experiência do conhecimento da dor e do grotesco.

Essa obsessão com a adequação do verbo de Dante nos leva a duas considerações antes de voltarmos a Machado. A primeira diz respeito à adequação estilística do poema. Dante tendo em vista a teoria da separação dos estilos, de matriz aristotélica, chamou como todos sabemos sua obra de *Comédia*, por causa da “marcha da ação” que vai do infeliz ao feliz, e ao mesmo tempo chama seu estilo de baixo ou médio estilo, em vista da multiplicidade de sentidos que a obra tem e dos diferentes assuntos de que trata.⁴²⁶ A segunda diz respeito a imitação da realidade. Auerbach chega a dizer que “Dante não conhece barreira na imitação”,⁴²⁷ ou seja, na *Comédia* a matéria

⁴²¹ “A boca levantou do fero pasto/ o pecador...” (Tradução de Wanderley, J., p. 395).

⁴²² Tradução de J. P. Xavier Pinheiro, *Divina comédia*. Rio de Janeiro: J. Ribeiro dos Santos, 1918, p. 419.

⁴²³ Trad. de J. Wanderley, p. 385 (original: “*si’ che dal fatto il dir non sia diverso*”).

⁴²⁴ Idem, p. 391. No original “*che se tu a ragion di lui ti piangi,/ sappiendo chi voi siete e la sua pecca,/ nel mondo suso ancora io te ne cangi,// se quella con ch’io parlo non si secca*” (grifos nossos).

⁴²⁵ Idem.

⁴²⁶ Auerbach, E. “Farinata e Cavalcante”, ed. cit., p. 161-162.

⁴²⁷ Idem, p. 160.

tanto pode ser o grotesco, o realismo mais baixo, quanto a esfera mais perfeita do cosmos humano. Essa mistura quebra os preceitos da retórica antiga, que prega a separação de estilos de acordo com os objetos tratados.⁴²⁸ Na *Comédia*, a busca do sublime de sua obra desvia-se da preceptística clássica e liga-se à integridade vertical e plena do seu poema, fundado no Amor e no Sagrado: “Dante evita toda designação do seu poema como uma obra sublime no sentido antigo; para exprimir a sua peculiar sublimidade, forma uma palavra especial: *il poema sacro* [...]”.⁴²⁹ Segundo Auerbach, para um dos primeiros comentadores de Dante, Benvenuto Imola, Dante teria chamado seu poema de *Comédia* por causa do seu estilo baixo e vulgar e seu gênero de poesia sublime.⁴³⁰ Para esta tese importa, dessa profunda reflexão e ação poética dantianas que redundaram na grande invenção que é a *Divina comédia*, justamente a preocupação com a adequação entre fato e verbo, que tanto está ligada à imitação do real, ao objeto descrito – que implica romper com a preceptística clássica –, quanto à operação lingüística necessária para realizá-la, o estilo.

Assim quando Machado modifica o verso, transporta para o conto esse sentido de adequação ao modificar a citação– “*seccatore*” no lugar de “*peccatore*”. Primeiro, por usar a citação em favor da sua história, colocando-a no contexto de Itaguaí, dirigindo o foco para o maçador; segundo, por contrapor a condição limite do estilo dantiano, a representação do sublime, à figura do roedor da representação, o beletrista. Todavia a adequação machadiana aparece como inadequação, seja por causa da modificação do verso original, que provoca um ruído que pode ser tomado como deturpação mesmo, como entendeu Magalhães Jr. em seu conhecido artigo “O deturpador de citações”;⁴³¹ seja porque cria uma armadilha para o mau leitor, que desconhece a alta literatura, que pode não perceber a alteração; seja porque mostra que a mudança do original é necessária para dar sentido e expressividade à obra de chegada, que a fidelidade ao original só ocorre quando este é fraudado. Por meio da citação o narrador imita – uma vez que citar é um vezo beletrista – e ataca o maçador ao mesmo

⁴²⁸ Regra que remonta à *Poética*, de Aristóteles, segundo a qual a poesia pode ser distinguida segundo o objeto tratado por ela: “Mas como imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole [...] necessariamente sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós [...]. Pois a mesma diferença separa a Tragédia da Comédia; procura, esta, imitar os homens piores, e, aquela, melhores do que eles ordinariamente são” (Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992, pp. 21 e 23).

⁴²⁹ Auerbach, E., “Farinata e Cavalcante”, ed. cit., p. 162.

⁴³⁰ Idem, p. 164.

⁴³¹ “Machado de Assis deturpador de citações... Ninguém até aqui levantou contra o grande escritor esta acusação. Nenhuma, porém, seria mais bem fundamentada” (Magalhães Jr., R. “O deturpador de citações”, in *Machado de Assis desconhecido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955, p. 225).

tempo. É um retrato dessa figura comum em toda a história, do malbaratador da língua, que a figura do beletrista a resume melhor. E dando mais uma volta no parafuso, essa inadequação quer revelar a verdadeira inadequação da história, que é a divergência entre o fato e o verbo. Divergência que, paradoxalmente, está na raiz do discurso local que dá poder a quem o utiliza: desde os maçadores até os políticos, chegando ao alienista, o homem mais poderoso de Itaguaí. Discurso vazio que o narrador também mimetiza, sobretudo nos momentos em que compõe a figura de Simão. Assim, o “secador” de Itaguaí vale pelo pecador do Inferno, que no caso, é um traidor, donde o produto final: beletismo igual à traição. O que leva-nos a dizer que a adequação no ambiente machadiano, no limite, só aparece ou vinga como inadequação.

O beletismo

O beletismo no conto é satirizado por meio da caricatura de algumas personagens que o representam, mas seus métodos e força são tratados com mais gradação e ironia, uma vez que, como falamos, não se trata apenas de um desvio social passível de correção, mas sim de uma força que dá poder, *status*, a seus usuários.

As figuras satirizadas são emblemáticas. Logo no segundo capítulo, quando Simão já construiu o hospício, a Casa Verde, loucos de toda região afluem para lá. E o primeiro a ser descrito é justamente uma figura de beletista num corpo de vilão. Trata-se de um camponês rústico que todos os dias depois do almoço “fazia regularmente um discurso acadêmico, ornado de tropos, de antíteses, de apóstrofes, com seus recamos de grego e latim, e suas borlas de Cícero, Apuleio e Tertuliano”.⁴³² O narrador descreve o caso como inexplicável, mas lembra-nos uma personagem machadiana reescrita, o Luís Tinoco de “Aurora sem dia”. Tinoco é uma das primeiras caricaturas de beletista na obra de Machado de Assis. Candidato a poeta, orador e político, ele escrevia à custa de muita cópia e imitação, sem sentimento verdadeiro nem conhecimento literário: “não era homem que meditasse uma página de leitura; ele ia atrás das grandes frases – sobretudo das frases sonoras –, demorava-se nelas, repetia-as, ruminava-as com verdadeira delícia [...]”.⁴³³ E o uso de epígrafes era um de seus recursos estilísticos, que usou num poema dedicado à Laura, citando um verso de Dante, do canto V – “*nessun maggiore dolore*” –, numa confusão proposital armada pelo narrador entre a musa de

⁴³² “O alienista”, p. 12.

⁴³³ Assis, M. de. “Aurora sem dia”, ed. cit., p. 230.

Petrarca e a Beatriz de Dante. No final, Tinoco desiste de ser poeta e acaba como um camponês, casado e pai de dois filhos. N' "O alienista" o quadro é outro – o de "Aurora sem dia" resvala no pedagógico⁴³⁴ – e o vilão não se corrige, pois é um Tinoco sem consciência do ridículo de sua condição. A crítica que subjaz é feroz: qualquer ignorântão pode manejar uma peça oratória, valendo-se da imitação deslavada.⁴³⁵

O próximo beletista apanhado em flagrante é Martim Brito. Nós o encontramos num jantar oferecido à mulher de Bacamarte, D. Evarista. Ela acabara de voltar do Rio de Janeiro, para onde fora desenfastiar-se da vida de Itaguaí. O episódio acontece no capítulo do Terror, no qual a Casa Verde via-se lotada, pois a loucura agora era um "continente", segundo a nova teoria do alienista, de acordo com a qual todo aquele que não gozasse de perfeito equilíbrio mental era um demente. A essa altura, Bacamarte era tratado como traidor pela população de Itaguaí, e a Casa Verde era chamada de "cárcere privado". Era a rebelião que se aproximava.

Enquanto isso, desenrolava-se o jantar. O narrador mimetizando suas personagens beletistas incorpora as dores da população: "D. Evarista era a esperança de Itaguaí; contava-se com ela para minorar o flagelo da Casa Verde".⁴³⁶ O narrador toma de empréstimo construções retóricas de suas personagens, como neste "esperança de Itaguaí" e "minorar o flagelo". Ou quando a descreve, parodiando – e mimetizando – outras personagens: "Ela era a esposa do novo Hipócrates, a musa da ciência, anjo, divina, aurora, caridade, vida, consolação; trazia nos olhos duas estrelas, segundo a versão modesta de Crispim Soares, e dois sóis, no conceito de um vereador".⁴³⁷ Mas o narrador é mais ardiloso do que pensamos e logo trata de desviar a atenção do leitor fazendo a caricatura de Martim Brito, esse beletista que louvará a senhora, falando coisas como "Deus quis vencer a Deus, e criou D. Evarista".⁴³⁸ O narrador nos conta que ele escreve odes, nas quais sobressaem imagens como "'O dragão aspérrimo do nada' esmagado pelas 'garras vingadoras do Todo'".⁴³⁹ Antes de levá-lo para a Casa Verde Simão já comentara com a mulher sobre a retórica, que esta "permitia tais arroj

⁴³⁴ "Mas não esqueçamos que a sátira tem também uma função pedagógica ou mesmo um papel de correção de costumes" (Loureiro, Jayme. "Leitura, escrita e crítica em 'Aurora sem dia'". *Teresa*, n. 6-7, São Paulo, 34 Letras-Imesp, 2006, p. 123).

⁴³⁵ "Ele [Machado] se insurgiu contra uma maneira (ainda vigente no seu tempo) de entender a linguagem literária como um acervo de fórmulas consagradas, de modos de bem dizer que qualquer indivíduo dotado de boa memória pudesse manejar" (Soares, M. N. L. *Machado de Assis e a análise da expressão*. Rio de Janeiro: INL, 1968 [Coleção de Cultura Brasileira – Série Estudos], p. 4).

⁴³⁶ Idem, "O alienista", p. 34.

⁴³⁷ Idem, p. 35-36.

⁴³⁸ Idem, p. 36.

⁴³⁹ Idem, p. 37.

sem significação”.⁴⁴⁰ Parece-nos uma formulação lapidar do discurso vazio e ornamental mimetizado em toda a novela, ora em registro cômico, ora paródico, como é o caso desse Martim Brito. Mas é também o discurso do alienista, que a rigor não se distingue do discurso do beletrista, só é mais poderoso. Como são os discursos dos rebelados, dos políticos. Todos esses perceberão que a retórica é um grande instrumento de persuasão, usando-a para fins políticos.

O último beletrista de que falaremos é o Coelho, o mesmo contra o qual o padre Lopes dirige seu ódio. Como sabemos, Coelho é um conversador incorrigível que gostava da “boa palestra, a palestra comprida, gostada a sorvos largos”.⁴⁴¹ Um maçador não é necessariamente um beletrista mas a forma pela qual o narrador o apresenta nos faz vê-lo como membro dessa família: “palestra”, em vez de conversa, e a locução “a sorvos largos” remetem a um tipo amante das formas elevadas, como a mimetização do narrador sugere ao descrevê-lo. A contraparte do padre, a citação dantiana reforça isso; e a contraparte machadiana, a adulteração da citação também. Então a imagem destilada pelo padre, que o compara a Ugolino aferrado à nuca do arcebispo Ruggieri, eleva o tipo a sua força máxima: o conversador incorrigível que fala até “secar” o ouvido alheio ou, de tanto falar, rói a mente de seu interlocutor. São sentidos entre outros tirados da imagem, que só é possível mediante um deslocamento do original, que é uma das maneiras machadianas de formular sua adequação, tendo em vista a adequação dantiana, como vimos. Coelho, assim como os outros beletristas, estaria nos antípodas do poeta verdadeiro, para o qual o fato deve convir ao verbo. Mas no ambiente machadiano o discurso verdadeiro não medra, é “latim”, como lemos na seqüência do trecho: “uns sabiam do ódio do padre, e outros pensavam que isto era uma oração em latim”.⁴⁴² Assim completa-se o sistema – ou a fragilidade dele: o público desconhece o que se fala, e quanto mais desconhece mais força tem os “arrosos sem significação. Isso deve ficar mais claro com a análise das retóricas política e “científica”, das quais passamos a tratar.

A retórica a serviço do poder, primeiro movimento

⁴⁴⁰ Idem, p. 36.

⁴⁴¹ Idem, p. 40.

Com a prisão de Coelho, desponta figura do barbeiro Porfírio, que irá liderar a rebelião contra Bacamarte. Uma frase de Porfírio na Câmara é o rastilho de pólvora que aguardava sua faísca: “essa Bastilha da razão humana”,⁴⁴³ figura para a Casa Verde que o barbeiro roubara de um “poeta local”. Atrás dele, seguiram todos. Vereadores inclusos; um dos quais, Sebastião Freitas, vencido pela elegância da frase, “repetia consigo, namorado: — Bastilha da razão humana!”.⁴⁴⁴ O registro é caricatural. Mas é preciso ver o movimento em que a frase é proferida, notar o quadro em que a sentença de Porfírio aparece, e o objeto que se quer, enfim, criticar. Ela surge quando o presidente da Câmara pede aos rebeldes algo mais consistente do que simples acusações contra o alienista: “para *demonstrar o erro* era preciso alguma coisa mais do que arruaças e clamores”,⁴⁴⁵ ele diz. Cravemos os olhos no grifo: “demonstrar o erro”. Procedimento científico ou no mínimo investigativo, que acabará caindo na vala da retórica, pois o que vem em seguida é o “arrojo sem significado”, a comparação do hospício com a arqui-famosa prisão francesa, cuja queda simbolizou o fim do Antigo Regime na França. Foi o que bastou para a rebelião começar. Assim, em lugar da verdade, que pressupõe o método “demonstrativo”, temos o vazio da retórica, a força superficial vazada na metáfora elegante, que encanta gregos e troianos – vereadores e o povo. Aí a crítica.

Seguindo o conto, vemos Simão Bacamarte diante dos revoltosos. Ele não se intimida e se recusa a mexer em sua Ciência, não obstante considerar mudanças na administração da Casa Verde. Diz isso da varanda não sem antes fintar o público retoricamente: “– Direi pouco, ou até não direi nada, se for preciso”.⁴⁴⁶ Claro que ele sabe que é preciso falar, mas sabe que, depois disso, quando falar, seu discurso será ouvido com mais atenção do que antes. Quando fala, então, arrefece os ânimos da multidão e sai. Porfírio entende que essa é sua hora e não perde a oportunidade: mais uma vez se vale da eloquência para não perder o bonde da história:

– Meus amigos, lutemos até o fim! A salvação de Itaguaí está nas vossas mãos dignas e heróicas. Destruamos o cárcere de vossos filhos e pais, de vossas mães e irmãs, de

⁴⁴² Idem.

⁴⁴³ Idem, p. 42.

⁴⁴⁴ Idem, p. 43.

⁴⁴⁵ Idem, p. 42.

⁴⁴⁶ Idem, p. 46.

vossos parentes e amigos, e de vós mesmos. Ou morrereis a pão e água, talvez a chicote, na masmorra daquele indigno.⁴⁴⁷

Usando subjuntivos e segunda pessoa do plural, em tom elevadíssimo, convence a massa, que fica ao seu lado novamente, sempre oscilando entre o “latim” dos poderosos. Mais tarde quando já tiver vencido os dragões do rei, dissolvida a Câmara e tomado o poder, Porfírio imprime seu latinório na sua proclamação do poder, agora em escrito:

Itaguaienses! não vos peço senão que me rodeeis de confiança, que me auxiliéis em restaurar a paz e a fazenda pública, tão desbaratada pela câmara que ora findou às vossas mãos. Contai com o meu sacrifício, e ficai certos de que a coroa será por nós.⁴⁴⁸

Mas Porfírio não destruirá a Bastilha, fazendo ver que Itaguaí não é a França.⁴⁴⁹ Trai o povo e logo Bacamarte vê nele mais um louco. Com a Casa Verde de pé, o povo se agita, e quem se aproveita é outro barbeiro, João Pina. Em seu primeiro lance, usa um clichê, o mais vazio dos discursos, com o qual acusa Porfírio de estar “vendido ao ouro de Simão Bacamarte”.⁴⁵⁰ Logo teve adeptos. Porfírio reage, mas é derrotado mediante a lábria do adversário: “João Pina mostrou claramente, com *grandes frases*, que o ato de Porfírio era um simples aparato, um engodo, em que o povo não devia crer. Duas horas depois caía Porfírio *ignominiosamente* e João Pina assumia a difícil tarefa do governo”.⁴⁵¹ Teve apenas tempo de copiar decretos alheios antes de ser deposto pelas tropas do Rei. Insurreição debelada, Casa Verde revigorada. Assim, a força da retórica encontra seu reverso, a força dos fuzis, os quais estão ao lado do alienista e não dos rebelados. Bacamarte, não por acaso um arcabuz, é quem detém a melhor das retóricas, o discurso mais forte.

A retórica a serviço do poder, segundo movimento

Simão Bacamarte pode ser descrito como um cientista amalucado, quixotesco, o qual, sobretudo por seu método, que não tem nada de empírico, lembra muito mais um

⁴⁴⁷ Idem, p. 48.

⁴⁴⁸ Idem, p. 52.

⁴⁴⁹ “[...] porque Napoleão não provou a Casa Verde” (Idem, p. 68).

⁴⁵⁰ Idem, p. 60.

⁴⁵¹ Idem (grifos nossos).

cientista pré-racionalista,⁴⁵² que tece teorias que explicam *per se* os seus objetos, sem lastro empírico algum. Mas ao contrário da personagem de Cervantes, Bacamarte é poderoso, sutil, artiloso. Mas a força discursiva dele estará na formação de sua imagem, que o narrador nos dá mimetizando a recepção que um tal homem, nobre, sábio, amigos dos poderosos, do rei inclusive, teria num vilarejo como o de Itaguaí, em que se desconhece o latim. Mas esse sábio possui um aspecto sombrio, que o faz dominar a cidade e seus moradores, aspecto que fica encoberto pela imagem altissonante de que falamos. Cabe agora ver isso mais de perto.

Algum tempo depois de ter chegado ao Brasil, Simão se “entrega de corpo e alma ao estudo da ciência”, ao cabo do qual encontra na investigação da patologia cerebral o seu objetivo maior, ou em linguagem machadiana, sua idéia fixa. Nesta hora, ele se derrama:

Simão Bacamarte compreendeu que a ciência lusitana, e particularmente a brasileira, podia cobrir-se de “*louros imarcescíveis*”, – expressão usada por ele mesmo, mas em um arroubo de intimidade doméstica; exteriormente era modesto, segundo convém aos sabedores.⁴⁵³

Na verdade, esses “louros imarcescíveis” cobrem a aura de objetividade do cientista. Projetam uma sombra por trás da imagem de sábio, figura tão proeminente que até suas entranhas são egrégias,⁴⁵⁴ como dirá mais tarde o narrador. O tom classicizante do trecho liga o sábio ao desejo de fama – os “louros” – e ao sentimento de probidade – o cultismo “imarcescíveis”. Mesma probidade que o narrador usara para descrever a aparição do seu principal rival, o barbeiro Porfírio, que é desenhado como um homem que põe os interesses públicos acima dos seus, recebendo por isso o selo de retidão do narrador: “essa é uma *das laudas mais puras desta sombria história*”.⁴⁵⁵ Mas já sabemos que o móvel de Porfírio era a sede de poder. Assim, é preciso prestar atenção na ironia do narrador, que está a todo momento mostrando como a eloquência ou o discurso elevado encobre sentimentos escusos e nada imarcescíveis.

⁴⁵² Vem bem a propósito a interpretação de Luiz Costa Lima a respeito da crítica a retórica de Sterne, que ataca um tipo de “cientista” muito semelhante a Simão Bacamarte: “[...] a sátira de Sterne pressupõe o mundo pré-racionalista, ainda dominado pela ‘ciência’ medieval, com sua medicina especulativa, com seu casuísmo desenfreado, que leva os letrados a propor explicações racionais exaustivas, baseadas, contudo, em premissas não verificadas” (Lima, L. C. “Sob a face de um bruxo”, ed. cit., p. 63).

⁴⁵³ Assis, M. de. “O alienista”, p. 7.

⁴⁵⁴ A frase é invertida, para dar mais força irônica: “egrégias entranhas” (idem, p. 24).

⁴⁵⁵ Idem, p. 39.

Eloquência que será a arma de Bacamarte na Câmara dos Vereadores, ao defender sua idéia de criar uma Casa de Orates em Itaguaí. Essa é a chave com que abre as portas para seu projeto. A Câmara consente e logo cria um imposto para sustentar o asilo de loucos. Construída a casa, um primeiro truque: Simão coloca uma inscrição no pórtico da Casa Verde trocando o nome do autor, em vez de Maomé, o autor de fato, coloca o nome de Benedito VIII. A farsa conta com a cumplicidade do padre Lopes (“fraude, aliás pia”⁴⁵⁶), que finge não perceber nada. A razão invocada é política, Simão não quer melindrar a Igreja, embora não se vexe de melindrar a verdade. Pura política.

A essa altura, Simão já é, segundo o narrador, um “alto espírito”, um “varão ilustre”, não obstante a fraude. Contudo, um outro componente desabonador, na contramão da figura do sábio, vem à baila. No capítulo três, “Deus sabe o que faz”, numa operação bem típica de Machado de reverter bons sentimentos em sentimentos duvidosos, o narrador exhibe outra consequência nada pia do mister científico de Simão: a riqueza. Sua mulher, Evarista, queixosa da ausência do marido, enfurnado em suas pesquisas científicas, esboça um lamento: “– Quem diria nunca que meia dúzia de lunáticos...” a faria viúva novamente,⁴⁵⁷ seria o complemento da sentença. Mais adiante, quando Simão propõe-lhe viajar para o Rio de Janeiro, ela testemunha o estado de riqueza em que se encontram: “Enquanto ela comia o ouro com os seus olhos negros, o alienista fitava-a, e dizia-lhe ao ouvido com a mais pérfida das alusões: – Quem diria que meia dúzia de lunáticos...”⁴⁵⁸ os deixaria ricos! À custa da loucura alheia, os Bacamarte enchem a burra de ouro, sob as vistas grossas de Deus. “– Deus sabe o que faz!”⁴⁵⁹ diz a esposa, casando a religião com a riqueza.

Temos, portanto, um cientista beletrista, fraudulento e rico. Esses três aspectos vão oscilar junto com a sua imagem de sábio, movimento que está no núcleo do conto, impulsionado, quero crer, por outro movimento traiçoeiro e fraudulento, o do discurso, que bascula entre a vacuidade e a plenipotência. Esses tipos são as saliências que nos deixam ver o problema do exercício do discurso vazio, por enquanto inofensivo. Mas essa questão vai se tornar mais complexa quando se vir que no lugar do discurso científico está a forma do belo, e por trás do sábio, sua estátua.

O belo científico

⁴⁵⁶ Idem, p. 10.

⁴⁵⁷ Ela teve um primeiro marido, um juiz de fora, que a enviuvou.

⁴⁵⁸ Idem, p. 18.

No quarto capítulo, Simão anuncia uma teoria nova, fruto da “investigação constante”, que descobriu que a loucura “é um continente”, ou seja, é muito maior do que se imaginava. Amplia-se o universo da loucura. Ele explica tudo isso ao boticário com uma “cópia de raciocínios, de textos, de exemplos”, tirados da história e dos casos do vilarejo, embora reconhecendo o “perigo de citar todos os casos de Itaguaí”.⁴⁶⁰ Ele então demonstra sua habilidade retórica – citação dos exemplos históricos – e política – ao deixar de citar os casos de Itaguaí. Assim, o leitor tem uma noção de seu método, em que há muito pouco de análise empírica. Esclarecido o método, sintetiza sua tese:

– Supondo o espírito humano uma vasta concha, o meu fim, Sr. Soares, é ver se posso extrair a pérola, que é a razão; por outros termos, demarquemos definitivamente os limites da razão e da loucura. A razão é o perfeito equilíbrio de todas as faculdades; fora daí insânia, insânia, e só insânia.⁴⁶¹

Ele usa um estilo figurado para explicar sua teoria: o espírito é uma grande concha, e a razão, uma pérola. A associação entre o belo (pérola) e o racional é evidente; e a definição de razão parece uma definição da arte clássica, “demarquemos os limites”, “é o perfeito equilíbrio de todas as faculdades”. É a ciência de um varão, de homem ilustre, de um clássico. Mas como ele é um cientista e não um poeta, todas essas formas de expressão servem para legitimar uma ciência fraudulenta.

Nesse sentido, ele não se distingue do “homem da matraca”. A matraca era um meio de comunicação popular em Itaguaí que, segundo o narrador, consistia na divulgação de notícias, produtos e discursos com o apoio desse instrumento, cujo som chamava os cidadãos à roda do pregador, o homem da matraca. Sua eficácia era grande a ponto de tornar verdadeiro o que era falso, graças “à absoluta confiança no sistema”.⁴⁶² Assim, se o narrador no plano da superfície pretende que vejamos a diferença entre o discurso do alienista e da matraca, no substrato o que temos são dois sistemas que burlam a verdade, à força de instrumentos retóricos e discursivos. A ciência bacamartiana e a matraca, portanto, coincidem, sem embargo dos despistamentos que a narrativa insere no caminho para o leitor. Todavia, há uma diferença, que não está no sistema, mas na forma: a matraca é vazada em estilo vulgar, a do sábio sai ao clássico, elevado.

⁴⁵⁹ Idem.

⁴⁶⁰ Idem, p. 22.

⁴⁶¹ Idem, p. 24.

A estátua

Simão sabe que sua retórica é mais eficaz. Afinal ele é um sábio, figura elevada, cuja pintura o narrador capricha: “Era um grande homem austero, Hipócrates forrado de Catão”.⁴⁶³ O cientista fundira-se ao estadista virtuoso. Sim, porque a essa altura a rebelião já havia sido debelada, os homens do rei tinham intercedido a seu favor, e ele voltara, mais poderoso do que antes, a exercer sua “ciência”.

Com plenos poderes, “prendia” quem bem entendesse, os maiores da cidade inclusos, ajudado por agentes secretos, que trabalhavam para ele, na busca dos loucos. Sua penúltima cartada foi prender os homens virtuosos e, depois de corrompê-los, soltá-los, mostrando que não eram virtuosos quando “postos em situação”, quer dizer, tentados pela fama, riqueza ou vaidade.⁴⁶⁴ Assim, estamos prestes a conhecer a descoberta final de Simão, quando sua imagem avulta de tal forma, que chega a petrificar-se em forma de estátua. Uma primeira estocada do cinzel dá-nos a primeira imagem elevadíssima do sábio:

Dizia isto, passeando ao longo da vasta sala, onde fulgurava a *mais rica biblioteca dos domínios ultramarinos* de Sua Majestade. *Um amplo chambre de damasco*, preso à cintura por um *cordão de seda*, com *borlas de ouro* (presente de uma Universidade) envolvia o *corpo majestoso e austero* do ilustre alienista. A cabeleira cobria-lhe uma extensa e nobre calva adquirida nas cogitações quotidianas da ciência. Os pés, não delgados e femininos, não graúdos e mariolas, *mas proporcionados ao vulto*, eram resguardados por um par de sapatos cujas fivelas não passavam de simples e modesto latão. *Vede a diferença*: — só se lhe notava luxo naquilo que era de origem científica; o que propriamente vinha dele trazia a cor da moderação e da singeleza, virtudes tão ajustadas à pessoa de um sábio.⁴⁶⁵

Observe-se a linguagem elevada debaixo dos grifos: “domínios ultramarinos”, “chambre de damasco”, “cordão de seda”, “borla de ouro” (“borlas de Cícero” usava o orador vilão), “corpo majestoso e austero”. E sobretudo os “pés [...] proporcionados ao vulto”.

⁴⁶² Idem, p. 23

⁴⁶³ Idem, p. 65 (Catão foi general e estadista romano que viveu entre os séculos III e II a. C. Passou para a história como uma figura íntegra tornada exemplo de retidão moral. Por isso Dante o colocou como guardião da ante-sala do Purgatório).

⁴⁶⁴ Esta será uma das dinâmicas constantes nos contos e episódios machadianos após 1880, como vemos por exemplo no “Caso da vara”, de *Várias histórias*, e no episódio do irmão das almas, de *Esau e Jacó*.

⁴⁶⁵ “O alienista”, pp. 79-80.

Estamos ou não estamos diante de sua estátua? O que são esses pés proporcionados ao vulto senão a explicitação do princípio de equilíbrio da arte clássica.⁴⁶⁶ Sim, ele era equilibrado não do ponto de vista científico, mas conforme as regras clássicas. O Hipócrates forrado de Catão imobilizado em pedra. O imperativo na segunda pessoa do plural, onde o trecho sobe ao seu máximo, destaca “Vede a diferença”, e nós vemos: a identidade entre e luxo e ciência.

O tom altissonante e bufo ao mesmo tempo do narrador prossegue. Vem a segunda cinzelada, agora dando o clima moral que antecede a descoberta da nova teoria, que a essa altura nós já sabemos ser pura retórica, como mostram os grifos:

A aflição do egrégio Simão Bacamarte é definida pelos cronistas itaguaienses como uma das mais *medonhas tempestades morais* que têm desabado sobre o homem. Mas as tempestades só aterram os fracos; *os fortes enrijam-se contra elas e fitam o trovão*. Vinte minutos depois *alumiou-se a fisionomia do alienista de uma suave claridade*.⁴⁶⁷

Em seguida, o sentimento de modéstia leva-o a constatação final, de que ele era o único homem equilibrado do universo de Itaguaí. Assim, ruma para Casa Verde onde se encerrará até sua morte. Com isso a imagem do modesto e do mártir soma-se à imagem grandiloqüente do sábio, e do homem moralmente imarcescível. Esse tom elevado de estilo combina com o filho da “nobreza da terra”, súdito especial do rei, que o queria “regendo a universidade”, ligado a toda prova com a metrópole, cuja passagem pelo pequeno vilarejo faz vir à tona a mesquinharia de seus habitantes. E a imagem de estátua, de “vulto proporcionado”, serve para distingui-lo da malta. Contudo, suas ações e palavras são tão vazias quanto sua moral, tal qual a dos cidadãos de Itaguaí. Por conseguinte, a construção do homem de bem via sobriedade de estilo, correção e equilíbrio é uma farsa como outra qualquer. O tom é cômico mas a ironia é pesada, pois em que pese todo o quixotismo de Bacamarte, seu método prevaleceu. Com ajuda do artificialismo retórico, o qual, a despeito da diferença que há entre suas regras e o uso de clichês e formas vaniloqüentes por parte dos agentes políticos do conto, converge para o mesmo fim, de colocar no lugar da verdade o artifício, o bordado vertiginoso e brilhante do nada. Mas, então, onde encontramos a verdade no conto? No verdadeiro pólo oposto ao de Simão, como veremos.

⁴⁶⁶ “[...] o classicismo se distingue fundamentalmente por elementos como equilíbrio, a ordem, a harmonia, a objetividade, a ponderação, a proporção, a serenidade, a disciplina [...]” (Guinsburg, J. & Rosenfeld, A. “Um conceito de classicismo”, in Guinsburg, J. (org.). *O classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 374).

⁴⁶⁷ “O alienista”, p. 81.

O bordado do real

Talvez o que chamamos de verdade seja mais precisamente a resistência a esse tipo de discurso vazio de que vimos falando. E essa forma aparece de forma isolada e à primeira vista marginal no conto. Ele se dá no momento em que a rebelião de Itaguaí estoura. A notícia da revolta se espalha e chega aos ouvidos de um escravo de D. Evarista. Ele corre para avisá-la de que uma rebelião na vila havia sido deflagrada. A mulher de Simão não lhe dá ouvidos, o que obriga o moleque a insistir na notícia: “– Não é patuscada, não, senhora; eles estão gritando: – Morra o Dr. Bacamarte! o tirano! dizia o moleque assustado”.⁴⁶⁸ A senhora, agindo à Maria Antonieta, manda o garoto calar a boca enquanto se distrai com a altura da barra de seu vestido (alguém ouviu barretina?). Em seguida, os clamores do povo entram pelo ouvido da senhora, que se apavora. Do seu lado, o moleque teve seu instante de júbilo: “Quanto ao moleque, a quem D. Evarista não dera crédito, teve um instante de triunfo, um certo movimento súbito, imperceptível, entranhado, de satisfação moral, ao ver que a realidade vinha jurar por ele”.⁴⁶⁹ A palavra do moleque coincidiu com os fatos, e o valor dessa adequação é tal que sobe a um valor moral – “satisfação moral”. Desautorizado pela senhora, foi redimido pela justa adequação de suas palavras à realidade.

A cena é descrita por Machado de Assis com o sentido de criar o contraste entre a futilidade e a realidade. Quando o moleque dá a notícia, D. Evarista está às voltas com um dos seus trinta e sete vestidos trazidos do Rio de Janeiro, mudando as posições dos alfinetes para chegar a um melhor caimento do tecido. É o paroxismo da futilidade, o foco cai sobre os recamos, o vaivém da agulha cosendo o vestido, cosendo-se paralelamente ao alarido que vem do povo, pedindo sangue. O diálogo costura os dois movimentos, do ornamento e da revolta. Esse é o bordado mimético de Machado, quer dizer, em que usa a força do estilo para melhor produzir o contraste: diálogo fútil *versus* clamor público; ornamento *versus* violência. Cena em que ecoam outros trechos da história, por exemplo os “recamos” do vilão imitador de Cícero, que tanto significam “bordados” como ornato retórico. O contraste da cena se enriquece, portanto, da acumulação de sentidos que vem do conto todo. E com isso compõe o contraste

⁴⁶⁸ Idem, p. 44.

⁴⁶⁹ Idem.

fundamental: recamos retóricos de um lado; verbo adequado aos fatos, de outro. E exibir esse descompasso exige uma retórica singular, essa sim machadiana, que, numa cena prosaica, faz o contraste do episódio representar o contraste do Discurso que está em cena no conto.

O sublime e a fraude

Como vimos até aqui, a ciência de Bacamarte tem a face exterior do belo e o interior do corregedor, policialesca. Essa ciência, com suas classificações à dantiana, acaba gerando um espetáculo ligado não ao conhecimento mas ao poder. Nesse sentido, vemos como o movimento da história é imanente e horizontal, ou seja, ligado à luta entre forças que se escoram no artificialismo do discurso. Vazio retórico que a imagem de Ugolino exacerba tanto por sua imagem dantiana transportada para o conto, um homem roendo o crânio de outro, quanto pela adulteração da citação, que exhibe ao mesmo tempo a fraude e a força desta mesma fraude, como alegoria do conto.

Os fraudadores são os beletristas, que são parodiados por sua eloquência vazia, cuja definição mais precisa encontramos na boca do próprio alienista: “arrojos sem significação”, definição paradoxal que no fundo esta análise tenta explicar: o poder do discurso vazio. Poder que se cristaliza na ação dos revoltosos Porfírio e João Spina, por exemplo, que experimentam com sucesso a força da eloquência, contra a qual os cidadãos de Itaguaí não oferecem resistência alguma, sempre, como dissemos, oscilando entre o “latim” dos poderosos. A força do discurso político só é barrada pela força da bala, que concentra a força das instituições na figura dos soldados do rei, os quais estão, aliás, ao lado do alienista.

Mas nós não vemos essa força explicitamente, ela nos é repassada pela composição da figura do sábio, moldada nos princípios de equilíbrio e proporção de feitiço clássico. É a estátua de Simão, um cientista horaciano, fraudulento e rico, que se distingue no plano das aparências dos demais cidadãos de Itaguaí. Pois, como dissemos, sua ciência difere do sistema gerador de verdade do “povo”, a matraca, apenas pelo estilo. O seu é elevado; o da matraca, vulgar. E também porque debaixo da imagem equilibrada vige a mentira e a tirania, a face real da história, a qual nos é dada, como vimos, por um escravo de D. Evarista.

Por fim, o uso das citações tanto imita o mecanismo da eloquência do beletrista como o põe a nu por meio da deturpação do original. Deformação que ganha mais sentidos quando se vai à *Divina comédia*, o que mostra que a inserção dantiana não é vazia – no que se opõe ao “sistema” beletrista – e expressiva do vazio em que está imersa a sua literatura, entre beletristas e leitores despreparados. Sentidos que, deslocados para o universo de Itaguaí, apontam o foco, portanto, para a força da ornamentação. Machado de Assis vivia e convivia com beletristas que parodia, ao mesmo tempo que testemunhava seu êxito, cujo método lemos na “Teoria do medalhão”, conto que se segue ao “O alienista”. Luiz Costa Lima ao diferenciar o ataque à retórica de Sterne do de Machado de Assis anota a singularidade do escritor brasileiro em face do irlandês:

em Machado a crítica da retórica assume desde logo a função de mostrar seu papel no novo mundo: o papel de encobrir o vazio, de dar-se ares de importância. É óbvia a solidariedade entre esta conclusão e a anterior: a alusão irônica do leitor assume seu verdadeiro peso ao notarmos que este pertencia ao mesmo meio dos usuários da retórica.⁴⁷⁰

Machado está imerso nesse ambiente vaniloquente, ao qual resta aderir ou combater ou ambas as coisas. N’ “O alienista” o narrador se esconde debaixo da capa dos antigos cronistas. Isso poderia nos fazer crer que o tom ornamental do narrador e das personagens viria daí. Mas o estilo dos cronistas é generoso e polido, como o de Gil Bernardes, personagem do conto, também levado para o hospício de Simão. Essa personagem é formada jocosamente pelos sobrenomes de dois escritores das letras coloniais caros a Machado, Gil Vicente e Manuel Bernardes, autores que escreveram polida e generosamente, jamais vaniloquentemente. Os cronistas não criam estátuas como o narrador da novela. A figura do sábio bem proporcionado é uma construção desse narrador bifrontal, dialógico, volúvel, que assume as várias vozes das personagens, tendendo a não se fixar em nenhuma delas. Os bakhtinianos chamariam isso de polifonia.

Mas como Machado não é Dostoiévski, e a perspectiva aqui é dantiana, nossa conclusão vai em outro sentido.

O círculo em que penam Ugolino e Ruggieri é o dos traidores, e esse aspecto nos leva a nossa última consideração. A fraude machadiana, a troca entre *seccatore* e

⁴⁷⁰ Lima, L. C., op. cit., p. 64.

peccatore, toca na questão dantiana ligada à capacidade de expressar a grandiosidade do objeto que estava por vir, o sublime, o espetáculo de Ugolino roendo a cabeça do arcebispo Ruggieri. O sublime machadiano, “o sublime idiota”, só pode ser muito especial, singular. E é: o espantoso, o maravilhoso, *é a força terrível do nada*. E uma das formas de fazê-lo aparecer é por meio da fraude. Em um mundo em que Dante é *latim*, a alta literatura só aparece quando é traída. E o contrário vale: se ela não é traída, é só imitada, não é literatura, mas retórica. A literatura a essa altura – “do seu tempo” – só pode ser literatura se trair a literatura. Literatura, imponente ruína, na qual o clássico se abisma na vertigem vazia da moderna literatura. Esse é o paradoxo que fica.

A TIJUCA E O PÂNTANO

Ao chegar aqui vimos como a análise caso a caso da presença dantiana na obra de Machado na década de 1870 e no limiar da seguinte nos permitiu acompanhar as experiências e os exercícios estilísticos e formais que Machado vinha fazendo. Em particular em relação à adequação dos temas, assuntos e formas dantianas em sua obra, uma amostra da adequação geral do alto repertório literário em seus textos, em todos os gêneros. Vimos como ele buscava – antes de escrever *Memórias póstumas de Brás Cubas* e “O alienista” – uma alternativa entre o subjetivismo romântico, que se descuidava da leitura dos grandes autores, e o naturalismo meramente inventariante e artificial. Infenso ao enfático, do “amaneirado do dizer”,⁴⁷¹ perseguia a simplicidade, com a qual forjou a expressão o “sublime é simples”.⁴⁷²

Por outro lado, mostramos como a mistura de episódios, citações, quadros de autores diversos, às vezes muito diferentes entre si, pouco a pouco foi se tornando uma constante em sua obra antes ainda das obras de 1880. E isso ele fazia em registro sério e cômico. A sério, ele buscava uma poesia despida dos ornamentos, tropos, e figuras altissonantes; mas apoiada na pesquisa histórica e no conhecimento da tradição lírica universal. Nas paródias vimos o mecanismo de imitação e diluição de episódios e esquemas do repertório dantiano e de outros autores, como base para a criação de situações cômicas e satíricas; e a aproximação e fusão do elevado e do baixo, que resultou mais bem sucedido nessa forma. Paródia que fez da própria obra, diga-se, no caso de “D. Mônica” e *Helena*, em que flagramos, a nosso ver, um momento de pura experimentação e oscilação do autor em face dos temas e pontos de vista a serem adotados em sua prosa de ficção.

Assim, Machado cria um movimento de sentidos em sua obra, tirados dos seus autores diletos, que dinamiza e preenche o interstício em que se encontrava sua criação, entre os modelos romântico e naturalista, aos quais recusava aderir. Um desses sentidos é o papel da morte, tanto em “Última jornada”, como em *Helena* e “D. Mônica”, que

⁴⁷¹ Idem, “A nova geração”, ed. cit., p. 142.

⁴⁷² Idem, p. 143.

avulta na sua condição liminar, seja no poema ou na prosa, que serve para falar dos vivos e colocá-lo em situações limites, como a noção de desvio e de traição. Condição que irá se cristalizar no ponto de vista, na instância narrativa, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Em *Helena* a condição liminar se projeta na idéia de desvio, que se origina no testamento do Conselheiro e se difunde pelas personagens, sempre travejadas pela voz do morto. No conto, a morte traz o dilema da traição, no qual as personagens vão oscilar até decidirem-se a abrir mão dos bons sentimentos. Duas experiências semelhantes, embora com fôlegos muito distintos e com resultados tão diferentes, decerto não passaram despercebidas a um escritor tão lúcido quanto Machado de Assis.

Lucidez que incluía seu conhecimento das regras do decoro poético e dos autores do panteão clássico, como flagramos na sua “Advertência” ao poema *O Almada*, em que ele explicita o uso da imitação de acordo com as regras do gênero, mostrando sua preocupação com o “decoro poético”, ou seja, a adequação do tema e estilo ao assunto. Assim, em *Helena*, vimos que Machado “imitou” alguns motivos e aspectos da *Divina comédia*, mas em um terreno novo, no qual as regras do decoro não eram tão claras assim. O resultado mostrou-se descalibrado, uma vez que a noção de desvio dantiano não sofreu nenhum tipo de mediação ao ser transposto para as relações patriarcais do romance. Uma amostra que o Dante do *Trecento* não cabia no Machado do Oitocentos, a não ser como sugestão para um quadro ou situação, como nas cenas do asilo da desgraça. Por outro lado, a traição dos bons sentimentos em “D. Mônica” deu bons resultados uma vez que explicitou a diferenças dos dois registros: sério e sublime dantianos e o cômico e vulgar machadianos. Com efeito, as diferenças entre os resultados do uso da imitação em sua obra aparecem e também devem ter sido percebidas por Machado de Assis antes de escrever *Memórias póstumas de Brás Cubas* e “O alienista”.

Até 1880, portanto, vê-se a busca pela expressão simples, o “sublime é simples”, pela adequação, presença e imitação dos temas, assuntos, motivos da alta literatura na prosa vulgar do Oitocentos. A adequação ao mesmo tempo presa à idéia de decoro e inclinada à mistura, fusão, aproximação de opostos, desproporção, entre os elementos da alta literatura e a sua obra. Dilema que lemos como um conflito entre a atenção aos parâmetros artísticos e a experimentação e quebra do decoro. E a leitura de Dante deve ter contribuído para isso, sobretudo em vista da noção de adequação do florentino, cuja poesia “rebaixou-se” como “prosa da vida, feita vulgaridade”, como a cunhou De

Sanctis, e misturou os estilos em franca ruptura com regras retóricas clássicas, sem com isso deixar de sublimar seu assunto, como notou Auerbach.

A imagem que vimos sair dessa leitura é a da personagem central de “Um homem célebre”, o compositor Pestana, dividido entre a arte elevada e a arte vulgar. Mas de *Memórias póstumas de Brás Cubas* em diante, ao menos da perspectiva dantiana, Machado faz a fusão da polca com Mozart e passa a tratar o repertório da tradição de outra forma. A prosa passa a tratar o vulgar de forma sublime e lançar o sublime em solo vulgar. Assim o sublime deixa de ser simples, embora a prosa machadiana jamais descambe para o enfático, a não ser de forma irônica ou paródica, e passa a ser regido por essa imitação de beletrista que é o “sublime idiota”,⁴⁷³ cujo ponto de vista parodia e incorpora a força da vaniloquência.

Os traços de sublimidade do autor florentino são transpostos para o romance como imitação de motivos e estilos, mas sua deformação, rebaixamento, para o ambiente vulgar das ações machadianas são obra do Virgílio decaído, o narrador machadiano, cuja força é a falta de força, o nada. Narrador petulante, de pouco caráter, mas dado à grande arte. Através dele, Machado de Assis constrói a ponte entre o abismo que separava a alta literatura e o assunto vulgar. Essa vertiginosa adaptação não só apropria-se, reduz e rebaixa o repertório literário, como também o imita e o utiliza para manter seu estilo elevado sem cair no ornamental. Soube escapar ao enfático sem abrir mão dos processos de imitação, alusão e referências à tradição clássica que era um sestro entre os escritores e homens públicos do seu tempo. O Virgílio decaído é o “sublime idiota”, que representa tanto sua aplicação estilística incansável quanto sua descrença na possibilidade de ser sublime a sério.

Na análise d’ “O alienista” a imagem dantiana transportada para o conto, um homem roendo o crânio de outro, e a adulteração da citação exibem ao mesmo tempo a fraude e a força do fraudador machadiano, o beletrista. A alteração obriga o leitor a procurar os sentidos na obra dantiana, repô-los no conto machadiano, uma operação complexa, tão difícil quanto saber “latim”. Citação que imita e ataca os “arrojos sem significação”, o poder do discurso vazio. Assim, se a citação do beletrista é vazia de sentido, por que não deturpá-la, se o seu valor é nulo? Mas vimos que essa deformação não é mera pilhéria, pois ela traz outros sentidos quando se vai à *Divina comédia*. Entre eles o de que a inadequação do verbo aos fatos produz o *seccatore* e, falta dizer, o

tirano. O crânio que Ugolino rói no Inferno, lembremos, é de um tirano, o arcebispo Ruggieri, e a seção em que eles se encontram é a dos traidores da política, como vimos. Imagem dantiana que se contrapõe à do alienista, estátua clássica, a fraude perfeita, em que a ornamentação funde-se ao poder.⁴⁷⁴

Por fim, o último sentido apanhado da *Comédia*, a traição, nos levou a um paradoxo com o qual tentamos explicar esse jogo entre a alta literatura e a matéria vulgar machadiana. A fraude machadiana, a troca entre *seccatore* e *peccatore*, toca na questão dantiana ligada à capacidade de expressar o espetáculo sublime de que o poeta florentino é testemunha. O sublime machadiano, “o sublime idiota” como vimos em *Memórias póstumas*, é muito singular. O grandioso é a força terrível do nada e a forma que Machado encontrou para exibi-lo foi a fraude, do qual o defunto-autor é a maior delas. Assim os sentidos, motivos e situações da *Divina comédia*, de 1880 em diante, são imitados mas deformados, por esse efeito do sublime machadiano, que paradoxalmente a mantém no circuito literário. Como ruína, porém. As citações e alusões ao repertório clássico em sua obra são ao mesmo tempo expressão de degradação e sublimidade da alta literatura, a “imponente ruína”. Machado intuiu que a literatura “do seu tempo e lugar” só podia trair a Literatura. Levada a sério, virava ornamento no solo beletrista brasileiro; levada à base de paródia e deslocamentos, mantinha-se viva, não obstante seu ar ruinoso.

Assim, Machado de Assis deu solução a esse dilema que flagramos em sua obra, dilema que não aparecia na superfície, uma vez que na década de 1870 Machado já era um autor consagrado, e um dos críticos literários mais importantes do país. Posto que lhe conferiu o seu mestre, José de Alencar, na carta em que este escritor lhe apresentava o poeta Castro Alves e pedia-lhe que o acolhesse, carta de que trataremos agora para encerrarmos esta tese.

⁴⁷³ “O mais pitoresco é o brasileiro cultivado e beletrista, aí está o *quid* da nossa nacionalidade” (Schwarz, R. *Um mestre na periferia do capitalismo*, ed. cit., p. 237).

⁴⁷⁴ Estátua que parece ser da mesma família de objetos mágicos dotados de poder estudados por José Antonio Pasta Jr.: “A família desses objetos ‘com poder’, coisas que são mediações mágicas e reificadas, não é nova nas letras brasileiras, embora pouco conhecida pela crítica. Eles surgem com essa mesma configuração em constelações de sentido semelhantes, em várias obras dentre as capitais de nossa literatura. Nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, a mesma impossibilidade de constituição do sujeito, que não se pode firmar, oscilando indefinidamente entre pólos opostos, desembocará na ‘idéia fixa’ do ‘emplastro’ (como se sabe, espécie de panacéia ou remédio universal que deve operar finalmente uma síntese mágica de sujeito e objeto). Em *O Ateneu*, de Raul Pompéia, o objeto mágico será a estátua de Aristarco, conteúdo de sua estranha ‘obsessão’ ou idéia fixa, em que sua identidade finalmente se consolidará como *coisa*, sujeito extracorpóreo” (*Novos Estudos*, n. 64, São Paulo, nov. 2002, p. 13).

Escrita em 1868, José de Alencar pede a Machado de Assis para ser o guia de Castro Alves: “Seja o Virgílio do jovem Dante, conduza-o pelos ínvios caminhos por onde se vai à decepção, à indiferença e finalmente à glória, que são os três círculos máximos da *divina comédia* do talento”.⁴⁷⁵ Alencar escreve do alto da Tijuca, que é, segundo ele, “um escabelo entre o pântano e a nuvem, entre a terra e o céu”,⁴⁷⁶ livre das “fezes da civilização”.⁴⁷⁷ A carta modula-se nesse tom, entre a sublimidade do alto e a vulgaridade do baixo, ou seja, entre a natureza sublime e a cidade degradada. Machado lhe responde dez dias depois, colocando-se no pólo de baixo: “Não se rasgavam horizontes diante de mim: não tinha os pés nessa formosa Tijuca, que V. Ex. chama um escabelo entre a nuvem e o pântano. Eu estava no pântano. Em torno de nós agitava-se a vida tumultuosa da cidade”.⁴⁷⁸ As cartas criam esse ambiente em que a dualidade entre os pólos elevado e baixo é sempre aventada. Há vários, nesse sentido: entre o grande escritor cearense e o seu discípulo fluminense; entre a poesia sublime e a vulgar, a contemplação e a degradação. Alencar chega a falar da “fezes da civilização”,⁴⁷⁹ e Machado da literatura “falseada e frívola, mal imitada e mal copiada”.⁴⁸⁰ Na década que se avizinhava, Machado de Assis começaria a perceber que a literatura, ou sua obra, teria de aproximar o Alto da Tijuca e o pântano. E as fórmulas paradoxais que encontramos em sua obra, “sublime idiota” e “imponente ruína”, são a expressão dessa forma e estilo encontrados para rebaixar o sublime e elevar o vulgar.

⁴⁷⁵ “Carta de José de Alencar a Machado de Assis”, Tijuca, 18/02/1868, depois publicada no *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 22/02/1868, in Assis, M. de. *Correspondência*, v. 31. Rio de Janeiro: Jackson editores, 1938.

⁴⁷⁶ *Idem*, p. 15

⁴⁷⁷ *Idem*, p. 14.

⁴⁷⁸ “Carta de Machado de Assis a José de Alencar”, Rio de Janeiro, 29/2/1869, publicada no *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 1/3/1869, in *idem*, p. 25.

⁴⁷⁹ “Carta de José de Alencar a Machado de Assis”, ed. cit., p. 14.

⁴⁸⁰ “Carta de Machado de Assis a José de Alencar”, ed. cit., p. 22.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE MACHADO DE ASSIS

- Obras completas*. Rio de Janeiro: Jackson editores, 1938.
- Obra completa*. 3 v. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar [1959], 1986.
- Contos avulsos*. Organização e prefácio de R. Magalhães Jr. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.
- Histórias da meia-noite*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975 (Edições Críticas de Obras de Machado de Assis).
- Poesias completas*. 2a. edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.
- Ressurreição. A mão e a luva. Helena. Iaiá Garcia. Memórias póstumas de Brás Cubas*. Estabelecimento do texto J. Galante de Souza. Rio de Janeiro: Garnier, 1993 (Romances 1).
- Papéis avulsos*. Edição preparada por Ivan Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005. www.uol.com.br/machadodeassis_Contos organizados e recolhidos por Cláudio W. Abramo. Acesso em 16/06/2007.

Texto assinado pelo Dr. Semana

- “Inferno. Canto Suplementar ao poema de Dante”. *Semana Ilustrada*, Rio de Janeiro, 12/07/1874 (n. 5666-5667 – “Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil”).

OBRAS DE DANTE ALIGHIERI

- La divina commedia*. (a cura di U. Bosco e G. Reggio). 6a. edição. Firenze, Le Monnier, 2001.
- La divina commedia*. In: *Tutte le opere/Dante Alighieri*; introduzione di Italo Borzi; commenti a cura di Giovanni Fallani, Nicola Maggi e Silvio Zennaro. Roma: Newton Compton editori, 1997 (Grandi Tascabili Economici).

TRADUÇÕES DA *DIVINA COMÉDIA* PARA O PORTUGUÊS

- Divina comédia*. 2a.ed. Trad. de J.A. Xavier Pinheiro. vol 1. Rio de Janeiro, Jacintho Ribeiro dos Santos ed., 1918.
- A divina comedia*. Nova edição. Trad. Barão da Villa da Barra. Rio de Janeiro/Paris, H. Garnier, 1910.
- A divina comédia*. Trad. Cristiano Martins. 5ª. edição. Belo Horizonte, Itatiaia, 1989.
- A divina comédia – Inferno*. Trad. Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004.

“Dante Alighieri – Do Inferno e Do Purgatório”, in *Invenção*. Tradução de Augusto de Campos. São Paulo: Arx, 2003, pp. 189-257.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ANDRADE, Mário de. “Machado de Assis”, in *Aspectos da literatura brasileira*. 5a.ed.. São Paulo: Livraria Martins editora, [1939] 1974, pp. 97-102.

ARANTES, Paulo. “Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo”, in Otilia e Paulo Arantes, *Sentido da formação*. São Paulo: Paz e Terra, 1997, pp. 7-66.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Obra crítica de Araripe Jr.* 3 v. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa/MEC, 1958.

_____. *Araripe Júnior. Teoria crítica e história literária*. Seleção e apresentação de Alfredo Bosi. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos; São Paulo: Edusp, 1978

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

AUERBACH, E. “Farinata e Cavalcante”, in *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. 2a. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, pp. 151-175.

_____. *Dante. Poeta do mundo secular*. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Ática, 1997.

AULETE, C. *Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa*. 3a. ed. Lisboa: E. Pinto & Bastos, 1948.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 3a. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: EdUnB, 1987.

BANDEIRA, M. “O poeta”, in *Machado de Assis. Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

BARBAS, Helena. “O sublime e o belo – de Longino a Edmund Burke”, disponível em <<http://www.fcsh.unl.pt/docentes/hbarbas/Pessoal/Artigos.htm>>, acesso em 05/06/07.

BARRETTO FILHO, J. *Introdução a Machado de Assis*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Agir, [1949], 1980.

BARROS, D. L. P. de & FIORIN, J. L. (orgs.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 2003.

Bernardes, Padre Manuel.

Bezerra, Paulo. “Dialogismo e polifonia em *Esau e Jacó*”, in *Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin*. Petrópolis: Vozes, 2006.

BIZARRI, Edoardo. *Machado de Assis e a Itália*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1961 (Caderno 1).

_____. “Machado de Assis e Dante”, in *O meu Dante*. São Paulo, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1965 (Caderno 5), pp. 133-144.

BOCCACCIO, G. *Esposizioni sopra la Comedia*. Organização de G. Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, v. 6. Milão: Mondadori, 1965

BORZI, Italo. [Notas a] *La divina Commedia*, in *Tutte le opere /Dante Alighieri*; introduzione di Italo Borzi; commenti a cura di Giovanni Fallani, Nicola Maggi

- e Silvio Zennaro. Roma: Newton Compton editori, 1997 (Grandi Tascabili Economici).1997
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 2a. ed. São Paulo: Cultrix, 1972.
- _____. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.
- _____. “Brás Cubas em três versões”. *Teresa*, n. 6-7, São Paulo, 34 Letras/Imesp, pp. 279-317, 2006.
- BOSI, A.; Curvello, M.; Facioli, V., Garbuglio, J.C. (orgs.) *Machado de Assis*. São Paulo, Ática, 1982
- BRAYNER, Sônia. *O labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.
- _____. “O conto de Machado de Assis”, in _____. *O conto de Machado de Assis*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981
- BROCA, Brito. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos*. São Paulo: Pólis, 1979.
- CALDWELL, H. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. Cotia: Ateliê, [1960], 2002.
- _____. *Machado de Assis: The Brazilian Master and his Novels*. Los Angeles and Berkeley: The Univ. of California Press, 1970.
- CANDIDO, Antonio. *A formação da Literatura Brasileira. Momentos decisivos*. 2 v. Belo Horizonte, Itatiaia, 1981.
- _____. “Esquema de Machado de Assis”, in _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, [1968] 1970, pp.13-32.
- CARPEAUX, Otto Maria Carpeaux. “Uma fonte da filosofia de Machado de Assis”. In: *Reflexo e realidade*. Rio de Janeiro, Fontana, [1948] 1976, pp. 213-218.
- CASCUDO, L. da C. *Dante Alighieri e a tradição popular no Brasil*. Porto Alegre: PUC-RS, 1963.
- CASSIRER, E. *El problema del conocimiento en la filosofia y en la ciencia modernas. De la muerte de Hegel a nuestros dias*. México: Fondo de Cultura Economica, 1948, pp. 173-308.
- CESCHIN, O. H. L. “Uma página dantesca de Machado de Assis”. *Revista do Instituto Italiano de Cultura*, São Paulo, v. 8, 1999.
- COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. 2ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.
- CURTIUS, Ernst R. *Literatura européia e Idade Média latina*. Trad. Paulo Rónai e Teodoro Cabral. São Paulo: Edusp, 1996 (Coleção Clássicos).
- D’ANCONA, Alessandro. “I precursori di Dante” [1874], in Bonghi, G. *Biblioteca dei Classici Italiani*, 2003, disponível em <www.classicitaliani.it>. Acesso em 15/05/2007.
- DE SANCTIS, Francesco *Ensaio críticos*. Trad. Antônio L. de A. Prado. São Paulo: Nova Alexandria/Istituto Italiano di Cultura, 1993.
- _____. *Storia della letteratura italiana*. 2 v. Torino: Einaudi, 1958.
- DR. FAUSTO. “Ressurreição. Romance de Machado de Assis (conclusão)”. *Semana Ilustrada*, Rio de Janeiro, 26/5/1872. Guimarães, H. de S. *Os leitores de Machado de Assis*. São Paulo: Nankin, 2004,
- FACIOLI, Valentim. “Várias histórias para um homem célebre”. In: Bosi, A.; Curvello, M.; Facioli, V., Garbuglio, J.C. (orgs.) *Machado de Assis*. São Paulo, Ática, 1982, pp. 10-59.
- _____. *Um defunto estrambótico. Análise e interpretação de Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Nankin, 2002.
- GETTO, Giovanni. *Lecture dantesche*. Firenze, Sansoni, s.d.
- GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- GOMES, Eugênio. *As influências inglesas em Machado de Assis*. Bahia: s.e., 1939.

- _____. *As influências inglesas em Machado de Assis*. 2a. ed., in *Espelho contra espelho; estudos e ensaios*. São Paulo, Instituto Progresso Editorial, 1949.
- _____. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.
- _____. *O enigma de Capitu*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- _____. *Leituras inglesas. Visões comparatistas*. Organização, apresentação e seleção dos textos Ivia Alves. Belo Horizonte; Salvador: Editora UFMG; Edufba, 2000.
- GRIECO, Agripino. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
- GUÉRIOS, R. F. M. Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes. São Paulo: Ave Maria, 1973.
- GUIMARÃES, H. de S. *Os leitores de Machado de Assis. O romance machadiano e o público de literatura do século XIX*. São Paulo: Nankin, 2004
- _____. “Romero, Araripe, Veríssimo e a recepção crítica do romance machadiano”. *Estudos Avançados*, v. 18, n. 51, mai./ago. 2004, pp. 269-298.
- GUINSBURG, J. (org.). *O classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Versão 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001 (CD-ROM).
- JOBIM, L. (org.). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.
- LIMA, L. C. “Sob a face de um bruxo”, in *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- LOPES, E. “Discurso literário e dialogismo em Bakhtin”, in Barros, D. L. P. de & Fiorin, J. L. (orgs.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 2003, pp.63-81.
- LOUREIRO, Jayme. “Leitura, escrita e crítica em ‘Aurora sem dia’”. *Teresa*, n. 6-7, São Paulo, 34 Letras/Imesp, pp. 103-123, 2006.
- MACHADO, Ubiratan (org.). *Machado de Assis. Roteiro da consagração*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.
- MAGALHÃES Jr., Raimundo. *Machado de Assis Desconhecido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.
- _____. *Ao redor de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.
- MAIA, A. *Machado de Assis. Algumas notas sobre o humour*. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Jacintho Silva, 1912.
- _____. *Vida e obra de Machado de Assis*. 4 v. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981.
- MARTINS, E. V. A fonte subterrânea. José de Alencar e a retórica oitocentista. São Paulo: Edusp; Londrina: Eduel, 2005
- MASSA, Jean Michel. Massa, Jean-Michel. “*La présence de Dante dans l’oeuvre de Machado de Assis*”, in Botrel, J. F. *Études luso-brésiliennes*. Paris: PUF, 1966.
- _____. *A juventude de Machado de Assis*. Trad. Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.
- MERQUIOR, José Guilherme. “Gênero e estilo das *Memórias póstumas de Brás Cubas*”, in _____. *Crítica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1971-1972], 1990
- MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. 3ª.edição. Rio de Janeiro: Presença; Brasília: INL, [1935] 1975.
- _____. *Textos críticos*. Organização João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. “De Machadinho a Brás Cubas”. *Teresa*, n. 6-7, São Paulo, 34 Letras/Imesp, pp. 409-417, [1958] 2006.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- MONTAIGNE, E. “Os canibais”, in *Ensaio*. trad. Sérgio Milliet. Porto Alegre: Globo, 1961 (coleção Biblioteca dos Séculos).

- NASCIMENTO, Luís. A Divina Comédia e Xavier Pinheiro. *Anuário Brasileiro de Literatura*. Rio de Janeiro, 1941, pp. 238-261.
- PASSOS, Gilberto P. *A poética do legado: presença francesa em Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Annablume, 1996.
- _____. *As sugestões do conselheiro*. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. *O Napoleão de Botafogo*. São Paulo: Annablume, 2000
- _____. *Capitu e a mulher fatal – Análise da presença francesa em Dom Casmurro*. São Paulo: Nankin, 2003.
- PASTA Jr., José Antonio. “O romance de Rosa. Temas do *Grande Sertão e do Brasil*”. *Novos Estudos*. São Paulo, Cebrap, n. 55, nov. de 1999, pp. 61-70.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis (estudo crítico e biográfico)*. 4a. ed. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Brasileira, 1949.
- _____. “Eugênio Gomes – *Influências inglesas em Machado de Assis – Bahia, 1939*”. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 20, ano III, pp. 71-72, fev. 1940.
- _____. “Machado de Assis”. In: *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. 2a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957 [História da Literatura Brasileira vol.XII], pp. 59-107.
- PIMENTEL, A. F. *A presença alemã na obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1974.
- PINHEIRO, Xavier. Xavier Pinheiro e Machado de Assis. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 12 de out. 1922.
- REGO, Enylton Jose de As. *O calundu e a panacéia :Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica* Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1989.
- RIEDEL, D. C. *Metáfora. O espelho de Machado de Assis*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, [1974], 1979.
- ROGER, Jérôme. *A crítica literária*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 2 v. Rio e Janeiro: Garnier, 1888.
- _____. Romero, S. *O naturalismo em literatura* (1882), in Machado, Ubiratan (org.). *Machado de Assis. Roteiro da consagração*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.
- _____. *Machado de Assis. Estudo comparativo de literatura brasileira*. Campinas: Editora da Unicamp, [1897] 1992.
- ROUANET, Sérgio Paulo. “Tempo e espaço na forma shandiana: Sterne e Machado de Assis”. *Estudos Avançados*, vol. 18, n. 51, pp. 335-353, mai.-ago. 2004.
- _____. “A forma shandiana: Laurence Sterne e Machado de Assis”. *Teresa*, n. 6-7, São Paulo: 34 Letras/Imesp, pp. 318-338, 2006.
- SAPEGNO, N. “Francesco Petrarca”, in *Disegno storico della letteratura italiana*. 2a. ed. Florença: La nuova Italia, 1977.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor, as batatas*. 3^a. edição. São Paulo, Duas Cidades, 1988.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 4^a. edição. São Paulo, Duas Cidades/34 Letras, [1990] 2000.
- _____. “Leituras em competição”. *Novos Estudos*, n. 75, São Paulo, jul. 2006, pp. 61-79.
- SILVA, Antonio de Moraes. *Dicionário da língua portuguesa recopilado*. 2 v. Tipografia Lacerdina, 1813 (edição fac-símile).
- SOARES, M. N. L. *Machado de Assis e a análise da expressão*. Rio de Janeiro: INL, 1968 [Coleção de Cultura Brasileira – Série Estudos].
- SOUZA, J. G. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: INL, 1955
- TEIXEIRA, Ivan. *Apresentação de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

- VALVERDE, M. de la C. Piñero. “*Cosas de España*” em Machado de Assis e outros temas hispano-americanos. São Paulo: Giordano, 2000.
- VERÍSSIMO, José. “Um livro do Sr. Machado de Assis”. *Jornal do Brazil*, Rio de Janeiro, 11/01/1892.
- _____. “Novo livro do Sr. Machado de Assis. *Dom Casmurro*”. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 19/3/1900, p 1
- _____. *História da literatura brasileira*. 5a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, [1916], 1969 [Coleção Documentos Brasileiros, n. 74].
- VIEIRA, M. A. da Costa ““*O alienista*’ de Machado de Assis: o *Dom Quixote* de Itaguaí”. *Letras & Letras*, n. 20, v. 1, Uberlândia, pp. 69-80, jan.-jun. 2004.
- VILLAÇA, Alcides. “Machado de Assis, tradutor de si mesmo”. *Novos Estudos*. São Paulo, Cebrap, n. 51, julho de 1998, p.4.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. Odorico Mendes. 3^a. edição. São Paulo, Atena Editora, 1958.
- _____. *Eneida*. Trad. Tassilo Orpheu Spalding. 8a. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- WELLEK, René. “A crise da literatura comparada”, in Carvalhal, T. F. & Coutinho, E. F. *Literatura comparada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, pp. 108-119.

ANEXOS

TEXTOS DE MACHADO DE ASSIS E DO DR. SEMANA

Edição referência:
<http://www2.uol.com.br/machadodeassis>

Publicado originalmente em *Jornal das Famílias* 1876

I

E, reconhecendo as boas qualidades do dito meu sobrinho Gaspar, declaro que o nomeio meu universal herdeiro, com duas condições essenciais; a primeira (deixada ao seu critério), é que há de relar os cabedais que lhe lego como os relei durante a minha vida; a segunda (cujo cumprimento precederá a execução desta parte do meu testamento) é que há de casar com minha tia D. Mônica, senhora de altas e respeitáveis virtudes...

A leitura das linhas transcritas acima e fielmente copiadas do testamento com que morreu o capitão Matias do Nascimento, no dia 2 de novembro de 1857, produziu no sobrinho Gaspar duas impressões tão profundas quão diferentes. A alma de Gaspar subiu ao sétimo céu e desceu para o último abismo, de um lance fez toda a jornada de Dante, ao invés, subindo ao Paraíso e caindo de lá no derradeiro círculo do Inferno onde o diabo lhe apareceu, não com as três cabeças que o poeta lhe dá, mas com pouco mais de três dentes, que tantos possuía a tia de seu tio.

Não traiu, entretanto, o rosto do rapaz aquela impressão diferente; a situação pedia um ar compungido, e Gaspar estava ao nível da situação. Ouviu a leitura até o fim, levantou-se, e foi desafogar a cólera consigo mesmo. Digo a cólera porque o mancebo de quem se trata contava a morte do capitão Matias como um dos sucessos mais afortunados da vida; esperava por ele imenso tempo, na doce confiança de um legado volumoso. Em vez de simples deixa, caiu-lhe nas mãos a herança toda. O tio fora além do que ele supunha merecer: era um tio digno de um mar de lágrimas. Gaspar não tinha lágrimas, mas tinha um lenço, músculos obedientes, e toda a escala dos sentimentos nos olhos, que eram negros, rasgados e verdadeiramente bonitos. Mediante o lenço, os músculos e os olhos, pôde suprir as lágrimas e compungiu a todos pela dor que aparentemente lhe rasgava as entranhas.

Tudo isto era de efeito salutar se pudesse suprimir D. Mônica. Mas D. Mônica existia, com seus sessenta anos, os seus cabelos apenas grisalhos, as suas flores no chapéu, a sua elegância de 1810. Gaspar conhecia perfeitamente o abismo a cuja beira o lançara o capricho do tio; capricho sagaz e previdente, porque dispunha as coisas para o caso em que o herdeiro recusasse adotar a condição imposta: nesse caso, dizia o testamento, toda a herança caberia à mencionada D. Mônica.

— Deus o tenha consigo! exclamou Gaspar, sozinho no quarto; mas não há negar que tinha tanto juízo como este chapéu de sol. Que quer dizer semelhante condição de

amarrar-me à tia Mônica? Realmente, só por zombaria ou coisa análoga; suponho que estava a caçoar de mim...

Este monólogo que aí fica em resumo, foi interrompido pela entrada de um amigo de Gaspar, o bacharel Veloso, rapaz de trinta anos, frio, pacato, sem ilusões nem estudos. Veloso era companheiro de infância de Gaspar, seu confidente, e não poucas vezes seu Mentor ao pé **das Calipsos de arribação**.

— Será certo o que me disseram agora? perguntou Veloso apertando a mão ao companheiro. Teu tio nomeou-te seu herdeiro universal...

— É certo.

— Mas com a condição de te casares com D. Mônica.

— Tal qual.

— Se recusares, perdes tudo?

— Se recusar, a tia Mônica virá a ser herdeira, respondeu Gaspar passeando no quarto. Nada menos que um modo de obrigar-me a casar.

Veloso sentara-se sacudindo a cinza do charuto e sorrindo da condição da herança. Houve alguns instantes de silêncio. O primeiro que o rompeu foi o bacharel.

— Não, disse ele, respondendo à última reflexão do amigo; não é isso. O que ele quer é deixar D. Mônica sua universal herdeira. É claro que, se recusar, recebe tudo. Muito tola será se consentir em casar contigo, fazendo uma ridícula figura. Poupa-se aos comentários do mundo e recebe ainda em cima trezentos contos...

Gaspar estacou no meio da sala. A observação de Veloso pareceu-lhe exatíssima; ao passo que a soma da herança produziu nele violentíssimo abalo.

— Tens razão, disse Gaspar ao cabo de alguns minutos; há de ser isso. O que ele queria era favorecer a tia Mônica, levando a minha gratidão. Dois reconhecimentos de um golpe: não era mal calculado.

Gaspar arrependeu-se logo deste necrológio, em que entrava muito pouco reconhecimento. Intercalou no discurso um elogio às qualidades morais do tio, discurso interrompido por alguns apartes restritivos do bacharel, os quais apartes não eram refutados com a força que era de esperar da parte do orador. O que se podia concluir do discurso e dos apartes é que o **tio Matias não passara nunca de um estimável paspalhão**.

— Há alguém que sente mais do que tu a cláusula do testamento, disse Veloso sorrindo, adivinhas, não?

— Lucinda? É impossível.

— O pai dela.

— Acreditas que o comendador?

— Acredito que entrava muito nos cálculos dele a provável herança de teu tio. Não direi que te recuse agora a filha; ainda que não seria para admirar...

— Pode ser que lhe não fosse indiferente um genro com dinheiro; observou Gaspar, não creio, porém, que a cláusula do testamento o leve a opor-se aos desejos da filha.

— Não digo que não. Pela tua parte estás resolvido a abrir mão da herança?

— Oh! de certo!

Veloso levantou-se.

— Muito bem! disse ele.

— Aprovas-me?

— De todo o coração; tanto mais que...

— Que...

— Que esperava outra coisa.

— Ofendes-me.

— Sou apenas prático, respondeu Veloso sorrindo. Eu creio pouco no desinteresse, sobretudo ao pé de trezentos contos. Vejo que és exceção; tanto melhor para ti... e para ela.

— Obrigado!

Gaspar estendeu a mão a Veloso, que a apertou com efusão. Veio o moleque chamá-los para jantar. O jantar foi melancólico e silencioso; a presença dos criados não exigia outra coisa. Além disso, não é certo que tenham bom sabor as sopas de um deserdado.

II

A noite foi desconsolada e triste. E tão triste como a noite foi a seguinte madrugada, que viu o nosso Gaspar de pé, com os olhos cansados de não dormir.

Não era para menos o malogro da véspera. Gaspar vivia há cerca de seis anos somente para o tio Matias, único parente seu, além de D. Mônica; cercava-o de todas as atenções, as mesmas com que se guarda na carteira um bilhete de loteria. O tio gostava dele e dizia-o e provava-o. Era um velho bom, afável, talvez caprichoso e maníaco, mas em todo caso as boas qualidades superavam as aborrecíveis. Gaspar só lhe via o melhor lado; ao menos não dizia outra coisa. Era o seu parceiro obrigado ao gamão, o seu companheiro nos passeios que ele gostava de dar às vezes de manhã; o mais fiel agente dos seus negócios, e até o leitor obrigado dos debates parlamentares. Matias não tinha partido, não o tivera nunca; mas o seu lugar, qualquer que fosse o partido dominante, era a oposição. Nasceu oposicionista, como outros nascem governistas, pura questão de temperamento. Gaspar, que entendia tanto de política como de sânscrito, mostrava-se, entretanto, interessado e curioso e dava forte apoio às objurgatórias do velho Matias.

— Há hoje muito discurso? perguntava este.

— Página e meia de Jornal.

— Que maçada para ti!

— Maçada? Ora! Além do prazer que lhe dou, tenho eu próprio muito gosto em ver bater este governo sem critério. Já viu nada mais desconsolado?

— Não me fales nisso!

E as colunas da folha caíam dos lábios de Gaspar nos ouvidos de Matias, intercaladas pelas ruidosas pitadas deste ou pelos comentários de um e outro.

Ora, todo esse trabalho de tão longo tempo ficou repentinamente perdido: os juros que ele contava receber do vasto cabedal de atenções, carícias, sorrisos, enfados de toda espécie, esses gulosos juros iam-se-lhe sem deixar o mínimo rastro e o pobre Gaspar voltava aos seus ordenados de modesto empregado público.

O malogro era de afligir o mais pacato. Gaspar faltou à repartição além dos sete dias de nojo, mais uns cinco, quase meio mês ao todo, que lhe foi descontado na folha do pagamento. Além disto, que era já bastante, aconteceu que um ou mais dos colegas souberam do testamento de Matias, da herança de Gaspar e da cláusula que aquele lhe pusera resultando deste conjunto de fatos a convicção geral na repartição de que o casamento de Gaspar e de D. Mônica era coisa certa. Um colega imediatamente inferior a ele chegou a pedir-lhe a sua intervenção para que o ministro lhe desse o lugar no dia em que ele, endinheirado, pedisse demissão.

— Qual demissão, qual casamento! respondeu desabridamente o pobre herdeiro, resposta que foi repetida de boca em boca entre os colegas e comentada durante três dias.

Uma só coisa podia consolar, consolar é exagerado — fazer esquecer por alguns instantes o esvaecimento da herança; era Lucinda. Lucinda era uma mocinha de dezessete anos, cabelos castanhos, olhos da mesma cor, rosto oval e pé de sílfide. **O pé foi o laço em que o sobrinho de Matias caiu.** A metáfora pode não ser nova nem bonita, mas é perfeitamente exata. Lucinda sabia que tinha um pé formoso, esguio, leve, como devem ser os pés dos anjos, um pé alado, quando ela valsava e deixava entrevê-lo todo no meio dos giros em que se deixava ir. Sabia disso e gostava de que lhe admirassem o pé; daí resultava que, por mais comprido que fosse o vestido de Lucinda, não havia hipótese de estar ela assentada sem mostrar a pontinha do sapato. *Et tout le monde sait qu'elle a le pied charmant*, podia dizer o poeta. Gaspar fazia como *tout le monde*; via o pé e adorava-o. Acontece que entre tantos admiradores, Lucinda só esperava um, aquele que lhe falava ao coração; esse foi Gaspar. O resto adivinha-se. Amaram-se, disseram-se e pediram-se... um ao outro. O comendador Lima, pai da moça, percebeu as conferências ideais e sentimentais entre o pé da filha e a alma do rapaz, e não lhe pareceu mau casamento.

— É bom moço, pensou ele, empregado sério e tem cabedais no horizonte; posso dar-lhe a pequena.

Gaspar entendeu pelo rosto amável do comendador que o seu pedido não viria fora de propósito, e planeava o meio de requerer a moça com o consentimento do tio quando este se lembrou de mudar o domicílio passageiro pelo eterno, deixando-lhe o dinheiro e a tia.

A situação mudara; contudo não lhe pareceu que o comendador mudasse muito com ela. Achou-o certamente mais reservado e algo frio; mas a filha estava tão contente que ele sentiu renascer-lhe a abalada confiança.

— Já sei que me deixas, disse a moça com um tom de tristeza

— Deixar-te?

— Não te casas?

Gaspar levantou secamente os ombros.

— Isso não é resposta, disse a moça.

— Que queres que te diga?

— Que me amas... que não me hás de trair...

— Lucinda!

— Lucinda não é resposta.

— Criança!

— Ainda menos!

— Pois sim; não te hei de trair... Trair por que e por quem? Julgas-me um...

A moça desatou a rir, uma risada que faria morrer a D. Mônica, se a ouvisse e percebesse a coisa, e os dois namorados passaram a falar do seu futuro. O que os namorados dizem de seu futuro não é coisa nova para ninguém; dizem tudo e não dizem coisa nenhuma, eloquência divina, que é melhor experimentar, que julgar, mas julgue-a quem não experimentá-la.

III

D. Mônica soube da cláusula de testamento com viva demonstração de desgosto. A disposição pareceu-lhe zombeteira e cruel a um tempo. Não era melhor, se o sobrinho queria favorecer os seus dois parentes, repartir com eles os trezentos contos? Esta foi a primeira reflexão. A segunda foi de agradecimento, porquanto a recusa da parte de Gaspar vinha constituí-la herdeira de toda a riqueza, e a cláusula testamentária redundava toda em proveito dela. Não sei se isto é interesse e egoísmo, sei que foi a reflexão de D. Mônica. Não foi porém a última; foi apenas a segunda, a que ainda sucedeu terceira e quarta. D. Mônica refletiu que havia no testamento uma lacuna, e era o caso em que, disposto Gaspar a desposá-la, não estivesse ela disposta a aceitar-lhe a mão. A quem pertenceria nesse caso a herança? Parece que ao rapaz, visto que não casaria por motivo independente de sua vontade. Enfim, D. Mônica perguntou a si própria, se o casamento, em tal idade, era coisa tão fora de propósito que a obrigasse a recuar. A resposta foi negativa, por duas razões: a primeira é que o sobrinho Matias não disporia em testamento um absurdo, uma coisa que lhe ficasse mal a ela. Sempre o conhecera respeitoso e seu amigo; a segunda é que ela mesma sentia em si alguns restos das graças de outro tempo.

D. Mônica relanceou os olhos para o espelho, compôs as duas tranças do cabelo, presas sobre a nuca, a fim de lhes dar um ar menos sustoso, estudou-se com atenção, e

concluiu que, se não era moça, não era de todo rejeitável. Uma idéia desta é mais difícil de nascer que de morrer. Uma vez nascida no espírito de D. Mônica, entranhou-se como uma verruma. Vinte e quatro horas depois era resolução assentada; mas, como a consciência busca muita vez iludir-se a si própria, D. Mônica lançava a resolução à conta da afeição que tinha ao rapaz.

— Que razão tenho eu para retardar a herança que o tio lhe deixou? dizia ela dentro de si. Aceitando o casamento, evito chicanas e perda de tempo. Demais é sempre digna de respeito a última vontade de um morto.

Gaspar foi ter com a tia-avó, alguns dias depois de voltar à Secretaria. Ia resolvido a dizer-lhe francamente a razão que tinha para não aceitar a condição imposta pelo tio, razão que o leitor sabe ser o amor de Lucinda, além do horror que inspirava a idéia de obedecer naquele ponto ao tio.

D. Mônica vestira-se nesse dia com singular apuro. Tinha um vestido de gorgorão preto; sério na cor, mas risonho na forma, que era um complicado de folhos e babados. Os cabelos dobravam-se em bandós e enquadravam-lhe o rosto, cuja expressão não era severa nem desconsolada. D. Mônica deixava-se estar na poltrona, quando lhe anunciaram o sobrinho. A poltrona era larga, pouco mais larga que a tia do capitão, que tinha as formas amplas e refeitas.

— Bem-vindo seja o senhor Gaspar! exclamou ela logo que o viu assomar à porta. Cuidei que nunca mais queria ver a sua única parenta.

— Que idéia! respondeu o moço. A senhora sabe não podia haver tal esquecimento da minha parte.

Disse, e, aproximando-se dela, beijou-lhe respeitosamente a mão. D. Mônica deu-lha com uma graça estudada, mas que lhe não ficou mal de todo.

— Senta-te aqui, disse ela apontando para uma cadeira que lhe ficava ao lado.

Gaspar obedeceu. Apenas sentado, reconheceu que era mais fácil planear que executar. Calou-se durante algum tempo, sem saber por onde começasse. D. Mônica veio em seu auxílio.

— Como vai o inventário do nosso pobre Matias? perguntou ela.

— Vai andando, respondeu Gaspar escondendo um charuto que casualmente tiram da algibeira.

— Fuma, fuma, disse D. Mônica sorrindo.

Gaspar agradeceu e acendeu um fósforo continuando a resposta.

— O inventário não levará muito tempo; toda a questão será o negócio da herança...

— Da herança! Por quê? perguntou D. Mônica. Há algum herdeiro que reclame?...

— Não há nenhum. A senhora sabe que meu tio nomeou-me seu herdeiro universal, com a condição...

— Sim... interrompeu D. Mônica.

— Peço-lhe que acredite que eu nunca ousaria exigir da senhora um sacrifício...

— Eras capaz de sacrificar a herança? perguntou D. Mônica olhando para ele admirada.

— Era.

D. Mônica refletiu alguns instantes.

— Compreendo os teus sentimentos, e admiro o teu desinteresse. Espero contudo que me farás a justiça de crer que eu não consentiria nunca em deserdar-te...

Desta vez foi Gaspar que olhou admirado para D. Mônica.

— A vontade do capitão era beneficiar-nos a ambos, continuou D. Mônica. Pareceu-lhe que o casamento correspondia às suas intenções. Não refletiu, de certo, na disparidade que há entre mim e ti; não se lembrou de que podia expor-nos um e outro aos comentários do mundo.

— Justamente, respondeu Gaspar.

— Mas o capitão morreu e não pode reparar o mal. Pela minha parte, doer-me-ia se contribuísse para que perdesse a herança... Que razão alegaria eu para fazê-lo? A tal ou qual distância entre as nossas idades; não tenho porém nenhum direito a demorar-me nessa consideração.

— Mas...

— Um casamento entre nós será uma formalidade necessária para receber a herança. Não tenho direito de recusar a formalidade como não teria de recusar a minha assinatura se esta fosse precisa.

— Oh! minha tia! exclamou Gaspar, o seu coração é bom, mas posso eu abusar...

— Não há abusar...

— Nunca!

— Nunca e sempre... São duas palavras que pedem reflexão, interrompeu D. Mônica levantando a sua pachorra. Até outro dia! Não sou tão má como poderias supor... Adeus!

— Mas...

D. Mônica estendeu-lhe a mão sorrindo, e sorrindo com tanta arte, que só um dos dentes lhe apareceu. Gaspar beijou-lhe a mão; a boa velha encaminhou-se para uma das

portas que davam para o interior. Gaspar ficou pasmado na sala. Dois minutos depois transpunha a porta que dava para o corredor e descia as escadas.

— Esta agora é melhor! pensava ele. De maneira que a velha sacrifica-se para me dar gosto?

Vinte minutos depois encontrou Veloso.

— Sabes o que me acontece?

— Não.

— Acho disposição em tia Mônica para casar comigo.

Veloso encostou-se a um portal para não cair. Quando pôde recobrar a fala:

— Impossível! disse ele.

— Parece impossível, mas é a pura verdade.

— De maneira que tu...

— Vou mandá-la ao diabo.

Tais eram efetivamente as intenções de Gaspar. Durante oito dias não voltou à casa de D. Mônica, não tanto porque as disposições da velha o irritavam, mas porque andava tomado de terror. A cada passo parecia-lhe ver um padre, um altar, a tia e o casamento celebrado sem remissão nem agravo.

IV

Entretanto, Lucinda entrou a desanimar um pouco nas suas esperanças matrimoniais. A situação de Gaspar era pior do que antes; e sobre ser pior não lhe falava ele em coisa que se parecesse com casamento. Quais seriam as suas intenções, e que desilusão lhe preparava o futuro? Um dia abriu-se com ele.

— Oh! Descansa! respondeu Gaspar, serás minha ainda contra a vontade do céu...

— Não blasfemes!

— Falo-te assim, para te mostrar a resolução em que estou. E já que me falaste nisto, dir-te-ei que ainda é tempo de refletir. Bem sei que não amaste em mim os bens da fortuna, que aliás nunca tive. Contudo, é bom que vejas a situação em que me acho. A pouca esperança que podia haver de melhorar de sorte esvaeceu-se; nada tenho, além do meu trabalho. Queres-me assim mesmo?

A moça lançou um olhar de indignação ao rapaz.

— Não me respondes? perguntou este.

— Com o desprezo, era a única resposta que merecias! exclamou Lucinda.

Esta indignação da namorada foi um bálsamo suave lançado no coração do moço. Era muito melhor do que um sorriso ou um levantar de ombros, ou qualquer outra coisa menos expressiva.

— Perdoas-me? disse ele.

— Não!

— Mas não ficas querendo mal?

— Talvez!

— Não digas isso! Reconheço que sou culpado mas a intenção das minhas palavras era a mais pura e inocente!

Lucinda acreditou piamente na pureza da intenção do rapaz e a conversa encaminhou-se para assuntos menos ásperos, em que por enquanto os deixaremos para ir ver em que se ocupa a senhora D. Mônica durante a longa ausência de Gaspar.

D. Mônica contou com extrema atenção e tal ou qual saudade os dias da ausência do sobrinho. Não tardou a zangar-se com tamanho prazo, até que um dia ergueu-se da cama com a resolução de o mandar chamar. Nesse dia a camareira de D. Mônica pôs em atividade todos os seus talentos de ornamentista para reparar os ultrajes dos anos, e repor a boa senhora em condições menos desfavoráveis do que a pusera a natureza. Duas horas a espalhar-se e a vestir-se. Ao cabo de todo esse tempo dispôs o ânimo para receber o esquivo sobrinho a quem escrevera logo de manhã.

Todo esse trabalho, porém, foi inútil porque o mencionado sobrinho não apareceu, e D. Mônica teve de contentar-se com as despesas da toilette.

A esquivança do sobrinho pareceu-lhe de algum modo ofensiva, duplamente ofensiva, porque o era à sua pessoa como tia e como mulher. Como mulher é que ela sentiu mais. Ao mesmo tempo refletiu no caso, e hesitou em crer que o rapaz, sem forte motivo, se dispusesse a perder nada menos que uma gorda aposentadoria.

— Alguma coisa há de haver por força, dizia ela mordendo o lábio com despeito.

E a idéia de um namoro foi a primeira que lhe acudiu ao espírito como a mais natural de todas as explicações.

— É isso, algum namorico, sabe Deus com que lambisgória! Sacrifica-se por ela, sem saber o que lhe resultará de semelhante passo. Pois que se avenham...

A reticência que aí fica não é minha, foi uma reticência nervosa que acometeu a pobre senhora, em forma de tosse, interrompendo o monólogo, a que deu fim a mucama trazendo-lhe a bandejinha de chá. D. Mônica tomou dois ou três goles dele e deitou-se daí a alguns minutos. O sono não veio prontamente, mas veio, enfim, cheio de sonhos cor-de-rosa em que D. Mônica viu realizados todos os seus desejos.

No dia seguinte os bons dias que recebeu foi uma carta de Gaspar. Dizia-lhe ele, respeitosamente, que era obrigado a renunciar à honra imposta por seu tio e à herança que lhe advinha dela, visto ter uma afeição anterior ao testamento do capitão Matias, afeição séria e decisiva. Consultaria, entretanto, um advogado para liquidar o ponto e saber se a tia podia ser defraudada de alguma parte da herança, coisa que ele evitaria por todos os meios possíveis. A carta era singela, nobre e desinteressada; por isso mesmo o desespero de D. Mônica foi aos últimos limites.

Gaspar não remeteu aquela carta sem consultar o seu amigo Veloso, que a ouviu ler e aprovou com restrições. A carta seguiu seu destino, e Gaspar interrogou o bacharel sobre o que achava ele que dizer ao desengano contido na epístola.

— Acho que o desengano é franco demais. Não é bem isto que eu quero dizer. Acho que não deixas nenhum caminho para voltar atrás.

— Voltar atrás? perguntou Gaspar admirado.

— Sim.

— Mas por quê?

— Porque não se despedem tão levemente trezentos contos. Amanhã podes pensar de modo inteiramente diverso do que pensas hoje...

— Nunca!

— Nada de afirmações temerárias.

Gaspar levantou os ombros e fez um gesto de tédio, a que Veloso respondeu sorrindo. Gaspar lembrou-lhe que, logo que fora aberto o testamento e conhecidas as disposições de seu tio, Veloso lhe aprovara a resolução de não aceitar o casamento imposto.

— É verdade, retorquiu este; mas, se é bonito o ato, não impede que absolutamente o devas praticar, nem que seja prova de juízo seguro.

— Nesse caso, parece-te...

— Que não cedas a considerações de dinheiro, o que é prova de honestidade; mas que não há remédio se não ceder alguma vez a elas, o que é prova de reflexão. A mocidade passa e as apólices ficam.

Gaspar engoliu um discurso que lhe veio à ponta da língua, discurso de indignação, todo inspirado por seus brios ofendidos; limitou-se a dizer que no dia seguinte ia pedir a mão de Lucinda e que se casaria no mais breve prazo. Veloso deu-lhe os parabéns, e Gaspar foi dali redigir a carta de pedido ao comendador.

A carta de Gaspar não chegou à notícia do narrador do caso; mas há motivos para crer que era obra acabada como simplicidade de expressão e nobreza de pensamento. A

carta foi enviada no dia seguinte; Gaspar aguardou a resposta com a ansiedade que o leitor pode imaginar.

A resposta não veio imediatamente como ele cuidava que seria. Esta demora fê-lo curtir dores cruéis. Escreveu um bilhete à namorada que lhe respondeu com três ou quatro monossílabos téticos e misteriosos. Gaspar assustado correu à casa do comendador, e achou-a triste, abatida e reservada. Quis indagar o que havia, mas não teve ocasião.

A razão da tristeza de Lucinda foi a repreensão que o comendador lhe passou, ao ler o pedido do rapaz.

— Autorizaste semelhante carta? perguntou o comendador fuzilando-lhe os olhos de cólera.

— Papai...

— Responde!

— Eu...

— Eu quê?

— Não sei...

— Sei eu, troou o comendador Lima indignado; sei que não tiveste força bastante para desanimar o pretendente. Casar! Não é demais senão casar! Com que havia ele de sustentar casa? Provavelmente com o que esperava receber de mim? De maneira que eu ajuntei para que um peralvilho, que não tem onde cair morto, venha desfrutar o que me custou a haver?

Lucinda sentiu duas lágrimas borbulharem-lhe nos olhos e fez menção de retirar-se. O pai reteve-a para lhe dizer em termos menos desabridos que ele não desaprovava nenhuma afeição que ela tivesse, mas que a vida não se compunha só de afeições, senão de interesses também e necessidades de toda a espécie.

— Esse tal Gaspar não é mau rapaz, concluiu o comendador, mas não tem posição digna de ti, nem futuro. Por ora tudo são flores; as flores passam depressa; e quando tu quiseres um vestido novo ou uma jóia, não hás de mandar à modista ou ao joalheiro um pedaço do coração de teu marido. São verdades que deves ter gravadas no espírito, em vez de te guiares somente por fantasias e sonhos. Ouviste?

Lucinda não respondeu.

— Ouviste? repetiu o comendador.

— Ouvi.

— Não basta ouvir, é necessário digerir, disse sentenciosamente o pai.

E com este **aforisma** concluiu o diálogo — direi antes o monólogo, deixando na alma de Lucinda poucas esperanças de casamento, ao menos imediato como ela supunha e desejava que fosse. Tal é a explicação da tristeza e reserva com que recebeu o rapaz naquela noite. Facilmente se crê que Gaspar não saísse dali com a cara alegre. Nem **acharei entre os leitores nenhum tão incrédulo que duvide** de que o pobre namorado ficou tão fora de si, que não atinou com a maneira de abrir a porta, e afinal quebrou a chave, pelo que achou-se no meio da rua, à uma hora da noite, sem ter onde ir dormir.

Sem casa nem esperanças, é suplício excessivo. Gaspar teve idéia de ir ter com Veloso e passar a noite com ele, derramando no seio do amigo todas as suas queixas, e tristezas. Só ao cabo de cinco minutos é que se lembrou de que o bacharel morava no Pedregulho. Consultou a algibeira cuja resposta foi a mais desanimadora possível.

Nestas circunstâncias ocorreu-lhe a melhor solução que podia ter naquela crise: ir pedir pousada a D. Mônica. Ela morava na rua dos Inválidos e ele achava-se na rua do Conde. Embicou para lá, tão cheio de suas mágoas, que nem lhe lembravam as que podia ter causado à tia.

Ali chegando, foi-lhe facilmente aberta a porta. Um escravo dormia no corredor, e não teve dúvida em franquear-lhe a entrada desde que reconheceu a voz de Gaspar. Este contou ao escravo o que lhe acontecera.

— A vista disto, concluiu ele, arranja-me aí um lugar com que passe a noite, mas sem acordar titia.

D. Mônica tinha dois quartos trastejados para hóspedes; Gaspar foi acomodado em um deles.

V

A dona da casa ficou estupefacta no dia seguinte quando lhe deram conta do ocorrido. Em quaisquer outras circunstâncias, o caso lhe pareceria natural. Naquelas afigurou-se-lhe extraordinário. Ao mesmo tempo ficou singularmente satisfeita.

— Não o deixes sair sem almoçar, disse ela ao escravo.

A ordem foi cumprida; e Gaspar viu-se obrigado a faltar à repartição porque D. Mônica que almoçava cedo, determinou que naquele dia se alterasse o costume. Não me atrevo a dizer que o fim da boa senhora fosse aquilo mesmo, mas tinha ares disso. Verdade seja que a demora podia explicar-se pela necessidade que ela tinha de vestir-se e tocar-se convenientemente.

— Oh! não preciso de explicações, disse ela quando à mesa do almoço Gaspar quis explicar-lhe a razão do incômodo que viera dar-lhe. Vieste, é quanto basta; sempre que vieres tens aqui casa e corações amigos.

Gaspar agradeceu e almoçou. Almoçou triste e preocupado. Não reparou nas atenções da tia, no tom carinhoso com que ela lhe falava, na ternura que havia nos seus olhos; não reparou em nada. D. Mônica, pelo contrário, reparou em tudo; viu que o sobrinho não estava senhor de si.

— Há de me contar o que tens, disse ela quando ficaram sós os dois.

— Não tenho nada.

— Não me iludas!

— Nada tenho... passei a noite mal.

D. Mônica não acreditou, mas não insistiu. O sobrinho, entretanto, sentia necessidade de desabafar com alguém; e não tardou em expor tudo à velha parenta, que o ouviu com religiosa atenção.

— Não me admira nada disso, observou ela quando ele acabou a narração; é naturalíssimo.

— Alguma traição?

— Podia ser; mas não é necessário suspeitar traição para explicar a mudança dessa moça.

— Parece-lhe...

— Parece-me que ela amava um herdeiro, e que...

— Oh! impossível!

— Por que impossível?

— Se eu lhe digo que a achei triste e abatida! O pai, sim, é possível que o pai se oponha...

— Também creio.

— Mas a vontade do pai...

— A vontade do pai há de vencer a da filha; seus conselhos a persuadirão... disse D. Mônica sorrindo. Que admira? **É o que acontece com moças que sonham no casamento um perpétuo baile.**

Gaspar ouviu cabisbaixo e triste o que lhe dizia a velha parenta. Seu coração batia com força, à medida que o espírito ia admitindo a plausibilidade da opinião de D. Mônica. Ao mesmo tempo surgiam-lhe na memória as provas de afeto que Lucinda sempre lhe dera, o desinteresse manifestado mais de uma vez, e, enfim, a indignação com que ainda recentemente lhe respondera a uma insinuação acerca da herança.

D. Mônica, pela sua parte, mostrava os inconvenientes em certa ordem de casamentos comparados com outros, menos românticos mas muito mais sólidos. Gaspar não ouviu, ou ouviu mal, a preleção da tia. Tinha perdido a repartição: saiu para ir rondar à porta da namorada.

Na primeira ocasião em que pôde falar a sós com ele (foi daí a dois dias), Lucinda referiu-lhe o discurso e os conselhos do pai, e pediu-lhe que tivesse paciência e esperasse. Gaspar jurou por todos os santos do céu que esperaria até a consumação dos séculos. A moça podia responder que provavelmente nessa época não estaria em idade de casar, não lhe acudiu porém a resposta e continuou a lastimar-se com ele do despotismo dos pais e das exigências sociais.

Gaspar saiu dali disposto “. Vagou longo tempo nas ruas sem assentar em coisa alguma, até que foi acabar a noite no primeiro teatro que achou aberto. Na peça que se representava havia um namorado em condições iguais às dele que acabava matando-se. Gaspar achou que a solução era violenta demais.

— Oh! eu morrerei por mim mesmo! exclamou ele saindo do espetáculo.

Talvez julgasse que entre a vida e a morte havia lugar para um bife de grelha, porque o foi comer em um hotel próximo. A ceia diminuiu-lhe o horror da situação; Gaspar dormiu tranqüilo a noite inteira.

No dia seguinte acordou tarde; e faltou à repartição, como usava fazer algumas vezes, e seu espírito, mais que nunca, era avesso ao expediente. Lembrou-se de ir dar um passeio a Niterói para distrair-se. Embarcou e recolheu-se todo em si, olhando para o mar e o céu. Pouca gente havia perto; ainda assim, e por mais absorto que ele estivesse, não pôde obstar que lhe chegasse aos ouvidos o seguinte pedaço de conversa entre dois sujeitos desconhecidos.

— É o que lhe digo, não caio nessa.

— Mas por quê?

— Porque não tenho certeza de ganhar um conto de réis e arrisco-me a perder dez ou doze.

— Não creio...

— É arriscadíssimo!

— Você é um medroso.

— Medroso, não; prudente. Prudente como quem lhe custou a arranjar um peculiozinho.

— Peculiozinho? Maganão! confesse que você tem aí os seus cem contecos...

— Por aí, por aí...

Gaspar suspirou e olhou para o passageiro que dizia possuir cem contos. Era um homem de cerca de quarenta anos, vestido com asseio, mas sem apuro nem elegância. A barca chegava a S. Domingos; o interlocutor do homem desembarcou, enquanto o

outro ficou para ir a Niterói. Logo que a barca tomou este caminho, Gaspar aproximou-se do desconhecido:

— Não me dirá — disse ele — como é que V.S. arranhou cem contos de réis?

O desconhecido olhou espantado para a pessoa que lhe fazia esta pergunta e ia responder-lhe descortesmente, quando Gaspar continuou nos termos seguintes:

— Espanta-se naturalmente do que lhe digo, e tem razão; mas a explicação é simples. V.S. vê em mim um candidato a cem contos de réis; ou a mais...

— Mais é melhor, tomou o desconhecido sorrindo.

— Bastam-me cem.

— Pois o segredo é simples.

— Qual é?

— Ganhá-los.

— Oh! isso!

— É difícil, bem sei; leva anos.

— Quantos anos levou o senhor?

— É muito curioso!

— Oh! se eu lhe contar a minha situação, compreenderia a singularidade da minha conversa.

O desconhecido nenhuma necessidade sentiu de saber a vida de Gaspar, e dirigiu a conversa para as vantagens que podem dar os bens da fortuna. Foi o mesmo que lançar lenha no fogo. **Gaspar sentiu arder em si, cada vez mais, a ambição de possuir.**

— Se eu lhe disser que posso ter trezentos contos de réis amanhã?

Os olhos do desconhecido faiscaram.

— Amanhã?

— Amanhã.

— Como?

— De um modo simples; casando.

Gaspar não recuou em suas confidências; referiu tudo ao desconhecido que o ouvia com religiosa atenção.

— E que faz o senhor que não casa?

— Porque amo a outra pessoa; uma criatura angélica...

O desconhecido olhou para Gaspar com tanta compaixão que este sentiu-se envergonhado — envergonhado, sem saber de quê.

— Bem sei, disse ele, que não há prudência nisto; mas o coração... O que eu queria era saber como se pudesse obter cem contos, para depois...

— Casar com a outra?

— Tal qual.

— Não sei. A barca está a chegar e nós vamos separar-nos. Deixe-me dar-lhe um conselho: case com sua tia.

— Uma velha!

— Trezentos contos.

— Amando a outra!

— Trezentos contos.

A barca chegou; o desconhecido despediu-se.

Gaspar ficou só, a refletir no infinito número de homens interesseiros que há no mundo. A barca voltou daí a pouco à cidade. Gaspar viu entrar entre os passageiros um homem ainda moço pelo braço de uma senhora idosa, que ele supôs ser sua mãe, mas que soube ser sua mulher quando o rapaz a apresentou a um amigo. Vestiam com luxo. O marido, tendo de tirar um cartão de visita da algibeira, mostrou uma carteira recheada de dinheiro.

Gaspar suspirou.

Chegando à cidade foi à casa da tia; D. Mônica achou-o ainda muito triste, e lhe disse.

— Vejo que amas loucamente essa moça. Queres casar com ela?.

— Titia...

— Farei o mais que posso; tentarei vencer o pai.

Gaspar ficou estupefato.

— Oh! disse ele consigo; eu sou indigno desta generosidade.

O almoço no dia seguinte foi mais triste que de costume. Gaspar abriu os jornais para passar os olhos por eles; a primeira coisa que leu foi a sua demissão. Vociferou contra a prepotência do ministro, a cruel severidade dos usos burocráticos, a exigência descomunal do comparecimento na Secretaria.

— É indigno! exclamava ele, é infame!

Veloso, que entrou daí a pouco, não achou tão censurável o ato do ministro; teve até a franqueza de lhe declarar que não havia outra solução, e que o primeiro que o demitira fora ele mesmo.

Passada a primeira explosão, examinou Gaspar a situação em que o deixava o ato ministerial, e compreendeu (o que não era difícil) que o casamento com Lucinda era cada vez mais problemático. Veloso foi da mesma opinião, e concluiu que um único meio lhe restava: era casar com D. Mônica.

Gaspar foi nesse mesmo dia à casa de Lucinda. O desejo de a ver era forte; muito mais forte era a curiosidade de conhecer de que maneira recebera ela a notícia da sua demissão. Achou-a um pouco triste, mas ainda mais fria que triste. Três vezes procurou estar a sós com ela, ou pelo menos falar-lhe sem que pudessem ouvi-los. A moça parecia esquivar-se aos desejos do rapaz.

— Será possível que ela despreze agora o meu amor? perguntava ele a si mesmo ao sair da casa da namorada.

Esta idéia irritou-o profundamente. Não sabendo que pensar daquilo, resolveu escrever-lhe, e nessa mesma noite redigiu uma carta em que expunha lealmente todas as dúvidas do seu coração.

Lucinda recebeu a carta no dia seguinte às 10 horas da manhã; leu-a, releu-a, e pensou muito antes de responder. Ia lançar as primeiras linhas da resposta, quando seu pai entrou na saleta onde ela se achava.

Lucinda escondeu à pressa o papel.

— Que é isso?

— Vamos lá; uma filha não pode ter segredos para seu pai. Aposto que é alguma carta de Gaspar? Pretendente demitido é realmente...

Lucinda dera-lhe a carta, que o pai abriu e leu.

— Tolices! disse ele. Dás-me licença?

Dizendo isto, rasgou a carta e aproximou-se da filha.

— Verás mais tarde, que eu sou mais teu amigo do que pareço.

— Perdão, papai, disse a moça; eu ia responder que não pensasse mais em mim.

— Ah!

— Não foi o seu conselho?

O pai refletiu algum tempo.

— A resposta era decerto boa, observou ele; mas a melhor resposta é nenhuma. Em ele desenganando por si mesmo, não insiste mais...

Tal é a explicação da falta de resposta à carta de Gaspar. O pobre namorado esperou dois dias, até que desenganado foi à casa do comendador. A família tinha ido passar alguns dias fora da cidade.

— A sorte persegue-me! exclamou furioso o sobrinho do finado capitão. Um de nós há de vencer!

Para matar a tristeza e ajudar o duelo com o destino, procurou fumar um charuto; meteu a mão na algibeira e não achou nenhum. **A carteira apresentava a mesma solidão.** Gaspar deixou cair os braços com desânimo.

Nunca mais negra e viva se lhe apresentara ante os olhos **a sua situação**. Sem emprego, sem dinheiro, sem namorada e sem esperanças, tudo era perdido para ele. O pior é que sentia-se incapaz de domar o destino, apesar do desafio que lhe arremessara pouco antes. Pela primeira vez a idéia dos trezentos contos do tio lhe reluziu ao longo como uma plausibilidade. A visão era deliciosa, mas o único ponto negro apareceu logo dentro de um carro que parou a poucos passos dele. Dentro do carro ia D. Mônica; ele viu-a inclinar-se pela portinhola e chamá-lo.

Acudiu como bom sobrinho que era.

— Que fazes aí?

— Ia para casa.

— Anda jantar comigo.

Gaspar não podia trocar uma realidade por uma hipótese, e aceitou o conselho da tia.

Entrou no carro. O carro partiu.

Seria ilusão ou realidade? D. Mônica pareceu-lhe nessa ocasião menos velha do que antes a achava. Ou fosse da toilette, ou de seus olhos, a verdade é que Gaspar viu-se obrigado a reformar um pouco o juízo anterior. Não a achou moça; mas a velhice pareceu-lhe mais fresca, a conversa mais agradável, o sorriso mais meigo e o olhar menos apagado.

Estas boas impressões foram bom tempero ao jantar, que aliás era excelente. D. Mônica mostrava-se, como sempre, carinhosa e boa; Gaspar demorou-se ali até perto das dez horas da noite.

Voltando à casa, refletiu que, se porventura pudesse casar com outra pessoa que não fosse Lucinda, casaria com D. Mônica, sem nenhum pesar nem arrependimento.

— Não é moça, pensou ele, mas é boa e são trezentos contos.

Trezentos contos! Este algarismo perturbou o sono do rapaz. Primeiramente custou-lhe a dormir; ele via trezentos contos em cima do travesseiro, no teto, nos portais; via-os transformados em lençóis, em cortinados, em cachimbo turco. Quando conseguiu dormir, não conseguiu livrar-se dos trezentos contos. Sonhou com eles a noite inteira; sonhou que os comia, que os cavalgava, que os dançava, que os aspirava, que os gozava, em suma, por todos os modos possíveis e impossíveis.

Acordou e reconheceu que tudo fora sonho.

Suspirou.

— E tudo isto sacrifico eu por causa dela! exclamou ele. Merece-lo-á? Merecerá que eu padeça tantas privações, que abra mão de um bom casamento para ser desprezado deste modo?

Não lhe respondendo ninguém a esta pergunta, fê-lo ele próprio, e a resposta foi que a moça não merecia tamanho sacrifício.

— Contudo, sacrificar-me-ei! concluiu ele.

Neste ponto das reflexões recebeu uma carta da tia:

Gaspar.

Creio que arranjo empenho para que se te dê algum lugar muito breve, em outra secretaria.

Gaspar estremeceu de prazer.

— Boa tia! disse ele. Ah! como lhe tenho pago com ingratidões!

A necessidade de agradecer e a conveniência de não aumentar a conta no hotel foram as duas razões que levaram o ex-empregado a ir almoçar com a tia. D. Mônica recebeu-o com o carinho do costume, disse-lhe o que pretendia fazer para empregá-lo de novo e deixou-o nadando em reconhecimento.

— Ah! minha tia! Quanto lhe devo!

— Nada me deves, respondeu D. Mônica, só me deves amizade.

— Oh! a maior! a mais profunda! a mais santa!

D. Mônica louvou os sentimentos do sobrinho e prometeu fazer por ele tudo o que fosse possível fazer por... por um neto, é o que ela devia dizer: mas ficou na vaga expressão — por uma pessoa cara.

A situação entrou a parecer melhor ao herdeiro do capitão. Não só via possibilidade de um novo emprego, mas até seria este logo depois da demissão, o que de algum modo lhe reparava o mal feito aos seus créditos de funcionário laborioso e pontual. Além disso D. Mônica fê-lo prometer que não iria comer a outra parte.

— Terás sempre um talher à minha mesa, disse ela.

Gaspar escreveu ainda duas cartas a Lucinda; mas ou elas lhe não chegaram às mãos, ou a moça definitivamente não queria responder. O namorado aceitou a princípio a primeira hipótese; Veloso fê-lo acreditar na segunda.

— Tens razão, talvez...

— Sem dúvida.

— Mas custa-me a crer...

— Oh! é a coisa mais natural do mundo!

A idéia de que Lucinda o tivesse esquecido, desde que lhe faltara o emprego era difícil de que a admitisse; mas afinal enraizou-se-lhe a suspeita.

— Se tais fossem os sentimentos dela! exclamava ele consigo.

A presença da tia fê-lo esquecer tão tristes idéias; eram horas de jantar. Gaspar sentou-se à mesa desembaraçado das preocupações amorosas. Preocupações de melhor catadura vieram sentar-se-lhe no espírito: os eternos trezentos contos recomeçaram a sua odisséia na imaginação dele. Gaspar construiu ali mesmo uma casa elegante, mobiliou-a com luxo, comprou um carro, dois carros, contratou um feitor para lhe cuidar da chácara, deu dois bailes, foi à Europa. Chegaram estes sonhos até a sobremesa. Acabado o jantar, viu ele que tinha apenas a demissão e uma promessa.

— Na verdade, sou um pedaço de asno! exclamou ele. Pois tenho a fortuna nas mãos e hesito?

D. Mônica levantara-se da mesa; Gaspar foi ter com ela.

— Sabe de uma coisa em que estou pensando? perguntou.

— Em matares-te.

— Em viver.

— Pois vive.

— Mas viver feliz.

— Já sei como.

— Talvez não saiba dos meus desejos. Eu, titia...

Ia ser mais franco. Mas depois de encarar o abismo, quase a cair nele, recuou. Era mais difícil do que lhe parecia, aquilo de receber trezentos contos. A tia, porém, compreendeu que o sobrinho voltava a adorar o que havia queimado. Não tinham outro fim todos os seus desvelos.

Gaspar adiou a declaração mais explícita e sem que com isto perdesse a tia, porque os vínculos se foram apertando a mais e mais, e os trezentos contos de todo se sentaram na alma do moço. Estes aliados de D. Mônica derrotaram completamente o adversário. Nem tardou que ele comunicasse a idéia a Veloso.

— Tinhas razão, disse ele; devo casar com minha tia e estou disposto a fazê-lo.

— Ainda bem!

— Devo satisfazer o desejo de um morto, sempre respeitável e enfim corresponder aos desvelos com que ela me trata.

— Perfeitamente. Já lhe falaste?

— Não; falarei amanhã.

— Ânimo.

Na noite desse dia recebeu Gaspar uma carta de Lucinda, em que ela lhe dizia que o pai, vendo-a triste e abatida, e sabendo que era por amor dele, cedera da sua oposição e consentia em que eles fossem unidos.

— Que cara é essa tão espantada? perguntou Veloso, que estava presente.

— A coisa é para espantar. O comendador cedeu...

— O pai de Lucinda?

— É verdade!

— Essa agora!

— Lê.

Veloso leu a carta de Lucinda.

— Na verdade, o lance era inesperado. Pobre moça! Vê-se que escreve com a alma banhada em alegria!

— Parece que sim. Que devo fazer?

— Oh! neste caso, a situação é diferente do que era há pouco; os obstáculos da parte oposta caíram por si mesmos.

— Mas será de boa vontade que o comendador cede?

— Isso importa pouco.

— Receio que seja um laço.

— Laço? Ora essa! exclamou Veloso sorrindo. O mais que podia ser era negar o dote à filha. Mas sempre tens esperança da parte que lhe tocar por morte do pai. Quantos filhos tem ele?

— Cinco.

— Uns cinqüenta contos a cada um.

— Então, parece-te que devo...

— Sem dúvida.

Veloso saiu; Gaspar ficou meditando na situação. Poupo à leitora a exposição das longas e complicadas reflexões que ele fez, bastando dizer que no dia seguinte ainda a questão estava neste pé:

— Devo eu desobedecer a voz de um morto? Trair a esperança de uma senhora que me estima, que me estremece?

Vinte e quatro horas depois estava enfim resolvida a questão. Gaspar declarou a D. Mônica que estava disposto a casar com ela, se consentisse em dar-lhe esse prazer. A boa senhora não tinha outro desejo; contudo, foi fiel à máxima do sexo; fez-se um tanto rogada.

— Resolvi! disse Gaspar a Veloso logo que o encontrou depois disso.

— Ah!

— Caso-me.

— Com a Lucinda?

— Com minha tia.

Veloso recuou dois passos e esteve calado alguns instantes.

— Admiras-te?

— Admiro-te. Afinal os trezentos contos...

— Ah! não! Obedeço à vontade de meu tio, e não posso corresponder com ingratidão aos desvelos de uma senhora que me estima. Será isto poesia, talvez; talvez me acusarás de romanesco; mas eu penso que **sou simplesmente honrado e leal.**

Veloso foi convidado para servir de padrinho do casamento. Aceitou o encargo; é amigo da família; e consta que deve a Gaspar uns três ou quatro contos de empréstimo. Lucinda chorou durante dois dias, ficou raivosa outros dois; no quinto encetou um namoro, que acabou pelo casamento daí a quatro meses. Não era melhor que todos eles comessem por aí? Poupavam a si próprios alguns desgostos, e a mim o trabalho de lhes contar o caso.

Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Lingüística

SEMANA ILLUSTRADA



RIO, 12 DE JULHO DE 1874

INFERNO

CANTO SUPPLEMENTAR AO POEMA DE DANTE

PELO

DR. SEMANA

ARGUMENTO

O poeta entra no círculo suplementar.—Apparecem-lhe as almas dos famulos.—Supplicio do criado preguiçoso, do atrevido, do ratoneiro.—Virgilio chama duas almas que andam bailando no ar.—Episodio de Ignez da Maia; seus amores e morte.—O poeta fica tão aterrado que cabe no chão *come corpo morto cade*.

Vi ao longe uma turba horrenda e insana
Que se agitava no ar. Eu, assustado,
Quasi perco de todo a tramontana.

Mas Virgilio: „ Descança, filho amado;
„ Essas almas que vês n'um rodoinho
„ São do povo doméstico chamado.

„ Vamos vê-las de perto um bocadinho;
„ Aprenderás alli como é severo
„ E justo o céo. “ Fomos os dous caminho

Daquelle povo desvairado e féro;
E do que entre elle vi, mal poderia
Dar aqui um traslado amplo e sincero.

Ora direi que alli mais de um havia
Condemnado a escovar perpetuamente
Botas que outr'ora não limpára um dia.

Outro, que resmungava antigamente
E a paciencia a muitos esgotára
Com respostas e ditos de má gente,

Agora a boca estolida escancara
E sem poder fechal-a um só minuto
Como que engole as cousas que soltára.

Oh! miseria do genio dissoluto!
Alli vi um que, em toda a sua vida,
Fôra ladrão, sobre grosseiro e bruto.

Esse, a quem mal bastára a bem provida
Dispensa do amo, e acaso enriquecêra
Só com tirar-lhe parte da comida,

Vi-o (horrorosa cousa!) que estendêra
Tanto a vasta e extensissima barriga
Que outro globo terrestre parecêra.

Um alli era que viveu de intriga
E mais.... Subitamente, outra diversa
Cousa me chama. E eu:— „ Poeta, diga,

„ Quem é aquelle par que a sorte adversa
„ Unido fez, e vem pelo ar bailando?
„ Quero dar-lhe dous dedos de conversa. “

E elle a mim:— „ Pois dal-os-has tu, quando
„ Perto forem de nós; falla-lhe em nome
„ Daquelle amor que os vem ambos matando. “

Elles, como gallinhas que teem fome,
Vinhão descendo aos brados de Virgilio,
E tristes como é triste um lubishome.

Disse eu então:— „ Que ensanguentado idyllo
„ Aqui vos trouxe, ó almas lastimosas,
„ Para viver neste perpetuo exilio? “



E ellas:— „ O' coração de lei! Piedosas
„ As tuas vozes são. Se o nosso estado
„ Merece tantas expressões honrosas,
„ Aos céus erguendo um lacrimoso brado,
„ Com vivo gosto pediremos ambos
„ Que te faça contente e afortunado.

„ Não te enfadem, senhor, estes molambos.
 „ Eu bella fui ; a tez que ora desmaia,
 „ Mostrava outr'ora a viva côr dos jambos.
 „ **Vesti muita** camisa de cambraia ;
 „ Tive muito cordão neste pescoço ;
 „ Chamei-me em vida—a bella Ignez da Maia.
 „ Sou eu a mulatinha do caroço.
 „ Amor perdeu-me, amor que me guardava,
 „ Para perder este galhardo moço.
 „ Amor, que tem perdido tanta escrava.
 „ Tanta dama gentil, tanta matrona
 „ De virtudes que o céu abençoava.
 „ *Amor, che a nullo amato amar perdona,*
 „ Aqui me trouxe, aqui a andar me leva
 „ Com este, que ainda assim, não me abandona.
 „ Era mucama de uma filha de Eva,
 „ De quem este era o sigisbéo amado
 „ E que inda o corpo nos prazeres ceva.
 „ Este foi o mais fino e o mais ousado,
 „ Que, de todos aquelles que lá iam,
 „ Me promettera casa de sobrado.
 „ Porém, se os nossos corações pediam
 „ Amor, amor nos deu triste e funesto
 „ Premio, que os nossos corações não viam.“

Assim fallára a alma. Eu, de molesto,
 Co' a narração, fiquei tético e frio,
 Curva a cabeça e consternado o gesto.



E Virgilio:— „ Em que pensas ? “ — „ No sombrio
 „ Instante em que estas duas aves bellas
 „ Deram o longo e derradeiro pio. “

E erguendo os olhos para os olhos dellas,
 Disse : — „ O' Ignez, doeu-me a curta historia
 „ Desses horriveis males e mazellas.

„ Mas se a magua te deixa inda a memoria
 „ De tudo o mais, faze-me a narrativa
 „ Da terrivel catastrophe amatoria.“

E ella a mim :— „ Não ha dôr que fique arriba
 „ De recordar a gente o que já teve,
 „ Quando cahe n'uma grande pindahiba.
 „ Mas se a curiosidade te prescreve
 „ Que eu exponha as miserias desse lance,
 „ Fazêl-o vou com lagrimas e breve.
 „ Folheavamos os dous certo romance,
 „ Rocamble, e suas artes do diabo ;
 „ Eramos sós, fôra de todo o alcance.
 „ Entre muita risada e muito gabo,
 „ Duas paginas lêramos, estando
 „ Quasi a terceira pagina no cabo ;
 „ E assim lendo brincavamos, já quando
 „ A ama, na sala, furiosa entrára,
 „ E nos estava livida fitando.
 „ Cae-nos o livro ; eu tremula ficára ;
 „ Elle pallido e morto . . . Aquelle dia
 „ O ultimo foi dessa leitura amára. “
 Emquanto ella estas cousas me dizia,
 O outro chorava. Quanta força encerra
 O corpo, toda ir-se-me sentia,
 E dei um grande trambolhão em terra.

DR. SEMANA.

ESPIRITISMO

Não adopto nem combato o espiritismo. Em primeiro lugar não tenho a honra de o conhecer ; não sei se é alto ou baixo, feio ou bonito, calvo ou gadelhudo. Em segundo lugar, é minha opinião que o meio de viver em paz consiste em não puxar briga ; e como eu desejo viver em paz com todo o genero humano, inclusive o espiritismo, repito o que disse a principio:—Não o adopto nem combato.

Mas se o não combato nem adopto, nem por isso deixo de o admirar e interrogar.

Saberá o leitor que na Bahia ha uma sociedade espiritica,—ou spiritica—como se escreve no respectivo jornal... Sim, senhor, a sociedade tem um jornal seu, nada menos. Seus membros são homens illustrados. E é isso justamente o que me faz scismar. Terá Alan Kardec razão ?

ENSAIOS SOBRE A PRESENÇA ITALIANA E DANTIANA
NA OBRA DE MACHADO DE ASSIS

UMA PÁGINA DANTESCA DE MACHADO DE ASSIS

de Osvaldo Ceschin

A presença de Dante na literatura de língua portuguesa manifesta-se a cada momento e em importantes obras. De Camões aos modernos, rastreiam-se passagens da Comédia ou de outros trabalhos do florentino ilustre. A literatura brasileira também é tributária dessa fonte. Machado numa de suas páginas imortais foi por ela alimentado e inspirado. Virgília, “um diabrete angélico”, a amorosa companheira das memórias póstumas de Brás Cubas, é bem mais simbólica do que simples evocação nominal da figura histórica do poeta mantuano que, com seus versos, serviu ao mesmo Camões e a tantos outros da literatura universal. A figura supõe a personagem peregrina que conduz o Poeta na divinal procura.

Não é homenagem simples. Machado é como esses gênios que acrescentam ao melhor que receberam. Como Dante, é um alquimista sem receio das elaborações da arte e do engenho. Ao cabo do Cap. LXI das *Memórias póstumas...*, Brás Cubas comenta sua ascensão na aventura amorosa: “Tinha vindo de importuno a oportuno”. A forma cunhada no rigor da retórica, arte que o Poeta florentino dominou e renovou, é o passo medido da seqüência. A presença de um nome evocativo traz também os símbolos pertinentes e sua vinculações.

A figura histórica de Vergílio, termo que em várias transcrições, como na de Machado, aparece com *i*, é o autor citado com Cícero, numa ardilosa conotação a propósito do caso adúltero de Brás Cubas. Não é sem motivo que isso ocorre num diálogo entre o cirurgião Garcez e Sabina, a irmã do finado narrador:

- Já sei, desta vez vai ler Cícero, disse-me ele ao saber da viagem.
- Cícero! exclamou Sabina.
- Pois então? Seu mano é um grande latinista. Traduz Virgílio de relance. Olhe que é Virgílio e não Virgília... não confunda... (Cap. LXXXII).

Os dois latinos que a eloquência consagrou, estão a serviço dos traços do painel machadiano, como as personagens das páginas de Dante. São modelos que inspiraram muito da produção literária ocidental. Cícero e sua oratória soberba; Vergílio, por suas obras e por preceitos que inspirou com elas, como a retórica roda

virgiliana, de notável influência. Machado os reúne no irônico painel burguês que desenhou. Também com a presença dos traços de Dante. Como este, que projetou na *visio* o trajeto místico não apenas da perspectiva particular, mas também na coletiva, universal, denominando-a por modéstia, *Commedia*, o romancista das *Memórias* laborou em planos humildes e, pelas inversões e pelo contraste dialético expõe o elevado.

Dante é mestre e referência também para a técnica do estilo de Machado, além de motivo ou matéria e seu propósito. O Capítulo LVII da narrativa de Brás Cubas prova-o e exhibe como poucos a exuberância de seus recursos:

DESTINO

Sim, senhor, amávamos. Agora, que todas as leis sociais no-lo impediam, agora é que nos amávamos deveras. Achávamo-nos jungidos um ao outro, como as duas almas que o poeta encontrou no Purgatório:

Di pari, come buoi, che vanno a giogo;

e digo mal, comparando-nos a bois, porque nós éramos outra espécie de animal menos tardo, mais velhaco e lascivo. Eis-nos a caminhar sem saber até onde, nem por que estradas escuras; problema que me assustou, durante algumas semanas, mas cuja solução entreguei ao destino. Pobre Destino! Onde andarás agora, grande procurador dos negócios humanos? Talvez estejas a criar pele nova, outra cara, outras maneiras, outro nome, e não é impossível que... Já me não lembra onde estava... Ah! nas estradas escuras. Disse eu comigo que já agora seria o que Deus quisesse. Era a nossa sorte amar-nos; se assim não fora, como explicaríamos a valsa e o resto? Virgília pensava a mesma coisa. Um dia, depois de me confessar que tinha momentos de remorsos, como eu lhe dissesse que, se tinha remorsos, é porque me não tinha amor, Virgília cingiu-me com seus magníficos braços, murmurando:

– Amo-te, é a vontade do céu.

E esta palavra não vinha à toa; Virgília era um pouco religiosa. Não ouvia missa aos domingos, é verdade, e creio até que só ia às igrejas em dia de festa, e quando havia lugar vago em alguma tribuna. Mas rezava todas as noites, com fervor, ou, pelo menos com sono. Tinha medo às trovoadas; nessas ocasiões tapava os ouvidos, e resmoneava todas as operações do catecismo. Na alcova dela havia um oratoriozinho de jacarandá, obra de talha, de três palmos de altura, com

três imagens dentro; mas não falava deles às amigas; ao contrário, tachava de beatas as que eram só religiosas. Algum tempo desconfiei que havia nela certo vexame de crer, e que a sua religião era uma espécie de camisa de flanela, preservativa e clandestina; mas evidentemente era engano meu.

A *Commedia*, em um de seus sentidos, projeta na experiência particular do poeta a trajetória espiritual coletiva, uma viagem pedagógica correta para a humanidade necessitada. Com todas as técnicas até então praticadas e fiel à tradição e ao momento, assume uma verdadeira missão educadora de elevação espiritual pela experiência estética. Dante escolhe o período da semana santa e da Páscoa, para a expiação e a passagem. É socorrido por Vergílio, depois de estar perdido numa noite de quinta para a sexta feira santa em selva escura. Inicia assim sua caminhada para a redenção.

A *Eneida* liga o mundo greco-troiano ao mundo itálico e dá raízes poéticas daí ao mundo europeu medieval e moderno. A obra de Dante consagra essa fecundidade, plasmando um monumento definitivo da cultura ocidental, sem desprezar a tradição magnífica de Homero, o próprio Vergílio e os outros grandes.

A sofisticada arquitetura do divino poema, exata adequação entre linguagem e objeto, faz a reunião do saber humano da época, dirige-o aos fins éticos e políticos de valor e dá-lhe a beleza das obras humanas perfeitas de verdadeira inspiração. É testemunho da crença no poder sobre-humano de superação dos erros e desvios graças à prática da verdade e do bem comum. Com engenho e arte, mostra a virtude e imita a criação.

No *Convivio*, Dante classifica os principais estilos, o sublime ou trágico, o médio ou cômico, o elegíaco ou humilde. Ele próprio classificou seu poema como exemplar do estilo mediano, naturalmente pelos elementos do assunto, mas sobretudo por sincera modéstia. Boccaccio fez-lhe justiça com o epíteto merecido que a acompanha até hoje. A “divina comédia”, representa uma constante evolução da figura humana do poeta para sua elevação, ajudado sempre pelos fiéis guias e protetores, no inferno e no purgatório, Vergílio, razão da ciência, e Beatriz, no paraíso, a razão espiritual, percorrendo os círculos infernais, o monte do purgatório, os céus do paraíso e, no alto, o Empíreo.

Personagem do próprio poema, Dante como vivo passa ao mundo dos mortos; Também personagem e narrador, Brás Cubas retorna para a vida da ficção como testemunha existencial. Em ambos o motivo é a cura e a elevação do Homem pela

literatura. No Purgatório, canto XI, o peregrino encontra a alma de Oderisi d'Agobbio, punido por soberba, um notabilíssimo artista da iluminura (ou aluminura). É com ela que caminha um pouco o poeta, transpondo do XI ao XII, em cujo início encontra-se o verso transcrito por Machado de Assis, que lhe serviu de motivo e de imagem para a composição da cena do Cap. LVII: Di pari come buoi... Oderisi caminha de cabeça inclinada, para pagar sua pena e assim vai com ele o Dante até que seu guia o incita a continuar a viagem, abandonando Oderisi e as outras almas do lugar. É nesse momento da jornada que lhe retiram da testa o primeiro P.

São outros os caminhos que procura o Brás na companhia de Virgília. Bem diferente é seu destino.

Em Dante, a figura amorosa e pura de Beatriz é a estrela guia de sua caminhada para a salvação. Vergílio, que canta a piedade, a devoção e o amor é guia sereno e fiel. O amor que Machado exhibe na relação proibida traz as marcas do destino inverso. Não é o amor que eleva, educa e salva.

À guisa de um quiasmo na estrutura de sua página irônica, Machado realiza os movimentos nos três planos com a segurança de quem, ao contrário de suas personagens, conhece muito bem o rumo a seguir. A partir de uma matéria banal com estilo apreendido e aperfeiçoado transforma as matrizes, os lugares e as evocações em instrumentos da representação imaginosa com a habilidade de um autor de iluminuras. Tece com as linhas mais finas as hesitações, as nuances e os efeitos em tonalidades contrastantes com as nítidas cores da virtude, da honestidade e da realidade exibidas na alegoria dantesca.

Em Machado, a matéria espiritual confunde-se com os pretextos e as dissimulações. O amor que faz deprimir traz o humano para o plano da lascívia na mais pura manifestação do plano animal. Entretanto, como bom transformador de estilos, Machado apresenta essa figura da desculpa, que é a um tempo rota e seu próprio guia, que se expressa por figura alegorizada, de interesses escusos, justificativa fácil dos negócios medíocres: estradas escuras ou estradas escusas? E agora, a fórmula contemporizadora de todos os desvios que inclui o próprio plano divino nas coisas do chão: ...”já agora seria o que Deus quisesse.” Do destino até à sorte, o amor não leva a nenhum abrigo da virtude. Mero exercício dos prazeres mundanos. E o amor pode até justificar todas as ações menos a consciência da culpa e o arrependimento. A razão é simples e Machado a extrai e exhibe com perfeita clareza, no ponto certo, na articulação da página, no centro de sua peça: ...”é a vontade do céu.”

O elevado é mais uma vez posto a serviço dos interesses medíocres. Brás Cubas, que refere o episódio dantesco do purgatório, confessa o jogo da montagem programada por esse mágico da estratégia do estilo. A frase seguinte e as demais vão descortinando, na segunda parte do texto, os elementos que poderiam indicar a elevação dos ânimos e dos caracteres; afinal, trata-se de matéria “religiosa”. Ao contrário, a própria oração que pode sublimar vem marcada pela suspeita da mesma manifestação humana, paupérrima que já marcou o próprio encontro dos amantes no parágrafo inicial. Da lascívia ao sono, do medo à hipocrisia e à dissimulação. O baixo de novo assume sua posição nesse universo burguês de raros gestos de virtude e de nenhuma nobreza. Estilo irônico, até mesmo cínico, sem marcas de esperança fora do plano da própria linguagem verdadeiramente exímia como a construção dantesca da sublime *Comédia*.

No capítulo LXIV Machado se refere a alguma rua escusa. Assim é o itinerário que os amantes encontram nessa perturbada situação da vida humana que transfere para o alto a própria razão do pecado e da culpa. A maestria do autor intervém com a sintaxe para construir a errância que desconcentra até a memória quando convém: “já me não lembra onde estava...”

Das imagens mais céticas pela verdadeira intenção de nem mesmo admitir a crença ou qualquer traço de fé sem a hipocrisia, o narrador é obrigado a admitir para uma solução estética, verossímil, a dúvida final num jogo semelhante ao da “equivocatio” que o leitor vai poder reconhecer e com ele concordar. Afinal é preciso justificar alguma forma de mistério ou manter alguma expectativa para a salvação de uma alma tão simplesmente humana, tão encantadoramente terrena como essa que o defunto narrador tratou de descrever, da mesma perspectiva em que ele mesmo se vê. O sublime é apenas anteparo para os movimentos da terra.

Dante fez o itinerário da exaltação humana e, para isso, reuniu os instrumentos mais elaborados e os modelos mais ricos que ele soube refundir e reformular. Machado de Assis põe o medíocre no alto para mostrar um sublime como desculpa das manobras do chão. As formas perfeitas de Dante encontram outros usos e fins para o habilidoso Machado. Ambos são alquimistas da matéria exemplar. Com tratamento adequado a cada quadro ou situação. Se Vergílio é o guia da purificação, Virgília é a própria condenação. Um transformou a matéria mediana em extremado culto; o outro faz o amor como instrumento da adulteração, do desatino, da ironia, dos equívocos humanos na dissimulada vida burguesa urbana. Ambos contam com a cumplicidade do leitor que completa o processo da transformação operada pela técnica do desenho do mundo que

eles exibem. Seduzem pelos efeitos da lógica, da beleza e da emoção. Diz Brás Cubas: “– Sim, senhor, amávamos.” Este senhor não é apenas confirmação enfática: é apelo.

Também o genial florentino dirige-se ao seu fiel e atento leitor com a fórmula de apelo:

*“Lettor tu vedi ben com’io innalzo
La mia materia; e però con più arte
Non ti maravigliar s’io la rincalzo”* (II - 9-72)

Ambos falam para o mundo, para seu tempo, para sua arte. Machado, com a experiência acumulada das leituras proveitosas, elaborou com habilidade, por motivação evidente na estética do Poeta, uma talentosa página dantesca com as marcas de seu estilo.

Bibliografia:

Alighieri, Dante. *A divina comédia*. Estudo introd. e trad. de G.D. Leoni e J.T.P. Pujó. São Paulo, Atena.

_____. *La divina commedia*. Col commento di Pietro Fraticcelli. Firenze, G. Barbèra, 1907.

Assis, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro, Prazolivro.

Galletti, A. et Alterocca, A. *La letteratura italiana*. Bologna, N. Zanichelli Ed., 1935.

Momigliano, Attilio. *História da literatura italiana*. São Paulo, Inst. Progresso Ed., 1948.

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](#)