

ANTONIO HENRIQUE CORRÊA

**DIGRESSÕES, TRANSGRESSÕES, AGRESSÕES: A *BÍBLIA* NOS
CONTOS DE MACHADO DE ASSIS
(*PAPÉIS AVULSOS*)**

São José do Rio Preto
2008

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!
Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across
nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click "print", select the
"Broadgun pdfMachine printer" and that's it! Get yours now!

ANTONIO HENRIQUE CORRÊA

**DIGRESSÕES, TRANSGRESSÕES, AGRESSÕES: A *BÍBLIA* NOS
CONTOS DE MACHADO DE ASSIS
(*PAPÉIS AVULSOS*)**

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração em Literaturas em Língua Portuguesa junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, campus de São José do Rio Preto.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lúcia Granja

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

2008

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!
Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click "print", select the "Broadgun pdfMachine printer" and that's it! Get yours now!

ANTONIO HENRIQUE CORRÊA

**DIGRESSÕES, TRANSGRESSÕES, AGRESSÕES: A *BÍBLIA* NOS
CONTOS DE MACHADO DE ASSIS
(*PAPÉIS AVULSOS*)**

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração em Literaturas em Língua Portuguesa junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, campus de São José do Rio Preto.

BANCA EXAMINADORA

Presidente e orientadora: Prof^a. Dr^a. Lúcia Granja

Segundo Examinador: Professor Pós-Doutor Hélio de Seixas Guimarães

Terceira examinadora: Prof^a. Dr^a. Maria Celeste Tommasello Ramos

São José do Rio Preto — SP, 18 de janeiro de 2008.

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click "print", select the "Broadgun pdfMachine printer" and that's it! Get yours now!

Agradeço

A *Deus* por tudo;

A meus pais *Valdemir e Margareth*, pela vida, formação, educação e incentivo;

A meus irmãos *Elias e Miriam*, pela força e apoio;

A minha noiva *Liliane*, pelo companheirismo, carinho, compreensão e encorajamento;

Aos amigos *Cássio, Fábio, Anderson, Paulo, Gustavo e Ricardo*, simplesmente, pela amizade.

A minha orientadora *Lúcia Granja*, pela confiança, paciência e, sobretudo, pela amizade;

Às professoras *Roxana Herrera Alvarez e Maria Celeste Tommasello Ramos*, cujas sugestões enriqueceram o desenvolvimento desse trabalho;

Ao professor *Hélio de Seixas Guimarães*, por, gentilmente, apontar novos caminhos para a continuidade desta pesquisa;

À *CAPES*, que contribuiu decisivamente para a realização deste projeto.

RESUMO

Este trabalho pretende apresentar uma leitura intertextual de alguns contos de *Papéis avulsos* (1882) de Machado de Assis, a partir de suas relações com a *Bíblia*. Para isso, extrairemos dos contos as citações ou alusões bíblicas para confrontá-las com os textos originais de onde foram retiradas e, a partir da compreensão da relação existente entre esses textos, voltaremos ao texto machadiano para caracterizar como a intertextualidade coopera com a sua construção. Nossa hipótese é a de que o movimento textual que recupera, reutiliza e atualiza a tradição cultural religiosa, além de dar conta do processo de composição textual, levanta também algumas idéias sobre ética, moral, valores, etc., na vida em sociedade, assim como sobre a reflexão que o autor propõe a respeito de sua própria composição literária.

Palavras-chaves: contos, intertextualidade, Machado de Assis, *Bíblia*

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click "print", select the "Broadgun pdfMachine printer" and that's it! Get yours now!

ABSTRACT

The purpose of this paper is to present an intertextual reading of some Machado de Assis' tales in Papéis Avulsos (1882), starting from their relation with the Bible. To do this work, we will extract quotations or biblical allusions from the tales and compare them with the original texts from where they have been withdrawn. From the understanding of the relation between the texts, we will retake the Machado de Assis' text to characterize how the intertextuality helps with its construction. Our hypothesis is that the textual movement retrieves, reuses and updates the cultural religious tradition. Also, it takes the process of textual composition in account and raises some ideas about ethics, moral values, etc. of the life in society as well a reflection proposed by the author about his own literary composition.

Keywords: *Tales, intertextuality, Machado de Assis, Bible.*

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click "print", select the "Broadgun pdfMachine printer" and that's it! Get yours now!

SUMÁRIO

Introdução	8
Capítulo 1 — Pontos de apoio na Teoria	13
Capítulo 2 — “Adão e Eva”: um conto avulso	27
Capítulo 3 — Digressões, Transgressões, Agressões	49
3.1. Digressões	49
3.1.1. “O anel de Polícrates”	49
3.1.2. “O empréstimo”	61
3.2. Transgressões	71
3.2.1. “Teoria do Medalhão”	71
3.2.2. “A chinela turca”	86
3.3. Agressões	101
3.3.1. “O Alienista”	101
3.3.1.1. Simão Bacamarte e o narrador	103
3.3.1.2. Simão Bacamarte e a ciência	105
3.3.1.3. Simão Bacamarte e padre Lopes	109
3.3.1.4. Simão Bacamarte e os alienados	113
3.3.1.5. Simão Bacamarte e D. Evarista	119
3.3.2. “O Espelho”	127
Capítulo 4 — “Na arca”: criação literária a partir do silêncio	141
Referências Bibliográficas	152
De Machado de Assis	152
Sobre Machado de Assis	152
Geral	156

Introdução

Este trabalho começou a se desenhar a partir do desenvolvimento de dois projetos de Iniciação Científica. No primeiro, “Considerações sobre a ficção de Machado de Assis: a *Bíblia*, Deus e o Diabo”, procuramos estudar algumas relações específicas existentes entre alguns contos e uma crônica de Machado de Assis (“Adão e Eva” de *Várias Histórias*, “A igreja do Diabo” de *Histórias sem Data* e “O Sermão do Diabo” de *Páginas Recolhidas*) e a *Bíblia*, examinando as características das personagens “Deus” e “Diabo” em sua obra. Mediante os estudos que fizemos na ocasião, confirmamos a hipótese de que as citações bíblicas nos livros de contos do autor brasileiro são inúmeras, e que elas colaboram significativamente com o processo de composição textual.

Em vista das idéias dos críticos de Machado e dos conceitos teóricos levantados sobre intertextualidade, sendo o conto machadiano um gênero textual cuja construção ganhou mais destaque a partir dos anos 1880, pensamos em elaborar um trabalho de Mestrado que estudasse algumas das relações possíveis entre texto literário e o texto bíblico na obra do autor. O objetivo geral seria compreender melhor a função das relações intertextuais abundantemente criadas pelo ficcionista, em suas formas de citação, alusão, entre outras, e, no nosso caso, pinçadas aos vários livros da *Bíblia*. Os objetivos específicos são: apurar como o texto machadiano recupera o texto bíblico (digressões, transgressões, agressões?); avaliar de que forma as alusões e citações podem colaborar com a construção da ironia; e desvendar como o trabalho intertextual com a *Bíblia* colabora com a composição das histórias tanto no nível estrutural quanto no plano do conteúdo, pois acreditamos que a análise dos processos intertextuais entre o texto machadiano e o texto “sagrado” revela fatos novos a respeito do processo de composição literária do primeiro. Esse

~~último objetivo específico enfiar-se em análises críticas de obra machadiana — esse mais fazemos~~

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

referência no primeiro capítulo deste trabalho — que perceberam e justificaram a importância de estudar a recuperação que o escritor brasileiro faz da tradição literária e cultural. Gilberto Pinheiro Passos (1995), entre outros trabalhos¹, analisou a presença francesa no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*², concluindo que conhecer as referências do narrador machadiano é essencial para compreender seu processo de composição:

No mais, a complexidade do todo intertextual se faz necessária para que uma poética do empréstimo possa ser analisada e incorporada à nossa interpretação do todo ficcional. Talvez, hoje já se tenha perdido o referencial apontado pelas citações e referências de Brás Cubas. Isso mostra a importância de se revelar, a cada momento, o estimulante jogo de que cada um de nós pode fazer parte, desde que conheça cada fonte e possa apreender as insuspeitadas relações criadas, ao longo do romance. Essa é, seguramente, uma das tarefas da crítica, não só para alargar a compreensão do fenômeno estilístico, como também propiciar a recuperação do chão cultural do nosso narrador (p.15).

Num dos principais momentos de sua análise, Passos descreve a forma pela qual Brás Cubas se “apropria” dos textos franceses. Conforme nos mostra o crítico, a citação é “alterada de acordo com as necessidades do próprio romance, o que revela uma nova faceta da tradição, vista não mais como um cânone fixo, mas campo do possível, no qual as novas inquietações temáticas e formais vão buscar elementos” (PASSOS, 1995, p.39). Acreditamos que o procedimento executado por Brás Cubas, e apontado por Passos, revele a principal técnica desenvolvida pelos vários narradores dos contos de *Papéis avulsos* para realizarem a “apropriação” do texto bíblico.

Para reafirmarmos a importância dessa tese, extrairemos dos contos as citações ou alusões bíblicas para confrontá-las com os textos originais de onde foram retiradas e, a partir da

¹ Gilberto Pinheiro Passos estudou as relações entre os romances de segunda fase obra machadiana e a cultura francesa. Essa pesquisa resultou na publicação dos livros: *A poética do legado: presença francesa em Memórias Póstumas de Brás Cubas*; *As sugestões do conselheiro Aires: a França em Machado de Assis: Esaú e Jacó e memorial de Aires*; *Napoleão de Botafogo: Presença francesa de Quincas Borba de Machado de Assis e Capitu e a mulher fatal: Presença da França em Dom Casmurro*.

compreensão da relação existente entres esses textos, voltaremos ao texto machadiano para caracterizar como a intertextualidade coopera com a sua construção. Nossa hipótese é a de que o movimento textual que recupera, reutiliza e atualiza a tradição cultural religiosa, além de dar conta do processo de composição textual, levanta também — e entraremos nessa discussão se isso for fator de contribuição para a análise literária — algumas idéias sobre ética, moral, valores, etc., na vida em sociedade. Cremos que nosso trabalho contribuirá com os estudos sobre Machado de Assis pelo fato de os textos serem analisados a partir de relações textuais ainda pouco exploradas no obra do escritor: as citações e alusões bíblicas.

Inicialmente, nossa intenção era analisar os contos³ de *Papéis avulsos* e *Histórias sem data*, porém, durante o desenvolvimento deste trabalho, constatamos que o elevado número de contos no *corpus* prejudicaria as análises, correndo o risco de reduzi-las simplesmente à identificação da presença da *Bíblia*. Por isso, decidimos focalizar nosso olhar em *Papéis avulsos*. Nossa escolha baseou-se principalmente no argumento de John Gledson (1998) de que esse livro de contos de 1882 inauguraria a fase madura de Machado de Assis no gênero, assim como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* no romance. Além disso, o crítico inglês afirma que é a partir de *Papéis avulsos* que o escritor brasileiro procurou desenvolver uma técnica diferente para cada conto (Cf. GLEDSON, 1998, p. 30-31). Portanto, gostaríamos de averiguar de que forma a intertextualidade colaborou com o desenvolvimento dessas inovações literárias.

Para uma melhor clareza da exposição de nossas idéias, dividimos nosso trabalho em cinco capítulos. No primeiro, “Pontos de apoio na Teoria”, apresentamos uma síntese das idéias dos críticos e teóricos que sustentam nossas análises (sobre intertextualidade, intertextualidade na obra de Machado de Assis, crítica machadiana do gênero conto e, por último, teoria do conto). No segundo capítulo, “‘Adão e Eva’: um conto avulso”, temos a análise do conto que o intitula,

pois foram as constatações que extraímos dele — principalmente, a verificação do modo como Machado de Assis dialoga com o texto bíblico — que nortearam o rumo de nossa pesquisa. “Digressões, transgressões, agressões” é o título do terceiro capítulo, que está subdividido em três partes: “Digressões”, que corresponde à naturalidade com que o autor se apropria de outras tradições literárias, científicas, filosóficas e culturais, onde encaixamos as análises de “O anel de Polícrates” e “O empréstimo”; “Transgressões” em que a análise dos contos “Teoria do medalhão” e “A chinela turca”, por meio do viés intertextual, busca capturar o processo de construção da forma literária na ficção machadiana; e “Agressões”, contendo as análises de “O alienista” e “O espelho”, e querendo demonstrar que as relações intertextuais com a *Bíblia* revelam de que maneira o autor lê o texto bíblico. No quinto capítulo, intitulado “‘Na arca’: uma criação literária a partir do silêncio” — cuja análise mostra que o autor criou essa história, preenchendo um “espaço vazio” do *Gênesis* — pretendemos valorizar o que acreditamos ser uma descoberta em relação ao modo de composição de ficção machadiana, ao qual chegamos pelo viés da intertextualidade bíblica; nesse mesmo espaço acrescentaremos nossas conclusões.

Em relação à fonte dos contos do escritor do Cosme Velho (aqueles que, em *Papéis avulsos*, contêm alusões ou citações bíblicas), iremos utilizar o livro *Contos: uma antologia*, cujo trabalho de seleção, introdução e notas foi realizado por John Gledson. Escolhemos esse livro, pois uma das preocupações do crítico inglês foi apresentar uma versão dos contos fiel, atualizando apenas a ortografia, à primeira edição deles, organizada pelo próprio Machado de Assis. Além dele, quando for necessário, recorreremos ao segundo volume da edição da José Aguilar da *Obra completa*, na qual se encontram os contos.

Para realizarmos um trabalho preciso de comparação entre o texto machadiano e a *Bíblia*, buscamos encontrar uma versão da tradução do texto bíblico que, possivelmente, Machado

ou seja, ter lido e consultado. De acordo com as nossas pesquisas, concluímos que o escritor utilizava A

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

Bíblia traduzida pelo Padre Antonio Pereira de Figueiredo como fonte de suas citações⁴. Em decorrência dessa descoberta, conseguimos para esse trabalho uma edição da tradução de *A Bíblia* pela editora Garnier do ano de 1881⁵. Portanto, recorreremos a ela para fazer o trabalho de comparação entre os textos, pois, assim, saberemos exatamente como os trechos recuperados estão no original. Em virtude de Machado de Assis utilizar uma *Bíblia* Católica Apostólica Romana como fonte de suas citações e alusões, algumas vezes recorreremos à Teologia doutrinada por essa instituição religiosa para apurar detalhadamente o trabalho intertextual que o autor está realizando⁶. Desse modo, serão de grande auxílio, para esta pesquisa, as introduções e as notas de rodapé da *Bíblia Jerusalém* (1985), pois elas orientarão a leitura “católica” das citações e das alusões bíblicas que iremos analisar. De igual importância será o *Guia literário da Bíblia* (1997), pois, por meio dele, compreenderemos melhor o contexto histórico e literário dos trechos bíblicos analisados neste trabalho.

⁴ Em nossa investigação, descobrimos, por meio do texto *La Biblioteque de Machado de Assis* de Jean-Michel Massa, a presença, na biblioteca do autor brasileiro, de *A Bíblia* traduzida por Antonio Pereira de Figueiredo, edição do ano de 1866. A partir desse dado, fizemos nossas investigações, e com o auxílio do Real Gabinete Português de Leitura, no Rio de Janeiro, que possui uma edição de 1854 da *Bíblia* em questão, e confirmou-nos que uma das citações que selecionamos constava *ipsis literis* desse livro, chegamos à conclusão que o texto base utilizado por Machado de Assis para as citações bíblicas era mesmo *A Bíblia* traduzida por Antonio Pereira de Figueiredo.

⁵ Por meio do mesmo procedimento — comentado na nota anterior, isto é, comparar uma citação bíblica extraída de um conto com seu trecho correspondente na versão que tínhamos em mãos — certificamo-nos que a edição de 1881 conserva a mesma linguagem da tradução das versões de 1854 e 1866.

⁶ Como sabemos, a *Bíblia*, como livro literário permite interpretações diferentes, por isso, para conservar sua característica de livro sagrado, as diferentes religiões tratam de interpretá-la de acordo com suas doutrinas. No Brasil do século XIX, a Igreja Católica era a religião oficial do Estado, portanto, a leitura do texto religioso tinha (como o é ainda hoje) o intermédio de um representante da instituição, isto é, um padre, frade, cônego, monsenhor, bispo, etc. Conforme veremos a seguir, Machado de Assis encara o texto religioso como livro literário, e esse posicionamento permite que ele utilize a *Bíblia* como bem entender, assim como o faz com os outros textos da tradição cultural, literária, científica, filosófica, etc. Portanto, nos momentos, que são muitos, em que aparentemente o autor subverte o sentido bíblico, na realidade, o que ele está subvertendo é o sentido que a instituição religiosa defende como “verdadeiro”. Desse modo, a ironia — que segundo Beth Brait (1996), é uma forma de contestar a autoridade —

Capítulo 1 — Pontos de apoio na Teoria

Teoricamente, o conceito de intertextualidade desenvolvido neste trabalho está sustentado por autores como Bakhtin, Julia Kristeva, Laurent Jenny, Borges e Antoine Compagnon. Como se sabe, Bakhtin é o ponto de partida dos estudos intertextuais, pois foi por meio de suas elaborações, mas a partir de uma perspectiva semiótica, que Julia Kristeva (1974a) elaborou o conceito de intertextualidade. Assim a autora formula, a partir dele, que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla*” (Kristeva, 1974a, p. 64). Convém lembrarmos que, em *La révolution du langage poétique*, Kristeva (1974b) substitui o termo intertextualidade por “transposition”. Segundo a pesquisadora, este termo designa melhor o fenômeno da transposição de um ou vários sistemas de signos em outros, pois “tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema a um outro exige uma nova articulação dos termos – do posicionamento enunciativo e denotativo” (KRISTEVA, 1974b, p.60)⁷.

Entre aqueles que deram seqüência aos estudos sobre a intertextualidade, escolhemos Laurent Jenny (1979), que afirma que a obra literária, fora da intertextualidade, é incompreensível, pois ela só é possível de ser constituída a partir de sua relação com seus arquétipos, os quais fazem com que a obra literária entre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão. Além disso, o crítico francês nos adverte que, ao nos depararmos com uma citação, podemos tomar dois caminhos diferentes: seguir a leitura “vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro”, ou “voltar ao texto origem” para investigar as relações que existem entre este e o intertexto (Cf. JENNY, 1979, p.21). Ao adotarmos a

segunda proposta, percebemos que a citação não pode ser vista isoladamente, pois, ao se reconstruir num outro texto, ela desempenha uma nova função e adquire um novo sentido. Por isso, é importante descobrir sua fonte, pois, a partir dessa descoberta, compreenderemos melhor a relação existente entre o texto original e seu aparecimento em um novo texto e contexto, o que auxilia na ampliação de sentidos do texto novo.

Borges (1993), em suas reflexões sobre a literatura, considera que ela se realiza a partir da reunião das inúmeras obras dos mais diversos autores. Desse modo, todos os textos se formariam a partir de seus precursores. É como se cada obra nova, para poder existir, precisasse ter filiação no “panteão” literário, o que sugere que, pela própria natureza da literatura, todos os textos de alguma forma se interligam com outros. Essas observações confirmam as idéias propostas pelos críticos citados acima e permite-nos averiguar a importância de se estudar as relações intertextuais, pois ao desvendarmos as “obras precursoras” de um determinado autor, poderemos ler sua obra com mais segurança, porquanto teremos em vista os caminhos escolhidos por ele para criar sua composição literária.

Finalizando esse rápido levantamento teórico sobre a intertextualidade, temos Antoine Compagnon (1996) que confirma as teses de Bakhtin, Kristeva, Jenny e Borges. No texto *O trabalho da citação*, ele afirma que todos os textos sofrem o processo de intertextualidade, isto é, quando escrevemos, na realidade, nós estamos organizando, em um texto novo, recortes de outros textos que fizeram parte de nossa leitura; por isso, a expressão maior da intertextualidade é a citação e ela se dá pelo trabalho da união entre leitura e escrita que, conseqüentemente, resultará no ato da reescrita.

Com relação ao tema da intertextualidade na obra de Machado de Assis, a crítica tradicionalmente tem admitido a importância deste tipo de estudo. Já Eugênio Gomes considerava

“impresscindível a necessidade de tais investigações até porque chamamos atenção do

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

processo de criação ou recriação artística em muitas de suas minúcias reveladoras”(Gomes, 1958, p.97). Assim, ele ressalta uma das particularidades da escrita de Machado, a de utilizar a idéia dos outros como sugestão, porém essas sugestões quase sempre terão um desenvolvimento imprevisto.

De acordo com Alfredo Bosi e Antonio Candido, esse procedimento desenvolvido por Machado é mais perceptível em suas obras da maturidade. Candido em “Esquema de Machado de Assis”, procura desvendar algumas características da obra do escritor brasileiro, a partir de sua leitura de alguns romances e contos da fase madura do autor. Com relação ao estilo, Candido afirma que Machado de Assis

(...) cultivou o elíptico, o incompleto, o fragmentário, intervindo na narrativa com bisbilhotice saborosa, lembrando ao leitor que atrás dela estava a sua voz convencional. Era uma forma de manter, na segunda metade do século XIX, o tom caprichoso de Sterne, que ele prezava; de efetuar os seus saltos temporais e brincar com o leitor. Era também um eco do “conte philosophique”, à maneira de Voltaire, e era sobretudo o seu modo próprio de deixar as coisas meio no ar, inclusive criando certas perplexidades não resolvidas (CANDIDO, 1995, p.26).

Dessa forma, percebemos que Antonio Candido, ao apresentar o estilo machadiano, recorre ao “panteão literário” borgiano, ao qual o escritor do Cosme Velho se filiou, demonstrando que a análise literária do texto machadiano pode ter melhor precisão se partir da leitura da presença da literatura universal no estilo inquieto de Machado de Assis.

Alfredo Bosi (2000), em *Machado de Assis: o enigma do olhar*, discute alguns temas filosóficos universais com os quais os contos machadianos dialogam. Segundo o pesquisador, o tema mais recorrente é a relação que Machado apresenta entre aparência e essência. Em algumas de suas histórias, principalmente, as de sua segunda fase, Machado demonstraria a precariedade da relação do homem consigo mesmo e com os outros, pois seu comportamento e atitudes se

instauram no plano da aparência e não da essência. De fato, a essência humana se apresenta com

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

“máscaras”, isto é, nunca age como realmente é, mas como uma determinada função social exige. Além disso, entre outras observações, Bosi levanta a hipótese de que Machado de Assis, na segunda fase de sua obra, teria criado contos teorias.

Mais recentemente, John Gledson (1998), no artigo “Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo”⁸, que configura uma introdução de *Contos: uma antologia*, aponta algumas características do conto machadiano. Entre elas, ele observa o fato de que na segunda fase dos “contos”, isto é, a partir de *Papéis avulsos* (1882):

(...) o poder da prosa de Machado ganha uma intensidade e uma confiança inéditas. É como se, de fato, tivesse dominado uma série de efeitos novos, uma música nova. Temos até a impressão de que esse poder se enquadra menos em limites de gênero, como foi o caso antes, ou seria depois. É como se ele tivesse que criar uma forma própria para cada conto: diálogo, pastiche, sátira, contos longos, médios, curtos. A prosa também se torna multidimensional, em grande parte por conta do humor (GLEDSON, 1998, p. 30-31).

Tratando mais especificamente do tema da intertextualidade da obra de Machado com a tradição literária, não poderíamos deixar de lembrar de sua relação com o escritor norte-americano Edgar Allan Poe. Esse contato entre os autores pode ser percebido, principalmente, na composição de alguns contos do autor brasileiro. Vários pesquisadores já perceberam a relação, inclusive alguns dos autores comentados acima, fazendo um breve apontamento da existência de interligação entre os autores. Porém, alguns críticos trabalharam especificamente com esse assunto. Podemos citar, entre outros, o artigo de Sônia Brayner (1976), “Edgar Allan Poe e Machado de Assis”, que realiza uma análise intertextual dos contos “The System of Dr. Tarr and Prof. Fether”, de Poe, e “O alienista” de Machado, mostrando como o tema da loucura é tratado em suas histórias. Temos também o artigo de Flávio Aguiar (1986), “Poe e Machado: Conto e

⁸ Como sabemos, esse artigo foi republicado recentemente por John Gledson (2006) em *Por um novo Machado de*

Catástrofe”, que aborda a relação entre os dois contistas. Segundo Aguiar, Machado, em seus contos, recuperou a teoria do efeito único de Poe, porém, invertendo-a e, com isso, criou uma teoria do “não efeito”.

Patrícia Lessa Flores da Cunha (1998), em seu livro *Machado de Assis: um escritor na capital dos trópicos*, faz uma relação entre a obra de contos de Poe e Machado. Entre os vários assuntos abordados por ela, gostaríamos de nos fixar apenas em suas percepções sobre a forma como Machado “apropria-se” dos conceitos, elaborados por Poe, sobre histórias curtas. No início de seu trabalho, Flores da Cunha recupera as teorias do próprio Poe sobre o conto, afirmando que

Edgar A. Poe praticamente elaborou um manual teórico sobre as formas curtas de composição literária. *O efeito único*, movido por uma intenção inicial poderosa e exclusiva, a *intensidade* ou *totalidade* de expressão e a *extensão* ou *brevidade* do texto são os três elementos que, segundo Poe, asseguram ao conto ser o que é. Habilmente entrelaçados, fortemente interdependentes, garantiriam ao autor um espaço literário em prosa onde melhor se realizaria o seu poder de criação da arte”. (FLORES DA CUNHA, 1998, p. 18)

Em seguida, a pesquisadora demonstra que Poe e Machado estabeleceram pontos de confluência entre suas narrativas, tais como, o tema da duplicidade humana, a busca por uma literatura nova em seus respectivos países, e a estrutura de composição dos contos. Como foi apontado acima, Poe criou uma “teoria do conto” com a qual Machado de Assis dialogou, porém o autor brasileiro deu-lhe nova forma. Por exemplo, a teoria do efeito único de Poe é invertida por Machado, que cria a teoria do não efeito, como já tínhamos visto ao comentar o trabalho de Flávio Aguiar. Assim, Flores da Cunha mostra que:

Portanto pode-se afirmar certamente que, com respeito à escritura dos contos, uma contribuição relevante a Machado foram os contos e, por extensão, os pressupostos conceituais de Edgar A. Poe sobre o assunto. Essa confluência se faz sobretudo de forma estrutural e temática, mas como qualquer outra em Machado – pois coexistem várias – permite intrinsecamente uma leitura às avessas do mesmo. No seu próprio fazer literário, Machado de Assis recebe, interpreta e transforma

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

as fontes que primeiro o impulsionaram. Essa característica artisticamente inovadora da literatura produzida por Machado de Assis – uma literatura em constante situação de processo, de elaboração, de (re)criação – seria uma das razões por que, em última análise, houvesse sempre a possibilidade de que ele trabalhasse conscientemente, no mínimo, duas leituras do seu texto – uma literal, outra(s) implícita(s) – provocando concomitantemente duplicidade/ambigüidade/multiplicidade de interpretações (FLORES DA CUNHA, 1998, p. 66).

Desse modo, segundo a autora, Poe aparece na obra de Machado por meio da latência, “uma presença na ausência”. Como podemos perceber, ao longo de nossa leitura da fortuna crítica do autor brasileiro, um dos procedimentos que tornou possível a sua originalidade foi as variadas formas como ele recuperou a tradição literária. Os críticos mostram que um dos procedimentos para a realização de seus textos se dá pelo movimento de “transgressão” do “cânon literário”.

Enilton Sá Rego (1989), em *O calundu e a panacéia*, aponta que o autor brasileiro recuperou esse procedimento de transgressão (e outros desenvolvidos ao longo de sua obra) da Sátira Menipéia de tradição luciânica. Para isso, o crítico faz um levantamento detalhado do desenvolvimento dessa tradição na literatura até chegar em Machado de Assis, em cuja obra podemos perceber, principalmente nos textos de segunda fase, a influência de Luciano de Samosata.

De fato, neles encontramos sempre o hibridismo genérico como meio de inovação artística, a utilização sistemática da paródia e de citações truncadas; uma extrema liberdade de imaginação e fantasia, em oposição às exigências da *mimesis* artistotélica; o caráter satírico não-moralizante do *spoudogeloion*, em contraste com o moralismo da sátira romana; e, finalmente, o emprego sistemático do ponto de vista irônico do *Kataskopos* ou do observador distanciado (SÁ REGO, 1989, p. 191).

Segundo o crítico, Machado, ao recuperar essa tradição, buscou desenvolver uma estética

que emergem tanto o Romantismo quanto o Realismo naturalista. Como releção ao último p, Sá

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click "print", select the "Broadgun pdfMachine printer" and that's it! Get yours now!

Rego mostra que o autor brasileiro tinha uma visão irônica da história, que contrastava com o objetivismo cientificista buscado pelas principais correntes da filosofia do século XIX. Portanto, para o crítico,

Machado apresenta em sua obra de ficção uma concepção não-realista da história, afastando-se nisso ao mesmo tempo da poética da verossimilhança aristotélica e das visões do século dezenove. Nisso, como sugerimos, Machado se aproxima tanto de uma poética da fantasia, típica da tradição luciânica, quanto da visão da história como sendo uma forma narrativa, visão tão característica do pensamento histórico do século vinte (SÁ REGO, 1989, p. 192-193).

Concordando com Sá Rego de que Machado de Assis se filiou à tradição luciânica, João Adolfo Hansen, em seu artigo “‘O imortal’ e a verossimilhança”, publicado na revista *Teresa*⁹, desenvolve a teoria de que o conto “O imortal” foi construído a partir da recuperação do gênero fantástico. Segundo sua perspectiva,

o gênero fantástico é explicitamente incrível: a descrença é seu pressuposto, não seu efeito, pois sua matéria é não-ser. Seu destinatário deve saber que lê uma arte de representar o inacreditável do não-ser e do não-existente, aceitando, contudo, a realidade da convenção e do artifício. Na história fantástica, nada existe em que acreditar, a não ser o bom desempenho técnico e artístico das convenções de um gênero que trata do falso. O gênero prevê que seus personagens vivam aventuras e situações improváveis (HANSEN, 2006, p. 60).

Devido à utilização desse gênero, Hansen acredita que o principal tema do conto seja a verossimilhança. Em sua análise de “O imortal”, o crítico mostra que a história narrada pelo Dr. Leão é composta por uma série de estilizações de vários temas do Romantismo. Com isso, segundo o crítico, Machado estaria advertindo que no final do século dezenove, “num momento

⁹ Devido à proximidade do centenário de morte de Machado de Assis, a revista *Teresa* (6/7, 2006), volume organizado por Hélio de Seixas Guimarães, dedicou-se totalmente ao escritor brasileiro. Sua primeira parte, Dossiê “O conto de Machado de Assis”, é composta por uma série de artigos que tratam de alguns contos da obra machadiana. O fio que une esses artigos é o interesse em compreender o modo como o autor desenvolve a arquitetura

em que todos os sistemas de representação foram abalados pelo capital, novos critérios de definição de ‘verdadeiro’ passaram a reger a legibilidade da literatura e a visibilidade das artes plásticas, tornando a verossimilhança romântica improvável, inverossímil e, logo, cômica” (p. 73). Dessa forma, convergindo com a opinião de Sá Rego, Hansen acredita que, ao recuperar o gênero fantástico, questionando os limites da verossimilhança, Machado pretendesse “a autonomia de uma liberdade estética, que recusa a instrumentalização da arte” (p.77).

Como se pôde ver, apresentamos sinteticamente o arcabouço crítico que norteia nossos estudos da intertextualidade na obra de Machado de Assis. Porém, convém informar que existem outros trabalhos cujas reflexões, de alguma forma, integram a gênese de nossa dissertação. Entre eles, citamos os estudos das “influências” na obra machadiana principiados por Eugênio Gomes em *Influências Inglesas em Machado de Assis* e Raimundo Magalhães Júnior em *Vida e obra de Machado de Assis* e em *Machado de Assis desconhecido*. Como informamos em nossa introdução, a presença francesa nos romances da fase madura de Machado de Assis é sistematicamente analisada nos livros de Gilberto Pinheiro Passos. Destaca-se também nesse sentido, o livro *O olhar oblíquo do bruxo* de Marta de Senna que estuda as influências inglesas. *Machado de Assis: escritor em formação (à roda dos jornais)* de Lúcia Granja analisa alguns pontos importantes da questão da intertextualidade nas primeiras crônicas machadianas. De maneira indireta, as edições das crônicas anotadas e preparadas por John Gledson também valorizam o tema das relações que o texto machadiano estabelece com outros textos, à medida que identifica as referências literárias em notas. Não podemos nos esquecer de excelentes artigos como o de Alcides Villaça, “Machado de Assis tradutor de si mesmo” (ao qual nos referiremos com mais detalhes em algumas análises) e o de José Roberto Faria, “Singular Ocorrência teatral”. Ao mencionar mais detalhadamente a Fortuna Crítica referida, já de antemão, deixamos de citar a

outros textos, artigos, assim como a inúmeras dissertações e teses importantes sobre o assunto, quais,

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click "print", select the "Broadgun pdfMachine printer" and that's it! Get yours now!

destacamos a de Maria Celeste Tommasello Ramos que, em *A representação em Memórias Póstumas de Brás Cubas e a Consciência de Zeno*, apresenta, entre outras coisas, temas e artifícios composicionais comuns nas obras dos escritores brasileiro e italiano.

Após esse breve levantamento dos estudos machadianos que, de alguma forma, privilegiam o processo intertextual na obra de Machado de Assis, convém que tratemos de um outro tema essencial para nossa pesquisa: a “teoria do conto”. Como antecipamos em nossos comentários sobre o trabalho de Flores da Cunha (1998), Edgar Allan Poe desenvolveu uma teoria sobre a composição literária curta. Suas formulações se encontram no artigo “A filosofia da composição” que ele escreveu para comentar a construção de seu poema “O Corvo”, mas aplicar-se-ia também aos seus geniais contos. Nesse texto, ele aponta que a interligação entre “intensidade”, “tensão” e “brevidade” criam um efeito no leitor e é justamente a ação desse efeito, que geralmente se manifesta pela sensação de estranhamento, que demonstrará que o texto atingiu os objetivos da literatura. Como observamos, alguns críticos de Poe perceberam que ele desenvolve esse princípio em seus contos. Entre eles, temos Júlio Cortázar, que, na tarefa de traduzir os contos de Poe para sua língua, também apontou algumas características da obra do autor norte-americano, a partir da teoria por ele mesmo criada. Cortázar comenta que Poe escolheu o conto como gênero principal de sua obra porque sua “brevidade” propicia a criação de uma força que deriva de sua totalidade. Assim, segundo o crítico argentino, Poe

Compreendeu que a eficácia do conto depende da sua intensidade como acontecimento puro, isto é, que todo comentário ao acontecimento em si (e que em forma de descrições preparatórias, diálogos marginais, considerações a posteriori, alimentam um corpo de um romance e de um conto ruim) deve ser radicalmente suprimido. Cada palavra deve confluír, concorrer para o acontecimento, para a coisa que ocorre e esta coisa que ocorre deve ser só acontecimento e não alegoria (...) ou pretexto para generalizações psicológicas, éticas, ou didáticas. Um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse (CORTÁZAR, 1993, p. 122-123)

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

Também gostaríamos de comentar o trabalho de Ricardo Piglia (1994) que, em *O laboratório do escritor*, institui as onze regras do conto a partir de sua leitura de autores como Edgar Allan Poe e Tchekhov. Todas elas se voltam para a primeira que define que o conto deve narrar duas histórias. A primeira esconde “uma história secreta, narrada de um modo elíptico e fragmentário”. O efeito de surpresa ocorre quando essa segunda história emerge na superfície do final da primeira história.

Assim, como informamos em nossa introdução, um de nossos objetivos específicos é apurar de que forma os narradores dos contos machadianos apropriam-se da *Bíblia*. Para nós, conforme apresentamos anteriormente, o trabalho intertextual revela que o texto bíblico é recuperado por meio de “digressões”, “transgressões” e “agressões”. Desse modo, é válido mostrar com mais detalhes de que forma compreendemos esses conceitos.

Como sabemos, o conceito de digressão, na obra de Machado de Assis, foi estudado por vários autores, entre eles, José Guilherme Merquior (1972), Augusto Meyer (1986) e, mais recentemente, Sérgio Paulo Rouanet (2007). Todos partem do princípio de que o método digressivo empregado por Machado de Assis em sua obra, principalmente em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, seja uma forma de “apropriação” de uma tradição de “digressões” desenvolvidas por Sterne, Xavier de Maistre e Almeida Garret. Para nosso trabalho, interessam-nos os apontamentos de Rouanet que, no capítulo “Digressividade e fragmentação”¹⁰, apresenta algumas formas de o narrador Brás Cubas gerar a digressão em “sua” obra. Segundo o crítico, nas obras dos autores mencionados acima, as digressões podem ser “auto reflexivas” e “narrativas”. No primeiro caso, o narrador interrompe sua história para falar de seu próprio livro, fazendo comentários “sobre sua qualidade estética, seu estilo, sua forma de composição” (ROUANET,

¹⁰ Sérgio Paulo ROUANET, *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida*

2006, p. 62). No segundo caso, temos apenas a história principal da narrativa sendo intercaladas por histórias paralelas. Em nossa análise intertextual, verificaremos que a recuperação do texto bíblico pode permitir que os narradores do conto realizem digressões, criando histórias paralelas à narrativa principal ou fazendo comentários sobre suas próprias formas de compor.

Já o conceito de transgressão — principalmente, após os estudos bakhtinianos sobre dialogismo, polifonia, carnavalização — indica uma violação, um exceder, um ultrapassar fronteiras e normas. De acordo como Mário Chamie (1972), em *A transgressão do texto*, no processo de transgressão, “a escrita preenche todas as condições do texto que produz o seu próprio processo, não só contradizendo códigos anteriores estatuídos como ainda tornando a ambigüidade, a ambivalência e a contradição em fundamento das codificações possíveis de sua linguagem” (p.17). Os vários críticos da obra de Machado de Assis mostram que o autor realiza a transgressão, invertendo parodicamente textos clássicos de nossa cultura, do que decorre a inversão de seus significados próprios e culturais, e recriando-os formalmente. Nesse caso, os textos “transgredidos” passam por um processo de re-significação cultural. Conforme veremos em nosso trabalho, esse é um dos procedimentos utilizados pelo autor para construir os contos “Teoria do medalhão” e “Chinela turca”. Neles, as citações e alusões bíblicas contribuíram para o desenvolvimento da transgressão.

O conceito de “agressão” pauta-se na teoria do narrador volúvel desenvolvida por Roberto Schwarz em *Um mestre na periferia do capitalismo*. De acordo com o crítico marxista, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado desenvolveu um narrador que se considera superior a tudo e a todos. Em vários trechos do romance, conforme aponta Schwarz, sua superioridade agride o leitor; em outros, ela afronta textos e fatos históricos que compõem a cultura ocidental. Como exemplo, temos a comparação que Brás Cubas estabelece entre a forma

de narrar suas memórias e a forma adotada por Moisés para escrever o Pentateuco. Em sua leitura

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

do trecho, Schwarz mostra que a atitude de rebaixar e vexar o texto bíblico pode ser interpretada como um aviso do narrador de que ele não vai se deter diante de nada; de que sua intenção é passar da conta (Cf. SCHWARZ, 1990, p.21-22).

Convergente com a opinião de Schwarz a respeito da relação narrador/leitor na obra de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, mas focalizado na relação leitor/leitura, está o trabalho de Hélio de Seixas Guimarães (2004) que, no capítulo “Brás e a textualização do leitor” de seu livro *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*, demonstra que o narrador, Brás Cubas, em virtude de sua superioridade, cria mecanismos para que, em seu romance,

(...) o leitor passe a ser abertamente provocado, insultado, ultrajado, injuriado, desfiado, escarnecido, inferiorizado, humilhado, transformado em objeto de chacota e forçado ao embate constante com um narrador principalmente agressivo. Sem jamais chegar à ruptura, o que inviabilizaria o livro, Brás Cubas comporta-se ora como um ser superior ora como um vizinho malcriado que, postado do lado de lá de um muro imaginário, parece incansável em sua tarefa de disparar desaforos contra o interlocutor que imagina existir do lado de cá, num terreno contíguo ao seu. O relacionamento, no entanto, não se esgota na afronta e na agressão. O leitor é também acumpliciado pela narração repleta de efeitos e cortinas de manobra, e é detrás delas que o narrador procura mover seu interlocutor da posição inimiga para a condição de comparsa e vive-versa (p.175).

Diante dessas informações, acreditamos que, intertextualmente — pensando na relação que estabeleceremos entre os contos e a *Bíblia*, a agressão pode ocorrer de duas maneiras: na primeira, o narrador (personagem) recria ou reinterpreta o texto bíblico, dessacralizando-o e, conseqüentemente, questionando seus mitos e os valores morais veiculados a partir dele; na segunda, o narrador ao aludir a um trecho (nome, imagem) bíblico — numa atitude aparentemente sem importância — promove o questionamento da própria composição textual bíblica. Nesse caso, a dificuldade de reconhecer a origem desse procedimento pode ser

Conforme demonstraremos ao longo deste trabalho, algumas citações ou alusões bíblicas podem caracterizar simultaneamente os procedimentos de digressão, transgressão e agressão. Assim, uma citação ou alusão¹¹ pode se desenvolver simultaneamente por meio dos três procedimentos. Portanto, a divisão que propomos dos capítulos de nosso trabalho tem função apenas de possibilitar que enfoquemos com mais detalhes um desses procedimentos em determinados contos machadianos.

Tratando-se de um trabalho cuja perspectiva é intertextual, não poderíamos deixar de terminar esse capítulo comentando o conceito de ironia que adotamos em nossa pesquisa. Em *Ironia em perspectiva polifônica*, Beth Brait (1996), sustentada pelas idéias bakhtinianas, propõe a definição de ironia a partir da interdiscursividade. Segundo Brait, “a ironia pode ser enfrentada como um discurso que através de mecanismos dialógicos oferece-se basicamente como argumentação indireta e indiretamente estruturada, como paradoxo argumentativo, como afrontamento de idéias e de normas institucionais, como instauração da polêmica ou mesmo como estratégia e defensiva” (p.58).

Especificando um pouco mais seus argumentos, Brait demonstra a função de um texto recuperado por outro, quando o objetivo do autor do último é instaurar a ironia:

as formas de recuperação do já-dito com o objetivo irônico não assumem, como tal, a função de erudição, no sentido de invocação de autoridade e muito menos de simples ornamento. Ao contrário, são formas de contestação da autoridade, de subversão de valores estabelecidos que pela interdiscursividade instauram e qualificam o sujeito da enunciação, ao mesmo tempo em que desqualificam determinados elementos. (...). Assim sendo, o processo de participação na constituição do interdiscurso irônico pode perverter não apenas figuras de

¹¹ Como sabemos, Gerard Genette (2006), em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, define que as relações transtextuais podem ocorrer a partir de cinco técnicas diferentes. Entre elas, está a intertextualidade, considerada como a presença efetiva de um texto em outro. Para nós, interessa-nos a forma como ele define citação e alusão: “sua forma [intertextualidade] mais explícita e mais literal é a prática tradicional da citação (com aspas, com ou sem referência explícita) (...) sua forma ainda menos explícita e menos literal é a alusão, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas

autoridade, mas relativizar valores estabelecidos, produzindo um efeito humorado graças à apreensão simultânea dos dois planos de enunciação, promotores de investimentos contraditórias (p.107-108).

As idéias de Brait — que, como informamos anteriormente, se postulam a partir dos estudos bakhtianos — já foram discutidas por vários críticos que comentaram a ironia na obra de Machado de Assis. Tangenciada a proposta de Brait, existe uma corrente analítica dos textos machadianos que acredita que o autor brasileiro desenvolveu sua ironia apropriando-se da tradição da sátira menipéia. Um dos representantes desse grupo é Enilton Sá Rego (1989), que, conforme já dissemos, em seu livro *O calundu e a panacéia*, entre outras coisas, aponta algumas particularidades da ironia machadiana que estão extremamente ligadas às características da sátira menipéia.

Capítulo 2 — “Adão e Eva”: um conto avulso

No início do conto “Adão e Eva”, o narrador nos informa que a história narrada se passou na Bahia, no período colonial, isto é, em “mil setecentos e tantos” (ASSIS, 1998, v. 2, p. 274). Essa informação é importante, pois, supondo que seja uma história antiga, tem como função creditar mais autoridade ao escrito e, ao mesmo tempo, fazer com que o narrador se afaste dos fatos, o que o “livra” do comprometimento com a verdade dos mesmos¹². Em “Adão e Eva”, temos uma narrativa em abismo. Na primeira história, o narrador nos conta que uma Senhora de Engenho,

tendo algumas pessoas íntimas à mesa, anunciou a um dos convivas, grande lambareiro, um certo doce particular. Ele quis logo saber o que era; a dona da casa chamou-lhe de curioso. Não foi preciso mais; daí a pouco estavam todos discutindo a curiosidade, se era masculina ou feminina, e se a responsabilidade da perda do paraíso devia caber a Eva ou a Adão (p. 274).

Para resolver tal impasse, uma das personagens, o juiz de fora, iniciou a narrativa de uma nova história da “criação”, que é a segunda narrativa do conto, a qual modifica significativamente a história narrada no livro do *Gênesis*, pois, em sua versão, o homem e a mulher resistiram à tentação e se livraram do castigo eterno. O emprego da estrutura da “narrativa em abismo” pode ser um bom exemplo de como o autor brasileiro realiza a “digressão” narrativa, conforme vimos no primeiro capítulo de nosso trabalho, pois a história “principal” — a reunião dos convidados na casa de dona D. Leonor — é intercalada pela história da nova criação, formulada pelo senhor Veloso. Sergio P. Rouanet (2007), afirma, em seu estudo do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que, tirando as digressões realizadas por Brás Cubas, “o que sobra é um corpo sem alma”

¹² Vários autores já mencionaram esse procedimento, entre eles, Enylton de Sá Rego em *O calundu e a panacéia* e

(ROUANET, 2007, p. 105). Como podemos ver, o mesmo ocorre em “Adão e Eva”, pois é na narrativa do juiz de fora que desenvolverá o núcleo temático do conto.

Apresentaremos nossa análise, cujo foco é a intertextualidade entre o conto e o texto bíblico, (re)narrando seu enredo, e acrescentando comentários que explicitam as nossas idéias. Primeiramente, queremos nos concentrar no fato de que a curiosidade por saber de quem era a culpa pela perda do paraíso pode ter como fundamento a história bíblica — narrada, especificamente, nos primeiros capítulos do livro do *Gênesis* — de que, ao ser tentada pela serpente, a mulher não resistiu e comeu o fruto da árvore da ciência do bem e do mal e, em seguida, ofereceu-o ao homem, que também o provou. Como sabemos, as conseqüências desse ato de desobediência foram a expulsão de ambos do paraíso e a condenação à morte, para eles e para seus descendentes.

Essa história, de acordo com a tradição de algumas das religiões judaico-cristãs, explica, literalmente, como se deu a “Criação” do mundo e como a humanidade se afastou de seu “Criador”. No conto, porém, o texto sagrado está servindo para matar uma curiosidade banal: saber de quem é a culpa pela perda do paraíso. Assim, a discussão do texto “sagrado” se dá numa conversa distraída entre amigos, cuja função é preencher o tempo que eles levam para saborear a sobremesa. Portanto, há uma mistura de estilos, em que o sagrado serve ao comezinho. Aqui, convém lembrarmos que alguns críticos machadianos já trataram dessa particularidade na obra do autor brasileiro. Alcides Villaça, no artigo “Machado de Assis, tradutor de si mesmo”, por meio da análise do conto “A cartomante”, desenvolve e comprova a hipótese de que um dos procedimentos que constitui a novidade da obra madura do escritor do Cosme Velho é traduzir “relativamente” a tradição literária, histórica e cultural para suas histórias, por meio de simetrias, analogias e equivalências. Segundo o crítico, em vários trechos da obra machadiana, podemos

observar que o narrador realiza o trabalho de um “tradutor”, “um tradutor da tradição” que

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

constituem seu repertório de cultura, que vem da *Bíblia* e de Homero, da Antigüidade clássica e dos teólogos medievais, que passa por Dante, Maquiavel, Montaigne, Cervantes, Shakespeare, Pascal, pelos enciclopedistas, por Schopenhauer, pela literatura brasileira — e acaba caindo no colo de uma dama fluminense ou num chapéu elegante da Rua do ouvidor. Essa ‘queda’ (...) é a marca de fogo de sua fase madura, quando a ironia se torna princípio e a ‘tradução’ uma rica possibilidade de composição” (VILLAÇA, 1998, p. 10). John Gledson (1998), no artigo *Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo*, entre outras coisas, destaca a habilidade dos narradores machadianos de criarem histórias sobre assuntos importantes a partir de anedotas, de circunstâncias mezinhas (Cf. p. 15-16). Gledson sintetiza bem essa idéia, quando apresenta suas observações sobre o conto “O machete”:

Numa primeira abordagem desse momento central da obra machadiana, e que sem dúvida reflete uma parte importante do pensamento do autor, poderíamos dizer que ele se defrontava com um problema estilístico ou de gênero. Há muitas indicações, especialmente nas obras de fins da década de 1870, de que ele se preocupava em como configurar sua obra: que atitude, que tom, que gênero adotar. Me agrada pensar que as palavras de Inácio — o trágico violoncelista de “O machete” (o machete era um instrumento popular, o mesmo que cavaquinho), história publicada em 1878 (“antes do dilúvio, portanto) —, cuja mulher foge com um músico popular, são uma definição de parte desse problema, se não de sua solução: “Penso em fazer uma coisa inteiramente nova; um concerto para violoncelo e machete”. Algo sério e profundo, e ao mesmo tempo leve e zombeteiro: uma mistura, também, do local brasileiro com o tradicional europeu (p.27-28).

Como podemos ver, os procedimentos apontados por Villaça e Gledson — e que José Miguel Wisnik (2004) também desenvolve em sua longa análise dos contos “O machete” e “Um homem célebre”¹³ — podem ser percebidos em “Adão e Eva”, pois, entre outras coisas, uma discussão de ordem “teológica”, mas rebaixada, nasce da curiosidade de saber a receita de um

doce, o que tem como efeito a banalização do texto bíblico, pois o narrador iguala as duas curiosidades ao mesmo nível.

Segundo o narrador, o carmelita e o juiz de fora estiveram de fora da discussão até que, no calor do debate, foram questionados sobre o assunto. O frei respondeu que apenas tocava viola e, de acordo com o narrador, “era insigne na viola e na harpa, não menos que na teologia” (p. 274). Já o juiz de fora, consultado sobre a questão, respondeu que não havia motivos para tal polêmica, pois, de acordo com ele, o livro do *Gênesis* era apócrifo e as suas histórias não narravam o que realmente havia acontecido. Isso causou espanto entre os ouvintes e risos do carmelita que “conhecia o juiz de fora como um dos mais piedosos sujeitos da cidade, e sabia que era também jovial e inventivo, e até amigo da pulha, uma vez que fosse curial e delicada, nas cousas graves, era gravíssimo” (ASSIS, 1998, v.2, p. 274).

Antes de passarmos ao relato do juiz de fora, gostaríamos de fazer duas observações. A primeira é o nome juiz de fora. É claro que a escolha desse personagem garante a verossimilhança da história, pois sua ocupação dá mais autoridade ao indivíduo titulado. Assim, a história narrada pelo “juiz de fora” ganha credibilidade, já que é relatada por uma autoridade jurídica a quem é dado o poder de julgar e reconhecer a verdade dos fatos em cuja conclusão deveríamos “confiar”. Mas, no conto “Adão e Eva”, como em muitos outros textos machadianos, essa confiabilidade deve ser questionada. Outro fator que faz com que desconfiemos das palavras do juiz é o fato de ele ser “de fora”. Apesar de sabermos que “juiz de fora” era uma designação para os magistrados brasileiros do tempo colonial, devemos nos lembrar que, de acordo com John Gledson (1986), em *Machado de Assis: ficção e história*, os nomes colaboram com a construção das artimanhas do escritor brasileiro. Sendo assim, o complemento nominal “de fora” faz-nos pensar na posição de despreocupação com a verdade do que é dito por quem está nessa posição.

Além disso, devemos nos lembrar que, antes de ser questionado sobre o assunto, o juiz estava de

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

“fora” da conversa, descomprometido com o assunto. Nossa segunda observação é sobre o outro personagem, que também parece ser ou estar de fora, porém não é assim intitulada: trata-se do carmelita. Na história, ele deveria ser o “juiz” da questão, pois era ele quem tinha o conhecimento da Teologia — ciência na qual era insigne, de acordo com o narrador, assim como na viola — mas ele retira de si essa responsabilidade e não dá opinião. Além do não comprometimento com o assunto, o padre não reprova a história narrada pelo Sr. Veloso, afirmando que este conhece outros livros. Para esta análise, levantamos uma hipótese sobre esse comportamento de Frei Bento. Ele não teria manifestado nenhuma opinião, por compreender que, naquele momento, não havia necessidade de uma explanação “séria” do livro do *Gênesis*, uma vez que a curiosidade em questão era uma distração, conseqüentemente, em nada afrontava as idéias da Igreja Católica a respeito da relação entre o divino e o humano. Por isso, “consentiu” que a história do juiz, sujeito cuja pulha o frei conhecia, fosse narrada, pois era descomprometida, como dissemos, com uma determinada verdade; era um “passatempo” durante a sobremesa. No entanto, para nós, leitores de Machado, esse “passatempo”, muitas vezes pode tomar a forma de uma teoria “metafísica” que ironicamente tenta “explicar” o comportamento volúvel do ser humano.

Com a permissão de todos, o senhor Veloso discorreu sua versão dos fatos da história da Criação. Iniciou dizendo que não foi Deus quem criou o mundo, mas sim o Diabo, e, nesse momento, foi interrompido porque D. Leonor, dona da casa, pediu para que ele não proferisse esse nome, então continuou:

— Seja o Tinhoso. Foi o Tinhoso que criou o mundo; mas Deus, que lhe leu no pensamento, deixou-lhe as mãos livres, cuidando somente de corrigir ou atenuar a obra, a fim de que ao próprio mal não ficasse a desesperança da salvação ou do benefício. E a ação divina mostrou-se logo porque, tendo o Tinhoso criado as trevas, Deus criou a luz, e assim se fez o primeiro dia. No segundo dia, em que foram criadas as águas, nasceram as tempestades e os furacões; mas as brisas da tarde baixaram do pensamento divino. No terceiro dia foi feita a terra, e brotaram dela as plantas, mas só as plantas com fruto com flor, as ervas

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!
Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

que matam como a cicuta; Deus, porém, criou as árvores frutíferas e os vegetais que nutrem ou encantam. E tendo o Tinho cavado abismos e cavernas na terra, Deus fez o sol, a lua e as estrelas; tal foi a obra do quarto dia. No quinto foram criados os animais da terra, da água e do ar. Chegamos ao sexto dia, e aqui peço que redobrem a atenção (p. 275).

Observamos que a ordem da criação, exposta por ele, é igual a do texto bíblico. Segundo o livro do *Gênesis*, no primeiro dia, Deus criou o céu e a terra, e fez a luz; assim, o período de luz foi chamado dia e o período de trevas, noite. No segundo dia, Ele separou as águas do céu das águas dos mares e, no terceiro, criou a terra que separou as águas dos mares; além disso, encheu-a de verdura e, assim, nasceram as árvores frutíferas. Deus criou, no quarto dia: estrelas, sol e lua e, no quinto dia, Ele habitou o mundo de animais terrestres, marítimos e aéreos¹⁴. Apresentamos esse resumo, apenas para comprovar que a ordem da “Criação” nos textos é a mesma. Porém, é notável que seus conteúdos diferenciam-se, pois, na versão do juiz de fora, foi o Diabo quem criou o mundo, e Deus desempenhou apenas o papel de equilibrar essa criação. Comparando as duas escrituras, percebemos que o personagem juiz de fora, na realidade, faz algumas “adaptações” do texto bíblico, inserindo seus novos argumentos, justamente nos lugares em que o texto bíblico é “misterioso” ou confuso¹⁵.

Por tratar de assuntos ligados ao transcendental, o *Gênesis* não perde a verossimilhança. De acordo com Auerbach (1999), os textos religiosos da cultura judaica, geralmente, são cheios de “vazios”, pois contêm apenas aquilo que realmente interessa, o que se deve, segundo o teórico, à noção judaica de Deus. Auerbach define o texto bíblico como uma epopéia em que

¹⁴ Cf. *Gênesis* 1, 1-23

¹⁵ De acordo com a “Introdução ao Pentateuco” de *A Bíblia Jerusalém*, existe uma teoria de que a composição literária do Pentateuco, livro no qual se encontra o *Gênesis*, se deu pela compilação de quatro documentos, diferentes quanto à idade e ambiente de origem. São eles: as tradições “Javista”, “Eloísta”, o “Deuteronômio” e o código “Sacerdotal”. De acordo com esse mesmo texto, devido à essa união, podemos perceber claramente a pluralidade dessas correntes, isto é um “fato evidenciado pelas duplicatas, repetições, discordâncias e chamam a atenção do leitor desde as primeiras páginas do Gênesis” (*A Bíblia Jerusalém*, 1985, p. 23).

só é acabado formalmente aquilo que nas manifestações interessa à meta da ação; o restante fica na escuridão. Os pontos culminantes e decisivos para a ação são os únicos a serem salientados; o que há entre eles é inconsistente; tempo e espaço são indefinidos e precisam de interpretação; os pensamentos e os sentimentos aparecem inexpressos: só são sugeridos pelo silêncio e por discursos fragmentários. O todo, dirigido com máxima e ininterrupta tensão para um destino e, por isso mesmo, muito mais unitário, permanece enigmático e carregado de segundos planos (AUERBACH, 1999, p. 9).

Desse modo, esses “vazios”, numa leitura religiosa, devem ser preenchidos com a fé. No entanto, Machado, ao escrever o conto, “recheou” esses vazios com uma nova história, e, com isso, a alusão ao texto bíblico faz com que sua versão da “Criação”, ganhe a credibilidade da concretude. Nesse contexto, podemos retomar os conceitos de Compagnon (1996) sobre a citação. De acordo com o teórico francês:

Fenômeno, o texto é um trabalho da citação, uma sobrevivência ou, antes, uma manifestação do gesto arcaico do recortar-colar (a caneta reúne as propriedades da tesoura e da cola); sentido, ele é uma rede de forças que trabalham e deslocam. É por isso que o trabalho é a referência capital: ele compreende a força e o deslocamento, o sentido e o fenômeno. A citação, uma manipulação que é em si mesma uma força e um deslocamento, é o espaço privilegiado do trabalho do texto; ela lança, ela relança a dinâmica do sentido e do fenômeno. (COMPAGNON, 1996, 41)

Machado parece utilizar esse recurso, pois recorta o texto bíblico e o cola em seu texto, momento a partir do qual esse adquire um novo sentido: não é mais um texto que narra fatos religiosos, mas um texto que serve de sustentação para uma nova teoria, em que o Diabo é o criador. E essa nova teoria surge, como dissemos, a partir dos vazios do texto bíblico. Um dos exemplos desse “aproveitamento” dos espaços deixados pelo livro “sagrado” está no início da descrição do primeiro dia da “criação”, relatado pelo juiz de fora.

Seja o Tinhoso. Foi o Tinhoso que criou o mundo; mas Deus, que lhe leu no

obra, a fim de que ao próprio mal não ficasse a desesperança da salvação ou do benefício. E a ação divina mostrou-se logo porque, tendo o Tinhoso criado as trevas, Deus criou a luz, e assim se fez o primeiro dia (ASSIS, 1998, v.2, p. 275).

Se compararmos essa citação com o texto bíblico, perceberemos que a ordem da criação é igual à da *Bíblia*. Além disso, realmente, no livro “sagrado” as trevas existiam antes da luz.

1. No principio creou Deos o céu e a terra.
2. A terra porém era vã e vazia, e as trevas cobrião a face do abysmo, e o Espirito de Deos era levado sobre as aguas.
3. E disse Deos: Faça-se a luz. E foi feita a luz.
4. E vio Deos que a luz era boa, e dividio a luz das trevas.
5. E chamou á luz dia e ás trevas noite; e da tarde e da manhã se fez o dia primeiro (*Gênesis* 1, 1-4)¹⁶

Comparando esses dois trechos, notamos que o *Gênesis*, no versículo dois, afirma que as trevas existiam antes da luz e, de acordo com os teólogos católicos, esta é uma criação divina, já aquelas são sua negação. Dessa forma, ao lermos o texto bíblico poderíamos nos perguntar: como pode haver a negação (trevas) antes da criação (luz)? Como dissemos, os teólogos explicam esse fato, apontando como responsável por essa divergência, a união das quatro tradições na composição literária da *Bíblia*, porém o autor lê o texto bíblico desprovido do olhar religioso que preencheria os seus vazios e, quando cria seu conto, aproveita-se dessa “falha” do livro “sagrado” e cria a sua “interpretação” para esse lapso, explicando: na verdade, as trevas existiam antes da luz porque o criador do universo era o Diabo; Deus apenas equilibrou sua obra, e fez a luz para que no mundo não reinasse apenas a escuridão. Com esse levantamento, constatamos parte de um processo criativo do escritor brasileiro. Em sua leitura do *Gênesis*, o texto não é parodiado nem plagiado, o que o contista faz é criar ficção a partir das brechas, ou seja, olha para a *Bíblia* como um texto literário ao qual falta desenvolvimento da fábula ou verossimilhança, conforme o caso,

¹⁶ Conforme dissemos na introdução, utilizaremos *A Bíblia* de tradução de Pe. Antonio Pereira de Figueiredo (edição

o que opera um rebaixamento do caráter sagrado da *Bíblia*, o que é ainda enfatizado pelo preenchimento dos vazios deste trecho com suas próprias idéias e doutrinas sobre a condição do homem. Esse conceito de rebaixamento é também analisado, entre outros, por Dílson F. Cruz Júnior (2002), em seu livro, *Estratégias e Máscaras de um fingidor: A crônica de Machado de Assis*. De acordo com o autor, que se apóia em Bakhtin, um dos procedimentos utilizados para a realização da paródia é o rebaixamento, pois os textos sagrados, como é caso desse conto, são transpostos para um plano material. Assim, tudo que é abstrato ou mais elevado acaba “decaído” ao plano material¹⁷.

Continuando, de acordo com o “juiz”, no sexto dia, o Tinhoso fez o homem e a mulher, inserindo-lhes seus instintos ruins, porém não podia dar-lhes alma, então Deus concedeu-lhes alma e sentimentos nobres, puros e grandes. Fazendo novamente uma comparação com o texto bíblico, observamos que Machado, outra vez, aproveita-se de uma passagem bíblica ambígua para “sustentar” sua própria história da criação. No *Gênesis*, o relato da história da Criação é realizado na terceira pessoa do singular. Quando o narrador quer expressar uma ordem de Deus, Este fala na terceira pessoa do singular do imperativo e, no versículo 26 do primeiro capítulo deste livro, justamente no momento de ordenar a criação do homem, profere o verbo “fazer” na primeira pessoa do plural do imperativo.

26. E disse: Façamos o homem á nossa imagem e semelhança, o qual presida aos peixes do mar, ás aves do céu, ás bestas e a todos os reptis que se movem sobre a terra, e domine em toda a terra.

27. E creou Deos o homem á sua imagem; elle o creou á imagem de Deos; macho e fêmea os creou (*Gênesis* 1).

Como podemos ver, Deus emprega a expressão “façamos”. De acordo com a Teologia católica, Deus estaria conversando com as outras duas pessoas da Trindade (Filho e Espírito

Santo), ou com uma legião de anjos. Porém, como já dissemos, a interpretação da *Bíblia* é feita literalmente pelo escritor brasileiro, e não teologicamente. Assim, na sua história, apesar de não haver nenhuma menção ao texto bíblico citado acima, ele elege um par para a conversação divina, um outro criador, o Diabo, que fez o homem e a mulher, mas precisou do auxílio de Deus para que suas criaturas tivessem alma. Dessa maneira, o autor machadiano parece “justificar” o emprego do verbo na primeira pessoa do plural, pois, de acordo com seu juiz de fora, a criação foi realizada por um “nós”: Deus e o Diabo. Aqui notamos como o autor interpreta ironicamente a constituição do homem a partir do próprio homem, pois, ele deixa claro que o homem é uma criação mais diabólica do que Divina, já que Deus “apenas” ofereceu alma e bons sentimentos, ou seja, completou a criação do Diabo. Isso poderia sugerir uma explicação para a situação contraditória do ser humano, bem como a sua predileção pelo comportamento condenável pela moral e até mesmo a falta de controle que o homem tem sobre si mesmo. A explicação está dada: de acordo com a história do Sr. Veloso, somos mais diabólicos do que divinos.

No conto, Deus, ao dar alma e sentimentos bom às criaturas, acabou se apossando delas e fez-lhes um paraíso. Homem e mulher são convidados a viver lá. “Vivereis aqui, disse-lhes o Senhor, e comereis de todos os frutos, menos desta árvore, que é a da ciência do Bem e do Mal” (ASSIS, 1998, v.2, p. 276). Ambos ouvem submissos a condição que Deus lhes impõe. Quando ficaram sós, olharam-se admirados, pois ambos estavam diferentes. Esse espanto aconteceu porque “Eva antes que Deus lhe infundisse os bons sentimentos, cogitava de armar um laço a Adão, e Adão tinha ímpetos de espancá-la” (p. 276).

O trecho do conto exposto acima está bem diferente do trecho bíblico correspondente, pois de acordo com o livro do *Gênesis*, depois de ter criado o mundo em cinco dias; no sexto, Deus modelou o homem (e apenas este) à sua imagem e semelhança. Feito isso,

8. Ora o (S)enhor Deos tinha plantado desde o principio um paraíso, ou jardim delicioso, no qual poz ao homem que tinha formado.

9. Tinha tambem o Senhor Deos produzido da terra toda a casta d'arvores formosas á vista e cujo fructo era suave para comer, e a arvore da vida no meio do paraíso, com a arvore da sciencia do bem e do mal (*Gênesis 2*).

Desse modo, a Sagrada Escritura é enfática em afirmar que o homem foi criado primeiro que a mulher, e que Deus rezou a “condição” de não comer da árvore apenas a este. A mulher só foi criada depois que Deus percebeu a solidão do homem,

21. Infundio pois o Senhor Deos um profundo somno a Adão, e, quando elle estava dormindo, tirou uma das suas costellas e encheo de carne o lugar d'onde se tinha tirado.

22. E da costella que tinha tirado d'Adão formou o Senhor Deos a mulher e a trouxe a Adão (*Gênesis 2*).

Como podemos ver, fazendo uma comparação entre os trechos do texto original (*Bíblia*) e do texto novo (conto), atentaremos para uma diferença que existe entre eles na “ordem” da criação do homem e da mulher, pois o contista, na estruturação do conteúdo de sua história, refuta a idéia da Escritura, de que Adão teria sido criado antes de Eva. No conto os dois (homem e mulher) são criados no mesmo instante. Essa diferença pode apontar uma estratégia machadiana para apresentar de maneira sutil uma idéia sobre a posição de igualdade da mulher em relação ao homem. Muitos estudiosos da obra machadiana reconhecem que as personagens femininas do autor são até mais complexas que as personagens masculinas¹⁸. Dessa forma, ao recriar a história da Criação, ele coloca o surgimento dos dois no mesmo tempo, com isso, não há como negar que

¹⁸ Entre outros: John Gledson em *Machado de Assis: impostura e realismo*; Ingrid Stein em *Figuras femininas em*

as duas personagens estão em relação de igualdade, diferentemente da *Bíblia*, que apresenta o homem em um nível superior à mulher¹⁹.

A decisão de nivelar homem e mulher vai gerar, no conto de Machado, mais duas rupturas com o texto bíblico do *Antigo Testamento*. A primeira é que, na história do juiz de fora, homem e mulher ouviram de Deus a condição para continuarem no paraíso, enquanto no texto bíblico foi apenas o homem, que, se supõe, deve tê-la transmitido à mulher. Se tentarmos reverter a história bíblica, podemos supor que talvez o pecado não tivesse acontecido se os dois estivessem lá no momento em que Deus apresentou a situação *sine qua non*, o que corresponde, justamente, à segunda ruptura que Machado vai fazer com o texto bíblico. Porém antes de levantarmos nossas idéias sobre essa atitude do autor, convém que voltemos ao conto, pois o diálogo entre o Diabo e a serpente, criado por ele, vai enriquecer nossas conclusões sobre essa perspectiva.

Ao saber da “impertinência” de Deus, que roubou as criaturas e levou-as ao paraíso, o Diabo ficou furioso, mas, não podendo ir até lá, pois naquele lugar tudo lhe era avesso, teve a idéia de chamar a serpente: “– Vem cá, serpe, fel rasteiro, peçonha das peçonhas, queres tu ser a embaixatriz de teu pai, para reaver as obras de teu pai” (ASSIS, 1998, v.2, p. 276). Com a cauda, a serpente fez um sinal positivo e, ao se aproximar do Diabo, este resolveu dar-lhe fala. Ela respondeu que iria “onde ele a mandasse – às estrelas, se lhe desse as asas da águia, ao mar, se lhe confiasse o segredo de respirar na água – ao fundo da terra, se lhe ensinasse o talento da formiga” (p. 276-277).

O diabo interrompeu-a e disse que queria que ela fosse até o paraíso ter com Adão e Eva. A serpe desaprovou a idéia, dizendo: “– Oh! Detesto-os. Adão e Eva? Não, não, manda-me a

¹⁹ De acordo com *A Bíblia de Jerusalém*, o Pentateuco foi escrito depois de Moisés; as tradições javista e eloísta (base do *Gênesis*) foram combinadas em Judá pelo fim da monarquia. Ora, pertencendo esses textos a uma cultura judaica do século XIII antes de Cristo, é impossível não desconfiar que esses textos privilegiam o homem; até porque a ordem da “Criação” do homem e da mulher bíblica, inverte a ordem natural da geração da vida, em que o homem precisa de uma mulher para nascer. No *Novo Testamento*, essa ordem será respeitada e dará origem ao mito/culto à

outro lugar. Detesto-os! Só a vista deles faz-me padecer muito. Não há de querer que lhes faça mal . . .” (p. 277). Entretanto, mudou de idéia quando o “Espírito de negação” lhe disse que era justamente isso que ele queria, que ela fosse lá para fazer-lhes mal. “– Deveras? Então vou; farei tudo o que quiseres, meu senhor e pai. Anda, dize depressa o que queres que faça. Que morda o calcanhar de Eva? Morderei. . .” (p. 277). Percebemos uma ironia no final dessa fala da serpente, pois o nascimento de Jesus – que para os cristãos, é o ponto de partida do plano de salvação do homem, isto é, de sua liberdade da morte eterna, ou mesmo das garras de Satanás – foi profetizado por Deus, no livro do *Gênesis*, quando Ele amaldiçoa a serpente e clama: “Eu porei inimizades entre ti e a mulher, entre a tua posteridade e a sua d’ella. Ella te pisará a cabeça, e tu armarás traições ao seu calcanhar”²⁰ (*Gênesis* 3, 15). De acordo com os teólogos, esse trecho bíblico já é uma revelação da salvação da humanidade, por isso, ele é intitulado “Proto Evangelho” na Teologia Católica Apostólica Romana. Como sabemos, o nascimento do messias se dá por intermédio de uma mulher, cujo sofrimento é profetizado por Simeão, no *Novo Testamento*, no trecho em que José e Maria levam o menino recém-nascido ao templo: “Eis-aqui está posto este menino para ruína e para salvação de muitos em Israel, e para ser o alvo a que atire a contradicção; E será esta uma espada que traspassará a tua mesma alma, a fim de se descobrirem os pensamentos que muitos terão escondidos nos corações” (*Lucas* 2, 34-35). Dessa maneira, de uma perspectiva “teológica católica”, ao tornar-se a mãe do messias, Maria “aceitou”

²⁰ Nesse trecho bíblico, percebemos uma relação entre o “calcanhar ferido” da Mulher e o mito da fragilidade do calcanhar de Aquiles e tentamos esboçar aqui uma hipótese para a ocorrência da comunicação entre os mitos das diferentes tradições culturais. Como sabemos, segundo a mitologia grega, após o nascimento de Aquiles, sua mãe, a deusa Têtis, o banhou nas águas do rio Estige, um dos rios dos infernos, cuja água tornava invulnerável tudo que se molhava nela. Entretanto, o calcanhar por onde Têtis o segurou não entrou em contato com a água miraculosa e continuou vulnerável. De acordo com nossas pesquisas, existe uma possibilidade de realmente existir uma intertextualidade entre o *Gênesis* e Mitologia Grega, pois segundo Eugène Lassere (1961) — em sua introdução ao livro *Iliada* – os Troianos tiveram contato com o império hitita no século XIII, durante os reinados de Seti I e Ramsés II. Conforme a história, foi durante o reinado desse último faraó que o povo hebreu se libertou do Egito. Dessa forma, o povo hebreu também teve contato com os gregos e sua cultura, já que antes da travessia do Mar

esmagar a cabeça da serpente com o “sacrifício” do filho na cruz, mas, foi “ferida no calcanhar” com o mesmo sacrifício, pois teve de assistir à morte do filho. Assim, o gracejo da serpente é muito mais irônico do que parece, pois ele “ridiculariza” o Proto-Evangelho bíblico, extinguindo toda a simbologia da metáfora do ferimento do calcanhar, ao se oferecer para mordê-lo literalmente. Portanto, para a serpente do conto, ferir o calcanhar de Eva é machucá-la fisicamente, assim, da maneira como é evidenciado, o ato de ferir o calcanhar da mulher está desprovido de qualquer sentido simbólico maior, como o do castigo. Novamente, percebemos por parte do autor, a criação literária a partir da leitura literal do texto bíblico, cuja recriação faz com que o trecho do conto torne-se irônico.

O diabo a interrompe e apresenta sua verdadeira intenção: que a serpente confunda Adão e Eva e faça com que eles comam da árvore da “ciência”, justamente para serem expulsos do Paraíso. A peçonhenta aceita no mesmo instante sua empreitada: “Vou; mas não falarei a Adão, falarei a Eva” (ASSIS, 1998, v.2, p. 278). Como vemos, para a serpente, a fragilidade da mulher perante o homem não é apenas física, pois acredita ser mais fácil ludibriá-la e manipulá-la. Na realidade, segundo *Gênesis*, foi exatamente o que aconteceu: a mulher foi tentada primeiramente e depois isso foi feito em relação ao homem²¹. Como veremos melhor adiante, no conto machadiano, a serpente fez um julgamento apressado ou equivocado, pois, quando tentada, a mulher tomará uma decisão diferente da do texto bíblico e essa decisão “mudará” o “destino” da humanidade. No entanto, antes de discutirmos essa idéia, vamos ver como o diabo reage ao ouvir o sim de sua serva:

– Sim, o próprio segredo da vida. Vai, serpe das minhas entranhas, flor do mal, e se te saíres bem, juro que terás a melhor parte na criação, que é a parte humana, porque terás muito calcanhar de Eva que morder, muito sangue de Adão

em que deitar vírus do mal . . . Vai, vai, não te esqueças . . .(ASSIS, 1998, v.2, p. 277).

Analisando esse trecho, verificamos que o Diabo também faz seu “proto-evangelho”, pois ele promete à serpente a submissão do homem perante ela, ou seja, na realidade há uma inversão do Proto-Evangelho bíblico. De acordo com essa promessa, nem a mulher e nem o homem esmagarão a cabeça da serpente, já esta terá longo tempo para lhes ferir o calcanhar e lhes deitar o vírus do mal. Assim, concluiremos que Machado também “apropria-se” da estrutura bíblica no seu conto, pois a ordem dos acontecimentos é a mesma, o que reforça uma possível paródia, ou até uma reescritura do livro bíblico das origens do homem e da terra.

Diante de tal promessa, no conto, a serpente vai até o paraíso e come um fruto da árvore da ciência do bem e do mal. Eva, ao ver a atitude da serpente, chama-a desgraçada. A peçonhenta, porém, deixa passar a exclamação e investe contra Eva: “– Justamente. Conheço agora tudo, a origem das cousas e o enigma da vida. Anda, come e terás um grande poder na terra” (p. 278). Eva se recusa a comer, então a serpente investe uma nova tentativa:

— Néscia! Para que recusas o resplendor dos tempos? Escuta-me, faze o que te digo, e serás legião, fundarás cidades, e chamar-te-ás Cleópatra, Dido, Semíramis, darás heróis do teu ventre, e serás Cornélia: ouvirás a voz do céu, e serás Débora; cantarás e serás Safo. E um dia, se Deus quiser descer à terra, escolherá as tuas entranhas, e chamar-te-ás Maria de Nazaré. Que mais queres tu? Realeza, poesia, divindade, tudo trocas por uma estulta obediência. Nem será só isso. Toda a natureza te fará bela e mais bela. Cores das folhas verdes, cores do céu azul, vivas ou pálidas, cores da noite, hão de refletir nos teus olhos. A mesma noite, de porfia com o sol, virá brincar nos teus cabelos. Os filhos do teu seio tecerão para ti as melhores vestiduras, comporão os mais finos aromas, e as aves te darão as suas plumas, e a terra as suas flores, tudo, tudo, tudo . . . (p. 278).

Nesse momento, a serpe promete à mulher as dores e glórias da vida. Notamos, nesse trecho, que a serpente adquire o talento da previsão, apresentando as grandes mulheres que no futuro (se considerarmos, como tempo presente, a história da criação do juiz de fora)

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

transformarão a história da humanidade, caso eles, Adão e Eva, “pequem”. As mulheres escolhidas pelo narrador para exemplificar a realeza e a divindade femininas realmente foram muito importantes, tanto à literatura, quanto à história. As rainhas Cleópatra VII²², Dido²³ e Semíramis²⁴ têm em comum a responsabilidade pela reconstrução de seus impérios. Não foram figuras simplesmente representativas, mas “guerreiras” e “diplomatas” que lutaram a favor de seus povos. Em seguida, são lembrados os nomes de duas poetisas. A primeira é Débora, que, segundo a *Bíblia* (exatamente no livro dos *Juízes*), foi profetiza e juíza do povo de Israel, provavelmente, no século XII a.C. Além disso, ela é autora de uma das peças poéticas mais antigas das *Sagradas Escrituras*: “Cântico de Débora” (*Juízes*, 5). A segunda é Safo, poetisa grega de 625 – 580 a.C., que não teve a “inspiração” divina de Iahweh, Deus judeu, mas usou sua criatividade para escrever nove livros compostos por poemas de amor. Como podemos perceber, o autor, mais uma vez, faz equivalerem-se as artes religiosa e profana, pois tanto Safo como Débora são exaltadas por intermédio da boca da serpente. Desse modo, o que vale é o critério literário, assim, o autor não dá importância teológica ao “Cântico de Débora”, mas encara-o

²² Cleópatra é uma personagem histórica, nasceu em Alexandria (69 a.C.), governou como rainha do Egito de 51 a 30 a.C. Em 48 a.C, conheceu César, imperador romano, após a vitória deste na batalha de Farsália. Durante seu reinado, foi casada com o imperador César, chegando a viver em Roma com ele. Porém com a morte do imperador, ela retorna ao Egito e fortalece seus exércitos. Nesse período, ela se une a Antônio e eles conquistam vários territórios, todas essas conquistas fazem com que Antônio a deifique como a “Nova Ísis”. No entanto, em 31a.C. com a derrota da batalha de Action, Cleópatra e Antonio fugiram para o Egito, onde se suicidam. (Cf. Enciclopédia Delta Larousse, 1970, p. 1720)

²³ Dido, assim como Cleópatra, também é uma personagem histórica. Princesa de Tiro, após a morte do pai, fugiu de sua terra por causa de seu irmão Pigmalião, que mandara assassinar seu marido, Siqueu. Desembarcando na África, ela reivindicou um pedaço de terra que fosse do mesmo tamanho do couro de um boi. Assim, ela cortou o couro do boi em tiras bem estreitas e estas, unidas pelas pontas, deram para rodear um espaço equivalente a uma cidade. Lá se fundou Cartago, que com o passar dos séculos se tornaria inimiga potencial de Roma. Dido, para escapar das núpcias com o rei dos maxitapanos, comete suicídio, apunhalando-se no alto de uma Pira fúnebre. Após sua morte ela foi venerada como deusa, e seu culto confundiu-se com o de Afrodite. Além disso, Virgílio utilizou-a como personagem na sua epopéia “Eneida”, de acordo com ele, Dido teria se matado por causa do abandono de seu grande amor Enéias. Essa história de amor tem como função, explicar o motivo da rinha entre os cartagineses e os romanos. (Cf. Enciclopédia Delta Larousse, 1970, p. 2185)

²⁴ Semíramis foi uma rainha “lendária” da Assíria. De acordo com essa lenda, ela teria sido a fundadora da Babilônia. Além disso, a construção do palácio e dos jardins suspensos dessa cidade era-lhe atribuídos. “Sua lenda teria se constituído em torno do nome de Sammuramai (823-810 a.C.) e que foi regente durante a menoridade de seu filho”

apenas como um poema literário, atitude, aliás, que ele vai tomar durante todo esse conto, como já dissemos anteriormente. Além disso, a serpente indica duas outras personagens: Cornélia e Maria de Nazaré, ambas geradoras de homens cujos ideais marcaram a história. Cornélia²⁵ foi a mãe de Tibério e Caio Craco. Ambos lutaram para a realização de uma “reforma agrária” em Roma, porém esse projeto nunca foi aprovado pelos patrícios, uma vez que estes eram os donos das terras que os irmãos queriam repartir entre os pobres. Os dois morreram, defendendo essa causa. Por último, a serpente cita Maria de Nazaré que, de acordo com os evangelhos, gerou Jesus: “o messias”. É muito interessante o argumento usado pela serpente para descrever o destino de Maria, pois ele difere do argumento das *Sagradas Escrituras*. De acordo com a *Bíblia*, a partir da interpretação católica, Maria gerou Jesus porque Este veio ao mundo para ser o “cordeiro de Deus” (*João* 1, 29), isto é, morrer e ressuscitar para salvar a humanidade da morte eterna (do inferno), porém a serpente simplesmente enuncia que Maria será escolhida por Deus, no dia que Este quiser “descer à terra”. Esta expressão, usada pela serpente, dessacraliza o texto bíblico, ou melhor, retira todo conteúdo simbólico que esse gesto de Deus representou para as religiões cristãs, pois, de acordo com Teologia Católica (e com as de outras religiões cristãs), Deus não “desce” à terra, mas “encarna-se”, conforme as palavras do evangelista João: “E o Verbo se fez carne e habitou entre nós; (...)” (1, 14). Dessa forma, a expressão “quando Deus quiser descer a terra” parece manifestar um ato arbitrário de Deus, desprendido de qualquer intenção “salvífica”.

²⁵ Cornélia foi uma romana que viveu entre os anos de 189-110 a.C. Mãe de doze filhos, nove morreram ainda crianças, restando apenas três: uma menina e dois rapazes: Tibério e Caio Craco. Os dois foram eleitos tribunos da plebe num período conturbado da república romana. Eles defenderam a reforma agrária, no entanto, não conseguiram alcançar seus objetivos, além disso, os dois morreram tragicamente. Tibério, que esteve empossado nesse cargo em 133 a.C., foi assassinado, após sua reeleição*, por membros da aristocracia proprietária de terras. E Caio, que foi empossado em 123 a.C., pediu para que um escravo lhe matasse após o fracasso de seu movimento que tentava impor sua proposta pela força. (Cf. Enciclopédia Universal Ilustrada Europeo-Americana).

Como vimos, a serpente apresenta o destino maravilhoso da “fertilidade” feminina por meio de mulheres que geraram os reinos mais poderosos da antiguidade, de poetisas que geraram poemas que marcaram as origens da arte literária e de mães que geraram e educaram heróis cujos ideais serão sempre glorificados pela humanidade. Além disso, a maioria das mulheres acima foi eternizada pela humanidade, o que reforça a importância delas, de suas obras ou de suas descendências. No entanto, há nessa tentação uma grande ironia, pois a serpente exaltou os nomes das mulheres acima para atacar uma das fragilidades humanas mais apontadas pelos narradores machadianos, a “sede de nomeada”. Na realidade, o desejo de notoriedade pode ser encarado como instinto natural, pois a condição de seres mortais faz com que procuremos de alguma forma perpetuar nosso nome na história, o que nos tornaria “imortais”. Assim, a “sede de nomeada” parece ser o “calcanhar de Aquiles” dos homens, por isso, ela é o alvo do bote da serpente. Esta apresenta a Eva a possibilidade de ser a “grande” matriarca desse rol de personalidades que, mais do que executarem grandes feitos, tiveram os seus nomes consagrados pela história. Aqui, manifesta-se a ironia, pois o que a serpe realmente propõe a Eva é a imortalidade ou, melhor, a perpetuação de seu nome, mas, para isso, a primeira mulher precisava “comer a fruta da árvore da ciência” para tornar-se mortal. Desse modo, há uma inversão na tentação da história de Sr. Veloso: ser mortal é condição fundamental para alcançar a imortalidade. Portanto, no conto, mais uma vez, o autor iguala um conceito religioso, “eternidade”, a um conceito não religioso, “imortalidade”; a diferença sutil entre eles, é que o primeiro trata da existência perene integral (corpo e alma). Caso a história de Veloso fosse verdadeira, Adão e Eva teriam passado despercebidos na história da humanidade, pois foi por meio do “pecado”, segundo a tradição judaico-cristã, que eles ao mesmo tempo “perderam” a eternidade e “alcançaram” a imortalidade.

A tentação da serpente não parou por aí. Ela também tentou Eva por uma outra forma de vaidade: a preocupação com a aparência física, revelando que os homens tecerão as melhores vestiduras e comporão os mais finos aromas para enriquecerem e realçarem a exuberância da beleza da mulher, fazendo com que estas se aproximem ao máximo da divindade. Desse modo, uma das funções da tentação — e, talvez, a que o autor privilegiou, uma vez que seu reconhecimento dá-se apenas numa leitura das entrelinhas — seja apresentar uma síntese da manifestação da vaidade na vida do ser humano.

Mesmo diante de tal tentação, Eva recusou-se a comer do fruto. Adão também não comeu, isto é, seguiu o mesmo procedimento de sua companheira. Deus, vendo do céu tamanha dedicação e obediência de “Suas” criaturas, pediu para que os anjos fossem até o Paraíso buscarem-nas. Quando chegaram ao céu, Deus os saudou dizendo:

– Entrai, entrai. A terra que deixastes, fica entregue às obras do Tinhoso, aos animais ferozes e maléficos, às plantas daninhas e peçonhentas, ao ar impuro, à vida dos pântanos. Reinará nela a serpente que rasteja, babuja e morde, nenhuma criatura igual a vós porá entre tanta abominação a nota de esperança e da piedade (ASSIS, 1998, v. 2, p. 279).

Como podemos ver, mais uma vez, o autor realiza a dessacralização da *Bíblia*, pois fica evidente que, em sua história, as criaturas moralmente perfeitas são o resultado de um trabalho conjunto de Deus e do Diabo. Esse fato, ironicamente, se contrapõe ao *Gênesis*, em que Deus, ser de suprema perfeição, não foi capaz de fazer criaturas “perfeitas”. No final, quando é perguntado sobre a verdade dos seus ditos, o juiz de fora de repente afirma não crer no que ele disse, pois, segundo suas próprias palavras, se os acontecimentos narrados tivessem realmente acontecido, “não estaríamos aqui saboreando este doce, que está, na verdade, uma coisa primorosa”(p.279).

Esse desfecho faz com que percebamos que o juiz de fora apresenta sua história de

formular hipóteses das conseqüências desse final. Esse nosso questionamento (esse nosso envolvimento com o enredo do conto) se dá pela astúcia do segundo narrador, nesse caso, Sr. Veloso, na forma de contar sua história, pois sua narrativa é construída paralelamente ao *Gênesis*, e o trabalho intertextual realiza um movimento de aproximação e de afastamento do texto bíblico, fazendo com que a diferença entre os textos realize-se a partir do modo como ele, ou o próprio autor, interpreta alguns trechos da *Bíblia*. Portanto, como pudemos ver, uma análise intertextual é fundamental para uma leitura mais abrangente dessa história. Foi também por meio dela, que percebemos uma outra característica dessa composição machadiana: o uso da metalinguagem. Se observarmos bem, notaremos que o Sr. Veloso narra sua versão da criação e saboreia o doce servido por D. Leonor simultaneamente. Outra constatação é de que a primeira curiosidade dos convivas era saber os ingrediente que compunham o doce. Desse modo, podemos levantar a hipótese de que, nas entrelinhas, é possível perceber uma sinalização do “autor implícito”²⁶ de que a ficção é a sobremesa ou a ela equivale. Nossa idéia fundamenta-se em alguns dados do próprio texto. Primeiramente, devemos nos ater ao fato de que, ao terminar sua história, o juiz de fora simplesmente a desmente e volta a falar do doce. Nesse gesto, aparentemente, ele demonstra não estar preocupado com o conteúdo de sua história, dando-lhe pouca importância, como se ela fosse realmente um recreio no momento da sobremesa, ou melhor, fosse ela também uma sobremesa para os ouvidos dos convivas. No entanto, mesmo utilizando alguns recursos para atenuá-la — como, por exemplo, o humor — sua narração causa admiração aos ouvintes, pois ela é uma nova versão da história da criação da humanidade, isto é, uma renovação do mito da origem bíblica do mundo e do ser humano, cuja relação com o divino toma novos rumos, a partir

²⁶ No artigo “O autor implícito e a instauração da ironia em *Memórias póstumas de Brás Cubas*” de Roxana Herrera Álvarez, baseando-se no conceito desenvolvido por Wayne C. Booth, define que autor implícito “significa a existência de uma presença subjacente, articuladora da ficção, apresentando-a segundo o ângulo de sua preferência e trazendo aos olhos ávidos do leitor um mundo que obedece ao comando de uma só voz, de um só gesto imperioso,

da presença do Diabo. Não bastasse isso, sua história é construída paralelamente a do livro do *Gênesis*, conforme mostramos durante a análise. Desse modo, acreditamos que a descrença do juiz de fora em sua própria narrativa é, novamente, uma sinalização do autor implícito, indicando que é para a ficção que devemos voltar nossos olhares. Mais que isso, a curiosidade de reconhecer a forma utilizada para a composição do conto deve aguçar nossas percepções de leitura com a mesma intensidade com a qual os personagens querem saber os ingredientes do doce, servido na sobremesa, e que lhes aguçou o paladar. Além disso, se pudéssemos correlacionar os conjuntos: refeição/sobremesa e realidade/ficção, verificaríamos que durante a refeição é necessário que se sigam determinadas convenções de polidez entre anfitriões e convidados, conseqüentemente, os assuntos das conversas geralmente são comentários leves e do cotidiano; já na sobremesa — “e depois de muito Chianti”, para utilizarmos uma expressão de Bento Santiago²⁷ — há um clima mais descontraído, onde cabem todos os assuntos. Nesse ambiente, é possível reunir os discursos com liberdade, inclusive, apropriar-se da *Bíblia* para compor ficção. Segundo Aristóteles, a realidade é menos verossímil que a ficção, assim, uma das funções desta é criar um sentido para aquilo que denominamos real. No caso de “Adão e Eva”, o Sr. Veloso parece criar uma “origem” para o comportamento ambíguo do ser humano, uma vez que homem seria mais ou menos uma criação divina e diabólica. No entanto, sua teoria complica-se, quando, no fim de sua narrativa, ele nos informa que Adão e Eva não pecaram e, como prêmio, foram para o céu, ouvindo de Deus: “A terra que deixastes, fica entregue às obras do Tinhoso(...)”(p.279). Com esse final, é impossível que não questionemos as conseqüências da humanidade nesse novo mito. O enigma talvez seja uma solução encontrada pelo autor para nunca apresentar uma teoria fechada ou simplista. A ambigüidade é uma das características dessas doutrinas metafísicas criadas por ele. Desse modo, a ficção machadiana não tem como

propósito dar um sentido à “realidade”, o que ela realmente deseja e alcança é fazer refletir sobre ela. O final suspenso, ou em aberto, exige que o leitor retorne ao texto para encontrar-lhe um sentido. É com base nas observações dessa análise que nos propomos a estudar alguns contos do livro *Papeis Avulsos*, buscando comprovar que um dos fios que une os contos da coletânea é a metalinguagem, que, entre outros procedimentos, pode ser percebida por meio da intertextualidade com a *Bíblia*.

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

Capítulo 3 — Digressões, Transgressões e Agressões

3.1. Digressões

3.1.1. “O anel de Polícrates”

No conto “O anel de Polícrates”, temos duas histórias: o diálogo entre “A” e “Z”; e a narração da história de Xavier, relatada pelo personagem “A”, que constitui o grande enredo do conto. “A” propõe-se a apresentar o lado interior de Xavier, relatando histórias ocorridas com Xavier, cuja transmissão foi feita pessoalmente a ele. Como sabemos, Xavier, segundo “A”, esbanjava criatividade, era um grande construtor de imagens novas, ousadas e engenhosas; além disso, sabia articulá-las habilmente; no entanto, devido à grande inventividade, ele espalhava suas idéias à toa, ao acaso e, por isso, ficou pobre delas. Após um período de esterilidade mental, conseguiu criar uma máxima e resolveu experimentar seu “azar”, lançando-a ao mar das idéias para ver se ela voltava para ele. Dessa forma, imita os mesmos gestos de Polícrates cuja história “A” apresenta resumidamente a “Z”, declarando que ela lhe fora transmitida pelo próprio Xavier, “citando Plínio, citando...”(ASSIS, 1998, v.1, p.378). No final do conto, “A” afirma que Xavier — diferentemente de Polícrates, que ofertara seu anel aos deuses, mas, em razão de sua sorte, foi restituído de seu bem precioso — nunca mais conseguiu recuperar sua máxima.

Como vimos, assim como no conto “Adão e Eva”, em “O anel de Polícrates”, temos uma narrativa em abismo em que o diálogo entre “A” e “Z” é o núcleo situacional da narrativa e serve de apoio para que a história de Xavier seja contada pelo personagem “A”. O discurso deste é motivado pelo fato de que ele e o outro conhecem perspectivas diferentes da personalidade de

Xavier. “A” descreve sua natureza interior, cuja essência “Z” desconhece. Diante desses

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

apontamentos preliminares, convém que façamos uma observação. O “Anel de Polícrates” foi publicado pela primeira vez em dois de junho de 1882, acreditamos que os argumentos desse conto “esboçam” a teoria das almas interior e exterior, elaborada por Jacobina no conto “O Espelho”, publicado em oito de setembro do mesmo ano. Como sabemos, “O Espelho”, segundo boa parte da crítica machadiana, pode ser considerado um conto teoria ou filosófico (termo utilizado por Alfredo Bosi, 2000, p.83). De acordo com essa perspectiva, a teoria de Jacobina é compreendida como a forma irônica do autor apresentar, literariamente, sua metafísica da volubilidade humana, na qual, num nível mais profundo, pode abranger a composição de seus narradores. Daí nosso interesse em apontar que o conto “O anel de Polícrates” pode ser um esboço de “O espelho”, pois, além do tema da divisão do interior e do exterior humano, o último também se constrói a partir da narrativa em abismo. Também podemos pensar numa possível seqüência entre os contos, pois o primeiro trata do interior enquanto o segundo privilegia o exterior (alma exterior).

Tentando apresentar a “Z” o lado interior de Xavier, “A” descreve um personagem praticamente sublime. Para isso, ele interliga uma série de imagens extravagantes — cujos sentidos, em alguns casos, aparentemente, são obscuros — talvez tentando reproduzir, em sua própria fala, o que era a criatividade de Xavier.

Rico e pródigo, digo-lhe eu. Bebia pérolas diluídas em néctar. Comia línguas de rouxinol. Nunca usou papel mata-borrão, por achá-lo vulgar e mercantil; empregava areia nas cartas, mas uma certa areia feita de pó de diamante. E mulheres! Nem toda a pompa de Salomão pode dar idéia do que era o Xavier nesse particular. Tinha um serrallo: a linha grega, a tez romana, a exuberância turca, todas as perfeições de uma raça, todas prendas de um clima, tudo era admitido no harém do Xavier. Um dia enamorou-se loucamente de uma senhora de alto coturno e enviou-lhe de mino três estrelas do Cruzeiro, que então contava sete, e não pense que o portador foi aí qualquer pé-rapado. Não senhor. O portador foi um dos arcanjos de Milton, que o Xavier chamou na ocasião em que ele cortava o azul para levar a admiração dos homens ao seu velho pai inglês. Era assim o Xavier. Conosco se casou com um papel de cristal, e sua finíssima, e,

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

para acendê-los, trazia consigo uma caixinha de raios do sol. As colchas da cama eram nuvens purpúreas, e assim também a esteira que forrava o sofá de repouso, a poltrona da secretária e a rede. Sabe quem lhe fazia o café, de manhã? A Aurora, com aqueles mesmos dedos cor-de-rosa, que Homero lhe pôs. Pobre Xavier! Tudo o que o capricho e a riqueza podem dar, o raro, o esquisito, o maravilhoso, o indescritível, o inimaginável, tudo teve e devia ter, porque era um galhardo rapaz, e um bom coração (p. 371-372)²⁸.

Se nossa leitura estiver correta, a exuberância das imagens acima e a forma galante com que elas são articuladas podem ser uma imitação de “A” do que era o estilo criativo de Xavier antes de sua escassez de idéias. Insistimos nessa observação, pois de acordo com o núcleo situacional, a história de Xavier, narrada por “A”, primeiramente, foi “elaborada” pelo próprio Xavier, isto é, “A” não foi testemunha dos fatos, apenas transmite a história que ouviu do próprio Xavier. No entanto, não temos apenas a repetição do conteúdo, “A” parece, ao apresentar a história, imitar também a forma com que Xavier teria lhe narrado os acontecimentos ocorridos com ele. Nossa hipótese formulou-se a partir da leitura do trecho do conto em que o personagem “A” descreve a forma com que Xavier apresentou sua máxima a um amigo:

Saiu de casa, encontrou um amigo, travou conversa, escolheu assunto, e acabou dizendo o que era a vida, um cavalo xucro ou manhoso, e quem não for cavaleiro que o pareça. Dita assim, esta frase era talvez fria; por isso o Xavier teve o cuidado de descrever primeiro a sua tristeza, o desconsolo dos anos, o malogro dos esforços, ou antes os efeitos da imprevidência, e quando o peixe ficou de boca aberta, digo, quando a comoção do amigo chegou ao cume, foi que ele lhe atirou o anel, e fugiu a meter-se em casa (p. 378).

Como vemos, Xavier antes de lançar sua máxima, primeiramente, preparou o amigo, isto é, arquitetou todo um discurso introdutório, recheado de suas frustrações, para chamar a atenção

²⁸ Lembramos como curiosidade que Machado de Assis deixou expresso — por meio da nota D de sua primeira edição de *Papéis avulsos* — conforme recupera John Gledson no “Apêndice 2” em *Contos: uma antologia* — que o personagem Xavier era uma última homenagem ao amigo Artur de Oliveira. Dessa forma, as imagens espetaculares criadas pelo autor, por meio da boca do personagem “A”, podem remeter ao estilo empregado pelo amigo literário de

do ouvinte. Com isso, ele “seduz” seu amigo para, em seguida, encerrar seu discurso com a máxima, que era seu grande objetivo. Ao lermos o conto, percebemos que “A” recorre a esse mesmo procedimento para lançar a máxima de Xavier a “Z” e, conseqüentemente, a nós, leitores. Primeiramente, ele apresenta os infortúnios sofridos por Xavier para somente depois narrar a história de sua máxima. Dessa forma, tanto Xavier quanto “A” empregam o mesmo artifício argumentativo para convencer seus ouvintes. Ao reconhecermos esse movimento seqüencial e, ao mesmo tempo, imitativo, que se dá tanto na forma de composição quanto no conteúdo, constataremos que pode haver aí uma manifestação do autor implícito, que estaria direcionando a forma de composição adotada para a construção desse conto. Uma prova disso é a forma como a história do anel de Polícrates é trabalhada. Veremos que ela é transmitida por um único personagem, mas intermediada por outros tantos, pois “A”, ao resumi-la, cita Xavier, que cita Plínio, que cita (...). A seguir, quando confrontarmos a história de Polícrates narrada por Plínio, que no conto é a última fonte resgatada, com a história contada por “A”, observaremos que em algum momento dessa transmissão ouve um desvio do original, pois a história narrada por “A” omitirá pontos importantes da história de Plínio. Assim, devemos desconfiar dessa relação autoral entre Xavier e “A”, uma vez que, de acordo com o personagem “A”, o próprio Xavier nomeou-lhe seu “ministro honorário e gratuito” (p. 379). Dessa forma, o texto não mostra explicitamente qual dos dois está criando artifícios para ludibriar o leitor. No caso da recuperação de “O anel de Polícrates” um ou outro ou, até mesmo, os dois utilizam o procedimento de “desviar” o sentido e o significado da história para persuadir seus ouvintes e, conseqüentemente concretizar seus objetivos.

A partir dessa última observação, a qual voltaremos logo em seguida com uma exposição mais detalhada, convém que aprofundemos o estudo das relações intertextuais no conto. Como

... a relação recuperada, determinados elementos que nos remetem à tradição pública,

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click "print", select the "Broadgun pdfMachine printer" and that's it! Get yours now!

literária, filosófica e histórica. Esses elementos apresentam-se por meio da citação de nomes de personagens, de escritores, de poetas, de imagens, e, até mesmo, de trechos de livros que compõem as tradições citadas. Geralmente, as fontes das citações estão estampadas no texto. Dessa forma, o leitor não precisa se preocupar em “descobrir” suas referências, mas deve tomar o cuidado com a forma e o sentido que elas adquirem no texto machadiano. Além disso, cabe ao leitor o trabalho de averiguar os limites da apropriação que os autores machadianos — no caso desse conto, as personagens Xavier e “A” — fazem de outros textos para concretizar seus objetivos. Explicaremos melhor, retornando ao caso da comparação entre as histórias do “Anel de Polícrates” de Plínio e de Xavier ou “A”. Como sabemos, o último personagem faz um resumo dessa narrativa, dizendo que foi o próprio Xavier que lhe havia contado, citando, entre outros, Plínio.

Polícrates governava a ilha de Samos. Era o rei mais feliz da terra; tão feliz, que começou a recear alguma viravolta da Fortuna, e, para aplacá-la antecipadamente, determinou fazer um grande sacrifício: deitar ao mar o anel precioso que, segundo alguns, lhe servia de sinete. Assim fez; mas a Fortuna andava tão apostada em cumulá-lo de obséquios, que o anel foi engolido por um peixe, o peixe pescado e mandado para a cozinha do rei, que assim voltou à posse do anel. Não afirmo nada a respeito desta anedota; foi ele quem me contou, citando Plínio, citando... (ASSIS, 1998, v.1, 377-378).

De acordo com nossas pesquisas (e com a nota de rodapé que John Gledson insere no conto na *Antologia* dos contos machadianos selecionados por ele), a história do anel de Polícrates pode ser encontrada em vários lugares, entre eles, no livro *História natural* de Plínio, o Velho. Como vimos na citação acima, essa informação é transmitida pelo próprio personagem “A” quando afirma que Xavier citou Plínio e outros, sugeridos pelas reticências. Comparando as histórias de Plínio e de Xavier, constatamos que elas são praticamente idênticas. No entanto, na história de Plínio, o excesso de prosperidade é para Polícrates um sinal de possíveis revezes

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

futuros. De acordo com Plínio, o gesto de Polícrates de lançar seu anel precioso no mar era um sacrifício que ele realizava em honra à “deusa”, para que esta o abençoasse, concedendo prosperidade para seu reino. Desse modo, o fato do rei reencontrar seu anel é um sinal de que a “deusa” não aceitou sua oferta, com isso, ele pressente que seu destino será traiçoeiro²⁹. Assim, após a leitura de Plínio, verificamos que a comparação que Xavier estabelece (ou a forma como “A” compreendeu-a) entre seu azar e a felicidade de Polícrates é forjada, pois, como vimos, a história de Plínio passa pelo filtro da interpretação de um dos dois (Xavier/ “A”) que, ao narrar a história do anel de Polícrates, citando Plínio, omite o teor pressagioso de mau agouro. Além disso, devemos nos atentar para o fato de que Xavier (“A”), ao recontar a história de Polícrates, pretere a relação do rei de Samos com o divino. Em nenhum momento da narração, há indicação de que o gesto de lançar o anel no mar era uma oferenda de Polícrates à deusa. Com isso, notamos que, assim como ocorre com as citações e alusões bíblicas (estudadas neste trabalho), o mito do anel de Polícrates é “dessacralizado”³⁰. Novamente, é nos apresentado claramente a forma como o autor realiza o processo do recortar/colar. Portanto, conhecendo em sua totalidade a citação truncada, fica claro que a relação entre Polícrates e Xavier não é de oposição, mas de igualdade. Acreditamos que a omissão de partes da história contada por Plínio na boca das personagens Xavier e “A” cumpre função importante dentro do conto, pois acentua o revés de Xavier, uma vez que ele é comparado à “felicidade” de Polícrates. Portanto, o objetivo de Xavier (ou “A”) era estabelecer esse contraste.

Assim, nesse trabalho intertextual de recuperar a fonte da citação, comparando-a à forma desenvolvida pelos narradores machadianos, observamos que ela se tornou um instrumento de

²⁹ PLINE. *Histoire Naturelle de Pline*. Traduction nouvelle par M. Ajasson de Grandsagne. Tomo Vingtième. Paris: C.L.F. Panckoucke, 1833.

³⁰ As sugestões da Prof^a. Dr^a. Maria Celeste Tommasello Ramos — que atualmente, estuda as relações intertextuais entre os mitos greco/romanos e o livro de contos *Papéis avulsos* — em virtude do Exame de Qualificação, foram de

manipulação, isto é, uma estratégia retórica para ludibriar o leitor (ou ouvinte, uma vez que a história é contada a “Z”) desavisado. Isso ocorre porque a citação, geralmente, tem função de dar credibilidade ao discurso ou a narrativa de quem a utiliza, no entanto, na obra de Machado de Assis, como vários críticos já afirmaram, a citação ou alusão é sempre distorcida e adquire função e sentido completamente diferentes que os de sua fonte. Sabemos que essa constatação é evidente, pois, como dissemos, vários críticos, desde Eugênio Gomes, já comentaram esse assunto. No entanto, chamou-nos a atenção o fato de que nesse conto a maioria das citações (ou alusões) está acompanhada de suas referências, procedimento menos utilizado por Machado. Citando/aludindo, assim como ocorre com a recuperação da história do “Anel de Polícrates”, ele trabalha com a possibilidade de alguém, caso leia o original, perceber o corte de parte da história de Plínio. Isso nos possibilita conjecturar que o personagem-narrador “A” do conto “O anel de Polícrates”, assim como o próprio Xavier e “Z”, constituem-se a partir dos princípios do “medalhão”, expostos no conto “Teoria do Medalhão”. Conforme veremos na análise desse conto, com relação às idéias, o pai aconselha ao filho não as aprofunde demasiadamente, aprendendo e sabendo apenas o necessário para uma possível “pseudo-discussão” no intervalo entre uma refeição e a sobremesa. Assim, pensamos que, no caso da recuperação da história do anel de Polícrates, forma-se a seguinte cadeia: Xavier “flutuou” sobre Plínio — já que sua leitura do autor pode ter sido preguiçosa ou, de acordo com que já abordamos, tendenciosa — transmitiu a história a “A” que, por sua vez, sem qualquer preocupação com a verdade da história que lhe foi contada, (re)narrou a “Z” e, paralelamente, aos leitores. Caso nossas observações estejam corretas, veremos que o sucesso dessas transmissões, cujo objetivo é manipular os ouvintes, está no fato de que nessa cadeia quase todos são “medalhões”. Por outro lado, esse mesmo artifício retórico pode ser uma sinalização do autor implícito sobre a forma como ele constrói a narrativa.

Como vimos, entre outras coisas, o movimento de aproximação e afastamento da história de “O

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

anel de Polícrates” de Plínio é um dos elementos fundamentais para que o conto, de mesmo nome, se constitua. Com isso, descobrimos que um dos elementos que integra a maneira nova, como afirma John Gledson, de Machado de Assis compor ficção é o uso dessas citações ou (alusões) truncadas, pois os “autores” machadianos recorreram às tradições literárias, históricas, científicas, filosóficas, religiosas, bíblicas, etc., porém nunca com uma postura subserviente, mas provocante, em que o trabalho intertextual, geralmente, culmina na ironia.

Concluimos mais uma vez que devemos estar atentos às relações intertextuais que Machado realiza em seu texto. No caso de nosso trabalho, a atenção volta-se para as citações bíblicas. Em “O anel de Polícrates”, há dois trechos que se compõem por meio delas.

Primeiramente, ao apresentar Xavier, “A” mostra um ser sobre-humano, que bebe “pérolas diluídas em néctar”; come “línguas de rouxinol”, emprega nas cartas areia de “pó de diamante”; presenteia mulheres com estrelas, entregues por arcanjos; capeia cigarros com “papel de cristal”; deita-se em camas, poltronas e redes feitas de nuvens; e toma café feito pela própria Aurora (p. 371-372). Especificamente, em relação às mulheres, “A” afirma:

E mulheres! Nem toda a pompa de Salomão pode dar idéia do que era o Xavier nesse particular. Tinha um serralho: a linha grega, a tez romana, a exuberância turca, todas as perfeições de uma raça, todas prendas de um clima, tudo era admitido no harém do Xavier (ASSIS, 1998, v.1, p. 371).

Como podemos ver, temos um recorte do texto bíblico das bem-aventuranças em que, no final de seu sermão da montanha, Jesus assegura:

28. E porque andais vós solícitos pelo vestido? Considerai como crescem os lírios do campo: eles não trabalham nem fião.

29. Digo-vos mais que nem Salamão em toda a sua gloria se cobrio jámais como um d’este (Mateus 7).

Como é sabido, nessa parte do evangelho, Jesus aborda o tema da providência divina. Para isso, entre outras imagens, ele recupera a figura de Salomão, comparando-o aos lírios do campo. Salomão era filho de David, o rei de Judá, e seu reino foi um dos mais ricos do oriente. Desse modo, ao criar a expressão “toda a pompa de Salomão”, Jesus retoma uma das características do filho de Davi, a riqueza, descrita no livro de *Reis*. Já o narrador machadiano, ao recuperar a expressão “toda pompa de Salomão”, “substitui” o sentido de riqueza, que é o sentido desenvolvido por Jesus no Evangelho, por um outro sentido, o da poligamia desse personagem bíblico e histórico, que também está apontada no primeiro livro de *Reis*, no qual se afirma que Salomão teve setenta mulheres e trezentas concubinas³¹. No caso desse conto, ao utilizar a imagem da “pompa de Salomão”, Machado recupera, por meio de um trecho bíblico, a característica que é atribuída a Salomão em outro trecho desse livro. Dessa forma, o autor cria uma forma lúdica de fazer alusão à “pompa de Salomão”, pois a expressão, isto é, a palavra (o verbo) é recuperada do *Novo Testamento*, já o sentido exige um reconhecimento de qual das características do filho de Davi o narrador está retomando do livro de *Reis* do *Antigo Testamento*. Além disso, convém notarmos que, em “O anel de Polícrates”, o personagem “A” realiza o mesmo procedimento “retórico” de Jesus, narrado por Mateus: utiliza a “imagem” de Salomão para elucidar suas formulações. Como mostraremos em nossa análise de “Teoria do Medalhão”, uma das características do texto machadiano, por meio de seus narradores, é descrever ou “qualificar” algo ou alguém sem recorrer a adjetivos, mas a substantivos. Estes, geralmente, são

³¹ Além da *Bíblia*, existem outras fontes textuais e arqueológicas que provam a existência de Salomão. Segundo a história, ele era o décimo filho de Davi, por meio de um jogo de interesses político, chegou ao trono, tornando-se o terceiro rei da Monarquia Israelita Unificada, com o apoio de sua mãe, Betsabéia, e do profeta Natã. Segundo, Henri Cazelles, em *História Política de Israel*, diferentemente do pai, Salomão não foi um rei guerreiro; em seu reinado, prevaleceu a sabedoria diplomática e administrativa. Além disso, seu governo destaca-se pela riqueza, que propiciou, entre outras coisas, as grandes construções, como por exemplo, do palácio real e do Templo de Jerusalém. O rei de Israel também é lembrado pela abundância de seu harém. Segundo a *Bíblia*, Salomão teve setenta mulheres e trezentas concubinas. De acordo com Roland de Vaux, em *Instituições de Israel no Antigo Testamento*, “em uma

44).

dissolvidos em imagens construídas galantemente. É o caso da “pompa de Salomão”. Assim, no conto, ela é a imagem de exuberância que melhor define o que era Xavier com as mulheres, uma vez que ele é comparado ao rei de Israel que teve aproximadamente quatrocentas mulheres.

Durante a leitura do conto veremos que as afirmações de “A” e “Z” sobre Xavier são tão díspares que o último acredita que ambos não estão falando da mesma pessoa, pois o Xavier que ele conhece é um homem poupado que dorme com as galinhas e acorda com o galo; não presenteia mulheres porque não as tem; e se escreve cartas, as expede pelo correio. Para resolver esse desentendimento, o personagem “A” explica que o Xavier é o mesmo, no entanto, ele estaria falando sobre o lado interior (mas nós leitores continuamos, ao ler de maneira mais aprofundada o conto, em dúvida sobre a versão correta do personagem de perfis opostos, segundo cada um dos interlocutores):

Creio; esse é o Xavier exterior. Mas nem só de pão vive o homem. Você fala de Marta, eu falo-lhe de Maria; falo do Xavier especulativo... (p. 372).

Nesse instante, temos a recuperação de dois outros trechos bíblicos: a tentação de Cristo, por meio da citação; e a passagem da estada de Jesus na casa dos irmãos Lázaro, Marta e Maria, através da alusão. Como se sabe, os evangelistas Marcos, Mateus e Lucas comentam a tentação que Jesus sofreu do diabo, durante os quarenta dias que ficou retirado no deserto em jejum. Os dois últimos evangelistas tratam detalhadamente dessa tentação. Segundo Lucas³², nesse período, o diabo veio tentá-lo; percebendo a fome Dele, desafiou-O, mandando que transformasse algumas pedras em pães para matar sua fome e provar que realmente era o filho de Deus.

³² Em razão de ser Lucas quem narra a história da visita de Jesus à casa de Lázaro, escolhemos também seu texto para comentarmos sobre a tentação de Jesus. Nossa escolha não compromete a interpretação do trecho bíblico, pois,

4. E Jesus lhe respondeu: Está escrito: Que o homem não vive somente do pão, mas de toda a palavra de Deus (*Mateus 4*).

Ao ser tentado, Jesus responde, citando um trecho do livro de *Deuteronômio* (8,3) do *Antigo Testamento*. Dessa forma, ele recupera um dos livros da tradição judaica para sustentar suas palavras. Para Jesus, a alma, ou melhor, o “interior do homem” precisa ser saciado tanto quanto o corpo; e esse alimento espiritual é a palavra de Deus. No caso do conto, o personagem “A” utiliza a citação bíblica para informar a “Z” que está falando do Xavier interior. Desse modo, a ação de recorrer a uma “tradição religiosa” para confirmar a autenticidade de suas palavras é praticada tanto por Jesus quanto por “A”. Jesus recupera a tradição dos textos do *Antigo Testamento*, enquanto “A” recupera as palavras do próprio Jesus tornadas expressão da língua, mas usando-a como máxima para a credibilidade de sua narrativa.

A alusão que se encontra no trecho do conto que começamos a analisar acima reforça ainda mais a idéia de “A”, de que está mostrando o interior de Xavier.

38. E aconteceu que, como fossem de caminho, entrou depois Jesus em uma aldeia; e uma mulher, por nome Martha, o hospedou em sua casa;

39. E esta tinha uma irmã chamada Maria, a qual, até sentada aos pés do Senhor, ouvia a sua palavra.

40. Martha porém andava toda afadigada na continua lida da casa; a qual se apresentou diante de Jesus, e disse: Senhor, a ti não se te dá que minha irmã me deixasse andar servindo só? Dize-lhe pois que me ajude.

41. E respondendo o Senhor, lhe disse: Martha, Martha, tu andas muito inquieta, e te embaraças com o cuidar em muitas cousas.

42. Entretanto só uma cousa é necessaria. Maria escolheu a melhor parte, que lhe não será tirada (*Lucas, 10*).

Ao afirmar que Maria escolheu a melhor parte, isto é, parou de ajudar sua irmã para ouvir a palavra de Deus, — uma vez que, para o Cristianismo, Cristo é o “verbo encarnado” — Jesus reforça a necessidade de se alimentar o interior. Na fala do personagem “A”, percebemos que ela

repete todo o trecho bíblico recuperado antes e nome das personagens Martha e Maria, no

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

entanto, elas passam a representar a escolha que cada uma delas tomou diante da presença de Jesus: a primeira, representando o exterior; a segunda, representando o interior. Além disso, elas são encaixadas dentro da estrutura de um “dito popular” sobre a confusão de argumentos: “você fala disso, eu falo-lhe daquilo”. Portanto, temos, numa única expressão, o hibridismo entre um “tema” da tradição bíblica e a forma do adágio popular. Nesse caso, reconhecemos uma outra forma de relação entre a narrativa machadiana e a *Bíblia*. Assim, o trecho do conto que estamos analisando se compõe a partir de duas maneiras diferentes de realizar uma relação intertextual com a *Bíblia*, porém ambas aproximam-se do rebaixamento³³, uma vez que, nos dois casos, elas tomam forma de adágio popular. Portanto, durante a execução das ações de recortar e colar (imagem utilizada por Compagnon para definir o trabalho intertextual), a citação e a alusão perdem seu tom sagrado e tornam-se elementos argumentativos de “A” para comprovar sua idéia de que está tratando do lado interior de Xavier.

A partir dessas observações, concluímos que nos três casos de relação intertextual entre “O anel de Polícrates” e a *Bíblia*, os elementos recuperados do livro “sagrado”, de acordo com o processo intertextual pelo qual cada um passou, são integrados a um discurso tendencioso de “A”, que procura a qualquer custo dar sentido a sua história. Além disso, acreditamos que a relação intertextual entre o conto e o texto bíblico e entre o conto e o mito do anel de Polícrates produz um processo de digressão no leitor. Explicaremos melhor. Os elementos bíblicos recuperados pelo conto, por meio de alusões, pertencem a um grupo de temas que são demasiadamente explorados pela tradição eclesial católica e pelas tradições literárias e culturais, portanto, eles configuram uma espécie de “memória coletiva”, isto é, é quase impossível não conhecê-los, mesmo quando não se é cristão. Desse modo, a forma com que o autor os insere em “O anel de Polícrates”, praticamente exige que o leitor recupere, por meio de

sua memória, as histórias bíblicas as quais esses elementos pertencem, para que ele (leitor) possa compreender melhor o texto. A essa “obrigação” do leitor, maquinada pelo autor, estamos nomeando de “digressão”. Como podemos ver, ela seria uma forma diferente daquelas apontadas por Rouanet (2007), no entanto acreditamos que elas colaboram com o desenvolvimento da digressão “auto-reflexiva”, formulada pelo crítico. Ao perceber a forma como o autor, por meio do personagem “A”, “apropria-se” do texto bíblico, o leitor é “obrigado” a desconfiar de “A”. Conseqüentemente, uma de suas possíveis atitudes — que acreditamos ser a intenção do autor — é procurar a história do anel de Polícrates narrada por Plínio e averiguar de que maneira as personagens apropriaram-se dela. Com isso, o leitor verificará a forma com que o personagem Xavier/ “A” manipula seu discurso. Desse modo, acreditamos que essa possa ser uma das intenções do autor, forçar seu leitor a compreender a forma como as personagens compõem seus discursos. Se essa leitura for correta, percebemos que, de maneira indireta, o autor realiza o processo de digressão “auto-reflexiva”, pois ele “obriga” seu leitor a desvendar suas artimanhas.

3.1.2. “O empréstimo”

Em “O empréstimo” temos um narrador “filósofo”, que se dispõe a contar uma anedota, para cuja situação inicial — um empréstimo — encontrou um sentido filosófico. Segundo ele, todas as coisas possuem uma face filosófica: Carlyle descobriu o do vestuário; Pitágoras o dos números; e ele, narrador, descobriu o do empréstimo. A partir de suas conjecturas, ele utiliza sua narrativa para demonstrar que a verdade de Sêneca, de que uma vida pode caber dentro de um dia, estava incompleta, ou seja, não se trata de apontar erros na idéia do filósofo romano, mas apenas acrescentar que somente uma hora pode representar uma vida inteira.

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

Vou divulgar uma anedota, mas uma anedota no genuíno sentido do vacábulo, que o vulgo ampliou às historietas de pura invenção. Esta é verdadeira; podia citar algumas pessoas que a sabem tão bem como eu. Nem ela andou recôndita, senão por falta de um espírito repousado, que lhe achasse a filosofia. Como deveis saber, há em todas as coisas um sentido filosófico. Carlyle descobriu o dos coletes, ou, mais propriamente, o do vestuário; e ninguém ignora que os números, muito antes da loteria do Ipiranga, formavam o sistema de Pitágoras. Pela minha parte creio ter decifrado este caso de empréstimo; ides ver se me engano (ASSIS, 1998, v.1, p. 382).

No artigo “A emenda de Sêneca — Machado de Assis e a forma do conto”, Abel Barros Batista (2006)³⁴, em sua análise do conto “O empréstimo” destaca que o primeiro parágrafo do conto pode ser lido como um vestíbulo, isto é, um lugar na história para que o autor possa apresentar a estrutura de sua narrativa: “é o primeiro traço propriamente moderno da forma do conto machadiano — a ficção começa por descrever a emergência e a finalidade do conto —, determinando-lhe a estrutura: nesse vestíbulo, que não é sempre, como aqui, delimitado por uma fronteira nítida, desenha-se a moldura que enquadra a história e a afecta” (BAPTISTA, 2006, p. 211). Dessa forma, a “anedota” torna-se o meio que o narrador utilizará para comprovar sua teoria. Acreditamos que essa observação de Baptista também se aplica a um outro procedimento dos “autores” machadianos: trata-se da inscrição posta logo abaixo do título das narrativas, mas desenvolveremos melhor essa idéia em nossa análise do conto “Teoria do Medalhão”. Por enquanto, ateremo-nos apenas ao fato de que, de acordo com o pensamento de Baptista, esse “vestíbulo” auxilia no desenvolvimento da brevidade do conto machadiano, assunto com o qual dialogaremos durante nossa análise, pois o crítico português acredita que esse conto seja uma teorização do emprego da brevidade.

A anedota inicia-se pontualmente às quatro horas da tarde, quando Custódio procura o tabelião Vaz Nunes, pedindo um empréstimo de cinco contos de réis; quantia necessária para que

ele se tornasse sócio de uma indústria de agulhas. O tabelião nega-lhe o empréstimo, alegando que não tinha a quantia volumosa, no entanto, praticando um gesto cavalheiresco, afirma que se a quantia fosse menor, talvez pudesse ajudar o pedinte. Custódio deixa de lado o futuro negócio das agulhas e começa a pensar em suas necessidades cotidianas, assim, reduz gradualmente o valor do seu pedido a cada negação de empréstimo do tabelião: cinco contos, quinhentos mil-reis, duzentos mil-reis, cem mil-reis, cinqüenta mil-reis. Nunes afirma que nem mesmo vinte mil-reis, ele os teria para emprestá-lo. No final de uma hora, o tabelião começa a organizar suas coisas para ir embora. Ao trocar seu paletó, mostra a Custódio que em sua carteira tem apenas duas notas de cinco mil-reis, as quais ele propõe repartir com o “mendigo”. Custódio aceita imediatamente e sai do cartório muito satisfeito, apertando “amorosamente os cinco mil-réis, resíduo de uma grande ambição, que ainda há pouco saíra contra o sol, num ímpeto de águia, e ora habita modestamente as asas de frango rasteiro” (ASSIS, 1998, v.1, p.390).

Ao lermos esse conto, percebemos que o narrador, no intuito de “emendar Sêneca”, desenvolve uma “pseudo-teoria” da desproporcionalidade. Explicaremos melhor. Como vimos acima, talvez a primeira desproporção esteja no fato de que o narrador se coloca no mesmo patamar filosófico de Sêneca. Além disso, para ele, suas conjecturas a respeito do empréstimo têm a mesma importância filosófica que as de Carlyle em relação ao vestuário. Devemos tomar cuidado com essa última comparação, pois ela pode ser a chave de leitura do conto. De acordo com nossas pesquisas, norteadas novamente pela nota de rodapé formulada por John Gledson em sua antologia, vimos que a filosofia do vestuário citada pelo narrador está no livro *Sartor Resartus* (1836) de Thomas Carlyle. Nessa obra, o historiador e ensaísta escocês desenvolve uma história autobiográfica na qual descreve a vida e os pensamentos de Herr Teufelsdröckh. Com isso, elabora uma narrativa satírica, cujo narrador desenvolve ironicamente uma filosofia da

roupa. Dessa forma, a “filosofia” criada por Carlyle não é sória, no entanto, em “O empréstimo”,

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

o narrador parece apresentá-la com a mesma gravidade com que comenta as teorias de Sêneca e Pitágoras. Desse modo, essa citação pode ser uma advertência do autor implícito ao leitor acerca do tipo de narrador com o qual estamos lidando, que, como vimos, não é confiável, pois apresenta uma teoria satírica como se ela fosse séria, assim como faz com sua própria teoria a respeito do empréstimo, uma vez que a expõe como se ela fosse grave, utilizando um núcleo situacional cômico. Na realidade, o narrador recuperou o mesmo procedimento que Carlyle desenvolveu em sua obra³⁵. Nos primeiros capítulos de seu livro, o autor escocês também faz um levantamento de autoridades da filosofia, história e ciência, como por exemplo, Lagrange e Laplace, para justificar sua preocupação em originar uma filosofia das roupas. Portanto, acreditamos que é por meio das citações de Sêneca e de Carlyle que o autor implícito sinaliza a forma de composição da narrativa que seu narrador irá desenvolver. Se nossas observações estiverem corretas, poderemos concluir que a teoria da desproporção, que o narrador cria ao tentar emendar Sêneca em relação à quantia de tempo necessária para representar uma vida inteira, se constrói por meio do hibridismo entre a seriedade com que expõe sua teoria e o cômico (ou ridículo) com que apresenta o núcleo situacional de sua história.

Quando falamos em “pseudo-teoria” da desproporção, estamos aludindo ao fato de que, nesse conto, todos os pares são desproporcionais. Primeiramente, o narrador mostra que sua teoria e a de Sêneca estão no mesmo patamar. Depois, veremos que a diferença entre elas se estabelece pelo período de tempo necessário para que a representação de uma vida inteira: um dia para Sêneca, uma hora para o narrador. Assim temos a desproporção do tempo. Em seguida, temos a desproporção entre as personagens Vaz Nunes e Custódio. Como vemos, o narrador os diferencia até mesmo na forma de tratamento: o primeiro é apresentado pelos nome e sobrenome,

³⁵ Thomas Carlyle, *Sartor resartus: The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh*, chapter I “Preliminary”.

o que pode ser lido como um sinal de respeito do narrador ao tratar o personagem com formalidades devido a sua ocupação social; já o segundo é apresentado pelo primeiro nome, sem formalidades, o que pode ser interpretado como um certo ar de informalidade do narrador. Vaz Nunes é descrito como um tabelião inteligente, circunspecto, discreto que, além dessas qualidades, devido à experiência profissional, adquiriu o dom de “adivinhar o caráter das pessoas que o buscavam” (ASSIS, 1998, v.1, p. 383). Abel B. Baptista percebe nessa descrição de Vaz Nunes, uma forma de o narrador manifestar que o tabelião tinha autoridade pra interpretar o pedido de Custódio, portanto, bastava-lhe apenas uma hora com o pedinte para que ele pudesse “adivinhar” o que era a vida do último. Segundo o crítico português, esse procedimento é fundamental para o estabelecimento da brevidade da narrativa, pois é por meio da “autoridade” interpretativa de Vaz Nunes que o narrador poderá dar um “sentido” à anedota. Em contrapartida, Custódio é apresentado como um branco pobre que vive de espórtulas, pois, segundo o narrador, “nascera com a vocação da riqueza, sem a vocação do trabalho” (p.384). Era uma figura contraditória, de ar paradoxal: ora de general, ora de pedinte. Assim, como vemos, até mesmo o ar duplo de Custódio é construído por meio da desproporção, aliás, a mesma que distingue as duas personagens³⁶. A desproporção também aparece na quantia de dinheiro. Inicialmente, Custódio pede emprestado cinco contos, no entanto essa quantidade vai diminuindo de acordo com as respostas negativas de Vaz Nunes. No final do conto, Custódio contenta-se em receber apenas cinco mil-réis, isto é, o sonho de empreendedor dá lugar a necessidade. Desse modo, outra vez estamos diante da desproporção. Custódio, apesar de fino, é pobre, mais que isso, é um

³⁶ Talvez por influência de leituras recentes que fizemos de Schwarz, acreditamos que a composição dessas personagens parece estar ligada ao processo social. Explicaremos melhor. Vaz Nunes aparentemente não pertence exatamente à elite brasileira, no entanto ele se encaixa ao baixíssimo número de brancos livres cujo trabalho dá condições de viver bem e acumular capital por meio de propriedades. Já Custódio pertence à classe dos brancos pobres que dependem dos favores dos ricos. Isso fica claro, quando o narrador informa que eles se conheceram na ceia de Natal na casa de Teodorico, quando Custódio fez brinde à saúde de Vaz Nunes. Ao pedir o empréstimo, Custódio espera um gesto de gratidão por parte do tabelião. Dessa forma, seu êxito social depende da boa vontade,

pedinte, portanto, o sonho de fazer parte de uma sociedade de industriais do ramo das agulhas é desproporcional a realidade dele, uma vez que não é rico e nem tem pretensão de trabalhar para conseguir algum dinheiro. Dessa situação surge outra desproporcionalidade: o fato de ele acreditar que alguém lhe pudesse emprestar tão facilmente os cinco contos, quantia muito elevada para época. Outro fato desproporcional é que Custódio aceita os cinco mil-réis, segundo o narrador, com o mesmo entusiasmo com que receberia os cinco contos, caso fossem-lhe emprestados, por isso, o narrador termina sua narrativa criando a imagem comparativa entre a águia e o frango rasteiro para dar conta de representar o que foi a ambição de Custódio. Essa imagem, também desproporcional, além de finalizar essa seqüência de desproporcionalidades, pode ser lida como uma ironia que autor estaria realizando aos movimentos literários do Romantismo e do Realismo, em que a “águia” e o “frango rasteiro” poderiam representar os elementos extremos de cada um dos movimentos: o ideal inalcançável e a realidade nua e crua, pois, como sabemos, as duas propostas de estilos não agradavam o escritor do Cosme Velho.

Assim, a “pseudo-teoria” da desproporção arquiteta-se a partir da idéia do narrador de emendar Sêneca. Com isso, a relação desproporcional entre dia/hora acionará uma cadeia de relações desproporcionais a serviço da comprovação da tese do narrador. Manipulando essas relações à maneira de Carlyle, o narrador realmente consegue apresentar em uma hora (tempo de duração do encontro entre os personagens, estabelecido pelo narrador), por meio de um fato cotidiano (um pedido de empréstimo), o que eram as vidas de Vaz Nunes e de Custódio.

Como já dissemos, Abel B. Baptista define que esse conto é uma “teorização” do emprego da forma breve na obra machadiana.

Toda a teoria da forma breve se decide nisso: requerir o narrador autoritário, que afirme, sem réplica possível, o princípio que delimita a forma; ao mesmo tempo, exige que o narrador se retire para que a forma, completa e autônoma, se entregue

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!
Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click "print", select the "Broadgun pdfMachine printer" and that's it! Get yours now!

implícita da forma é menos a superação desta tensão do que um seu efeito; e é menos a teoria do conto do que a marca da inevitabilidade da reiteração em cada conto de uma teoria do conto (BAPTISTA, 2006, p.218)

Acreditamos que as desproporcionalidades contribuem para o desenvolvimento da brevidade da narrativa, pois os pares contrastantes carregam consigo elementos suficientes para demonstrar sinteticamente a oposição entre as vidas das duas personagens. Portanto, o exagero das desproporções aponta para a própria estrutura do texto, expondo as artimanhas utilizadas pelo narrador para comprovar sua teoria.

Essa leitura do conto, a partir das desproporcionalidades, não é tão evidente quanto parece; é preciso lê-lo nas entrelinhas para perceber a presença delas na constituição da história. Para essa leitura de “O empréstimo”, as citações são elementos fundamentais. O movimento de buscar suas origens para contrastá-las com o texto machadiano é uma das maneiras de perceber a arquitetura textual utilizada pelo narrador. Tanto que nossas idéias foram amadurecendo a partir de uma citação bíblica. No momento em que Vaz Nunes afirma que não pode emprestar os cinco contos, o narrador descreve que

A alma do Custódio caiu de braços. Subira pela escada de Jacó até o céu, mas em vez de descer como os anjos no sonho bíblico, rolou abaixo e caiu de braços. Era a última esperança; e certa, pois, como todos os corações que se entregam ao regime do eventual, o do Custódio era supersticioso. O pobre-diabo sentiu enterrarem-se-lhe no corpo os milhões de agulhas que a fábrica teria de produzir no primeiro semestre (p. 386).

Como podemos ver, o narrador cita a história do sonho de Jacó. Essa história se encontra no livro do *Gênesis*, segundo o qual, Isaac, filho de Abraão, casou-se aos quarenta anos com Rebeca. Ela era estéril, por isso, Isaac rogou a Deus para que sua mulher pudesse engravidar. Deus ouviu as preces do filho de Abraão. Rebeca ficou grávida de gêmeos; estes “duelavam”

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

dentro do ventre de sua mãe³⁷. Sem saber o que estava acontecendo, Rebeca recebeu de Deus a mensagem de que ela gerava duas nações nas quais o irmão mais velho deveria servir o irmão mais novo³⁸. Assim, quando adultos, Rebeca arquitetou um plano e fez com que Isaac, que estava cego, abençoasse o caçula, Jacó. Enganado pela mãe e pelo irmão, Esaú, furioso, teve ímpeto homicida. Em razão da ira de seu filho mais velho e do fato de Rebeca não aprovar o casamento entre seu caçula e as mulheres que habitavam sua terra, Isaac enviou Jacó à casa de seu cunhado, Labão, para que lá encontrasse uma esposa.

11. E como tivesse chegado a um certo lugar e quizesse nelle descansar depois do sol posto, tomou uma das pedras que ali estavam, e, pondo-a debaixo de sua cabeça, dormio neste mesmo lugar.

12. E vio em sonhos uma escada posta sobre a terra, e a sua summidade tocava no céu, e tambem os anjos de Deus subindo e descendo por ella,

13. E o Senhor firmando na escada, que lhe dizia: Eu sou o Senhor, Deos d'Abrahão, teu pai, e Deos d'Isaac: eu te darei a ti e á tua descendencia a terra em que dormes;

14. E a tua posteridade será como o pó da terra; tu te dilatarás para o occidente e oriente, e para o septentrião e meiodia; e serão abençoadas em ti e na tua geração todas as tribus da terra; (*Gênesis* 28)

No sonho, a escada liga o céu à terra, símbolo que reforça as palavras de Deus, uma vez que Ele renovou com Jacó a aliança que estabelecera com Abraão. Dessa forma, a benção que Isaac deu a Jacó é confirmada pelo próprio Deus. Portanto, as promessas de uma posteridade abundante são renovadas. Além disso, segundo nota de *A Bíblia de Jerusalém*, muitos padres interpretaram a “escada” do sonho de Jacó como uma imagem da providência que Deus exerce sobre a terra (Cf. *A Bíblia de Jerusalém*, 1985, p.70). No caso de “O empréstimo”, o narrador utilizou a imagem da “escada de Jacó” para comparar o sonho deste ao “sonho extraordinário de Custódio”. Subindo-a, o personagem quer chegar ao céu, isto é, aos cinco contos. No entanto, ao

³⁷ Essa história será recuperada novamente por Machado em seu romance *Esaú e Jacob*.

³⁸ Segundo nota de *A Bíblia de Jerusalém*, “a luta dos irmãos no seio materno é um presságio da hostilidade entre

invés de alcançar a “providência” de Deus, ele ouve a voz de Vaz Nunes — que ocupa o lugar de Deus, pois a concretização do sonho de Custódio depende de sua arbitrariedade de querer/poder ou não ajudá-lo — negando-lhe o empréstimo. Desse modo, conseguir o dinheiro de Vaz Nunes é comparado a conseguir uma dádiva de Deus. Com isso, percebemos que, ao apropriar-se do texto bíblico, o narrador novamente realiza sua dessacralização, pois retira da imagem a ligação do humano ao divino. A figura de “Deus” é rebaixada ao nível de um “usurário” (pois, mesmo sendo tabelião, Vaz Nunes foi procurado por Custódio para emprestar-lhe dinheiro a juros) e que, por isso, pode atender aos desejos mais urgentes, como é o caso dos de Custódio. A partir dessa imagem, podemos fazer uma observação a respeito da composição textual. Nesse trecho, o narrador trabalha com a desproporcionalidade. Os sonhos de Jacó e de Custódio são apresentados como equivalentes, com isso, quando o empréstimo é-lhe negado, o narrador intensifica a decepção, representada pela queda do pedinte utilizando uma expressão prosaica: “rolou abaixo e caiu de bruços”. Dessa forma, a “queda” de Custódio se constrói textualmente por meio da “queda” dos tons de linguagem, pois uma imagem considerada “sagrada” pela cultura judaico-cristã, apresentada por meio da história do sonho de Jacó, é unida intrinsecamente a uma imagem trivial. Nesse instante do texto, salta aos olhos do leitor o modo como o narrador força a nota, procurando de qualquer forma criar um abismo entre Vaz Nunes e Custódio. Dessa forma, percebemos que nesse trecho, o autor sinaliza ao leitor que ele precisa obrigatoriamente reconhecer a alusão para que ele também encontre o “verdadeiro” sentido da anedota. Desse modo, assim como ocorre em “O anel de Polícrates”, o autor, por meio da alusão, obriga seu leitor a refletir sobre a composição da história; portanto, o leitor é convocado a desviar sua atenção — que antes estava voltada para a história do empréstimo — para refletir sobre a forma de composição adotada pelo autor. A esse desvio estamos denominando “digressão”.

Acreditamos que essa seja uma forma indireta de o autor realizar o procedimento que Sérgio P.

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

Rouanet (2007) denominou de digressão auto-reflexiva, conforme vimos no primeiro capítulo desta dissertação. Se nossa leitura estiver correta, veremos que a desproporcionalidade também está na estrutura do texto, exercendo a mesma função que apontamos aos pares desproporcionais, isto é, contribui para a brevidade da composição textual, ao mesmo tempo em que colabora com o desenvolvimento da ironia.

Portanto, após o levantamento dos procedimentos textuais empregados pelo narrador que pudemos observar em “O empréstimo”, concluímos que em razão da função que exerce relativamente no conto, o trabalho intertextual com a citação bíblica é essencial, pois o mecanismo textual, do qual ela faz parte, delata o lugar que Custódio realmente ocupa na tese desenvolvida pelo narrador, além de apontar a desproporcionalidade num nível mais profundo. Além disso, como vimos durante a exposição da análise do conto, o narrador cria um abismo entre as personagens Vaz Nunes e Custódio, suas diferenças são expostas a partir da elevação do primeiro e da ridicularia do segundo. Por meio desse contraste, o narrador consegue imprimir sua teoria de que uma vida toda pode ser representada em uma hora. No entanto, o emprego excessivo da desproporcionalidade abala o crédito do narrador. Conseqüentemente, em alguns trechos do conto, como, por exemplo, na comparação do sonho de Jacó ao sonho de Custódio, o narrador torna-se ridículo quanto à cena que ele construiu, pois fica evidente que ele está criando uma imagem descabida para alcançar seu propósito. Desse modo, ao longo dessa análise, procuramos confirmar a idéia de Abel B. Batista (2006) de que a anedota pode ser uma das formas composicionais do conto machadiano:

A incompreensão representa o caso limite da irredutibilidade do anedótico na forma do conto machadiano: relato breve de caso singular — curioso ou extravagante — orientado para a decifração ou interpretação do respectivo sentido — também curioso, jocoso ou extravagante, mas em qualquer caso arruinado pela história, nela preso por laço inextricável. Daí que o conto machadiano seja sempre anedótico, ocorre em sentido mais vasto, sua única estrutura, ao mesmo tempo de um

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!
Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

acontecimento singular, nó principal da história e desafio posto à actividade interpretativa; e daí que seja também filosófico, não na acepção estrita da classificação habitual reservada às alegorias em torno do sentido do universo ou da existência (embora Machado tenha escrito peças notáveis no género), antes porque as balizas interpretativas são as da moralidade, quer dizer, da acção humana (p.231).

3.2. Transgressões

3.2.1. “Teoria do Medalhão”

Antes de iniciarmos a análise, convém que observemos a forma como a edição dos contos de Machado de Assis, organizada por John Gledson, a partir da primeira edição de *Papéis avulsos*, apresenta o título do conto:

TEORIA DO MEDALHÃO DIÁLOGO³⁹

Como podemos ver, logo abaixo do título, está especificado “Diálogo”. Como era comum no conto-folhetim machadiano, isso é uma indicação da forma textual que ele usou (ou parodiou) para construir sua narrativa: o diálogo filosófico-retórico. Como sabemos, a estrutura dialogal é bastante recorrente nos filósofos, sendo Platão quem, retomando ao método socrático, utilizou-a pela primeira vez com grande habilidade, para dar forma ao discurso filosófico. O diálogo era composto por uma estrutura retórica dentro da qual o debatedor, por meio do método da anácrise, provocava a palavra do interlocutor, forçando-o a colocar-se e externar claramente a sua opinião. Textualmente, essa função quase equivalia a um elemento de coerência e coesão que direcionava

o discurso. Em “Teoria do Medalhão”, observamos que o personagem filho do conto desempenha mais ou menos essa função no diálogo. Devemos reparar que Janjão está num nível rebaixado em relação ao debatedor do diálogo socrático, pois, apesar de suas intromissões no diálogo servirem para que o pai continue a exposição de sua idéia, elas, em nenhum momento, induzem as formulações do personagem pai. Na realidade, parece ocorrer o contrário, isto é, as perguntas de Janjão é que são induzidas pelo discurso de seu pai, que, por sua vez, não as tomará como argumento a debater e continuará em seu solilóquio. Se essa leitura for correta, veremos que o autor utiliza a estrutura do diálogo filosófico subvertendo-a. Além disso, devemos nos atentar para o fato de que o diálogo socrático exigia que houvesse debatedores com pontos de vistas diferentes, o que não ocorre no conto, pois apenas o personagem pai é quem tem efetivamente um ponto de vista; ao filho caberia apenas compreender sua idéia, embora o pai, “senão se engana”, o que explicita uma ponta de dúvida, ache que o filho “parece dotado da perfeita inópia mental” (ASSIS, 1998, v.1, p.30).

Assim, no conto, os personagens pai e filho assumem respectivamente os papéis de pensador e “pseudo-debatedor”. Com isso, a sessão de aconselhamento, no ponto de vista do personagem pai, tem ares “filosóficos” e finalidade política, basta lembrar que, no final do conto, ele afirma que a conversa daquela noite valia o *Príncipe* de Machiavelli⁴⁰. Dessa forma, o escritor cria mecanismos textuais para que uma conversa entre pai e filho ironicamente aproxime-se de um diálogo filosófico. A relação entre o conto e o diálogo filosófico contribui para o

⁴⁰ Essa alusão a Maquiavel no final da conversa pode ser uma das principais chaves de leitura para a devida compreensão do conto. Ao lermos a história, verificamos que ser medalhão justifica todo o sacrifício pelo qual o filho terá de passar para cumprir o regime “imposto” pelo pai. Desse modo, a máxima maquiavélica de alguma forma integra a história. Além disso, é provável que o autor tenha se inspirado em determinadas atitudes de representantes da política para talhar a representação do “medalhão”, realizando, assim, uma grande paródia. Desse modo, uma análise que trate da relação intertextual entre o conto e *O Príncipe* parece ser muito rica, por isso, é de nosso desejo, futuramente, realizá-la, pois, neste trabalho, ela desfocalizaria nosso objetivo principal. Agradecemos às sugestões dos professores Antonio Manuel dos Santos Silva e Maria Celeste Tommasello Ramos que contribuíram para que

direcionamento que devemos dar à nossa leitura da história. Segundo Ismael Ângelo Cintra, no artigo “O nariz metafísico ou a retórica machadiana” (2003), dos doze contos de *Papéis Avulsos*, pelo menos, sete “apresentam um subtítulo, que, além de funcionar como signo de verossimilhança, induzindo o leitor desde o início a crer na veracidade do relato, serve como guia para localiza-lo a propósito do formato escolhido texto” (p. 159). Ou ainda, pode ser que a indicação posta logo abaixo do título cumpra a função do “vestíbulo”, lugar do texto onde, segundo Abel B. Batista (2006), o autor apresenta a estrutura de sua história.

Esse não é o único conto de *Papéis avulsos* que utiliza o diálogo como forma composicional. Como vimos, em “O anel de Polícrates”, temos um diálogo entre “A” e “Z” no qual o primeiro apresenta-se como discípulo de um outro personagem, Xavier. O enredo do conto compõe-se da narrativa de “A” a “Z” sobre as histórias e conjecturas de seu “mestre filosófico”, Xavier, cujas idéias, lembrando uma vez mais os diálogos de Sócrates “transmitidos” e salvaguardados por Platão, parecem criados parodicamente no cotidiano de “A” e “Z”. Assim como em “Teoria do Medalhão”, essa relação entre o diálogo filosófico e a conversa entre as personagens, faz com que o conto aspire a ares filosóficas, mas, apesar da pretensão, veremos que, em ambos, os assuntos metafísicos se sustentam pelo assunto mezinho, por idéias superficiais e deslocadas e esse hibridismo talvez constitua uma das mais fortes ironias dos contos de *Papéis avulsos*. Mas, voltemos a “Teoria do medalhão”, que, como dissemos, é composto por um diálogo, portanto, em momento algum, há a presença de narrador. O enredo desenvolve-se pelos próprios discursos dos personagens, pai e filho.

— Saiu o último conviva do nosso modesto jantar. Com que, meu peralta, chegaste aos teus vinte e um anos. Há vinte e um anos, no dia 5 de agosto de 1854, vinhas tu à luz, um pirralho de nada, e estás homem, longos bigodes, alguns namoros... (ASSIS, 1998, v.1, p. 328)

O trecho acima é uma das primeiras falas do personagem pai. Em poucas linhas, utilizando um discurso de tom saudosista, ele recorda o nascimento do filho e manifesta sua admiração em vê-lo homem. Nessas breves lembranças, é transmitido aos leitores o núcleo situacional da história. Por meio das datas e da idade do rapaz, constataremos que a conversa entre os dois se passou na noite do dia 5 de agosto de 1875, mais exatamente às vinte e três horas. Em um único parágrafo, é-nos apresentada, de maneira direta e sintética, a situação panorâmica do enredo. Por isso, acreditamos que esse procedimento esteja sintonizado ao princípio de brevidade: a recordação do pai coopera na construção do efeito de unidade da narrativa curta. Durante a leitura do conto, notaremos que, logo após essa breve apresentação do núcleo situacional, a conversa tratará exclusivamente do conselho do pai para que seu filho se torne um medalhão. Nesse “diálogo” não haverá espaços para assuntos periféricos. Em todos os momentos, o personagem pai demonstrará em que consiste ser um medalhão e apontará o caminho para constituir-se em um. Decorre da fala dos personagens que o diálogo se travou exatamente durante uma hora, tempo suficiente, segundo o narrador do conto “Um empréstimo”, para representar “uma vida inteira” (v.1, p.382). Nessa conversa-conselho são expostos um regime e um comportamento de toda uma vida, pois o medalhão começa a se manifestar, segundo o pai, na idade dos quarenta e cinco anos de idade, mas para que isso ocorra, é necessário preparar-se desde a juventude.

Um elemento fundamental para a composição dessa história, e que analisaremos mais longamente, é a alegorização da metalinguagem. Aliás, acreditamos que esse conto seja uma espécie de “matriz” desse procedimento que, para nós, pode ser um dos fios que liga todas as histórias que compõem o livro *Papéis avulsos*. Como vimos, nesse conto, não há narrador, no entanto, parece-nos que o personagem pai, ao apresentar as características do medalhão, esteja

descrevendo um tipo muito semelhante a alguns narradores e personagens da obra machadiana.

Sabemos que na advertência de *Papéis avulsos*, Machado afirma que:

Este título de *Papéis avulsos* parece negar ao livro uma certa unidade; faz crer que o autor coligiu vários escritos de ordem diversa para o fim de os não perder. A verdade é essa, sem ser bem essa. Avulsos são eles, mas não vieram para aqui como passageiros, que acertam de entrar na mesma hospedaria. São pessoas de uma só família, *que a obrigação do pai fez sentar à mesma mesa*⁴¹ (ASSIS, 1998, v.2. p. 527)

Portanto, dar a voz principal ao pai, que conduz o diálogo, fez-nos reconhecer que podemos fazer uma leitura alegórica da advertência, em que o autor machadiano ocupa o lugar desse “pai” dos contos e o filho seria a intenção alegórica, ou os próprios contos. Explicamo-nos: na aparente diversidade, a figura do pai, com uma voz privilegiada, é significativa. Assim, se o organizador do livro é o “pai” que os reúne, este conto está à cabeceira da mesa. Se nossa conjectura estiver correta, veremos que fingir um conhecimento geral e superficial das idéias é um recurso muito utilizado pelos narradores machadianos nesses contos. Em *Papeis avulsos*, veremos que eles, em alguns contos, constroem narrativas que “almejam” o estatuto de tratados científicos, filosóficos, metafísicos, políticos, etc., mas cujos enredos tratam do anedótico, do comezinho. É a eterna desproporção⁴² da qual Machado trata em geral, e que para nós, por exemplo, é o elemento fundamental para a composição de “O empréstimo”, conforme vimos durante a análise desse conto. Por meio desse contraste, e por outros recursos empregados pelo autor brasileiro, notamos que esses “tratados” têm, na maioria das vezes, a “ironia” como fonte principal de composição e toda a “ciência”, “filosofia”, etc., são superadas na forma parodística. Para que esse processo ocorra, é necessário que os narradores apresentem-se para nós como se

⁴¹ Grifos nossos.

⁴² Conforme afirma Alcides Villaça em “Machado de Assis, tradutor de si mesmo” e Jonh Gledson em “Os contos de

tivessem um “conhecimento superficial” da matéria tratada, assim como aconselha o personagem pai de “Teoria do Medalhão”. Um dos vários exemplos do conto, segue abaixo:

(...) As livrarias, ou por causa da atmosfera do lugar, ou por qualquer outra, razão que me escapa, não são propícias ao nosso fim; e, não obstante, há grande conveniência em entrar por elas, de quando em quando, não digo às ocultas, mas às escâncaras. *Podes resolver a dificuldade de um modo simples: vai ali falar do boato do dia, da anedota da semana, de um contrabando, de uma calúnia, de um cometa, de qualquer coisa*⁴³, quando não prefiras interrogar diretamente os leitores habituais das belas crônicas de Mazade; 75 por cento desses estimáveis cavalheiros repetir-te-ão as mesmas opiniões, e uma tal monotonia é grandemente saudável. Com este regime, durante oito, dez, dezoito meses - suponhamos dois anos, - reduces o intelecto, por mais pródigo que seja, à sobriedade, à disciplina, ao equilíbrio comum. Não trato do vocabulário, porque ele está subentendido no uso das idéias; há de ser naturalmente simples, tívio, apoucado, sem notas vermelhas, sem cores de clarim...(p.331-332).

Dessa forma, metalingüisticamente, é como se essa parte do conselho do pai tivesse sido adotada pelos narradores de *Papéis avulsos* (e talvez pelos outros narradores das obras da fase madura de Machado de Assis), que fundem o local ao universal, o sublime ao comezinho, fazendo com que a mistura paradoxal dos opostos saltem aos olhos do leitor.

Tentando aprofundar nossa análise: se os conselhos do pai equivalem ironicamente aos procedimentos das outras “pessoas de uma só família, que a obrigação do pai fez sentar à mesma mesa”, o filho do conto seria um modelo despreparado que escuta as parvoíces que o pai sugere, principalmente em termos de idéias e de configuração textual delas. Como a alegoria é irônica, tudo o que diz o pai do conto é contrário ao que fez efetivamente o “pai” do livro. Percebemos esse gesto, por exemplo, quando o personagem pai trata das citações. Durante nossas pesquisas, verificamos que um dos procedimentos utilizados pelo autor ao recuperar a *Bíblia* é fazer com que as citações dela extraídas sejam “fixadas” em um contexto completamente diferente do

original e, com isso, elas adquirem novos significados e sentidos. Esse procedimento sintoniza-se com a forma de realizar a citação, formulada, posteriormente, por Antoine Compagnon. Como afirmamos em nossos pressupostos teóricos, segundo o crítico francês, citar é “uma manifestação do gesto arcaico do recortar-colar” (Cf. COMPAGNON, 1996, 41). Assim, a citação não é uma simples cópia; a passagem dela pelos estágios de solicitação, acomodação, grifo e ablação — somada a ação do tempo, que distancia a leitura do texto em formação — faz com que um determinado trecho citado se transforme em um “texto” e que esse, ao ser colado em um novo trabalho, adquira um novo significado e exerça uma função diferente. Esse movimento é descrito pelo personagem pai, quando aconselha ao filho:

(...) Sentenças latinas, ditos históricos, versos célebres, brocardos jurídicos, máximas, é de bom aviso trazê-los contigo para os discursos de sobremesa, de felicitação, ou de agradecimento. *Caveant consules* é um excelente fecho de artigo político; o mesmo direi do *Si vis pacem para bellum*. Alguns costumam renovar o sabor de uma citação intercalando-a numa frase nova, original e bela, mas não te aconselho esse artifício: seria desnaturar-lhe as graças vetustas (p.332).

Ora, embora, o pai aparentemente “reprove” as formas de recuperar a citação — “intercalá-la numa frase nova, original e bela” — é exatamente dessa maneira que elas estão colocadas na enunciação machadiana, a do “pai” de todos, o que torna o discurso do pai do conto contraditório e ainda mais irônico. Geralmente, a citação, no texto machadiano, é recuperada por meio da paródia que opera a função justamente de “desnaturar-lhes as graças vetustas”, ou melhor, “desnaturar ou contestar as graças originais”⁴⁴. Vários seriam os exemplos desse artifício censurado pelo personagem pai, mas por ele mesmo empregado; analisaremos um que recupera a

Bíblia:

⁴⁴ Essa conclusão baseia-se no conceito de ironia formulado por Beth Brait em *Ironia em perspectiva polifônica*. Segundo sua perspectiva, o ato de recuperar outros textos, faz com que o texto novo crie “formas de contestação da autoridade, de subversão de valores estabelecidos que pela interdiscursividade instauram e qualificam o sujeito da

— Nem eu te digo outra coisa. É difícil, come tempo, muito tempo, leva anos, paciência, trabalho, e felizes os que chegam a entrar na terra prometida! Os que lá não penetram, engole-os a obscuridade. Mas os que triunfam! E tu triunfarás, crê-me. Verás cair as muralhas de Jericó ao som das trompas sagradas. Só então poderás dizer que estás fixado (ASSIS, 1998, v.1, p.335).

Como vemos, diante da dificuldade de se desenvolver um medalhão, o personagem pai compara o êxito de alcançá-lo ao sucesso dos israelitas no dia em que viram cair as muralhas de Jericó. Nesse caso, não temos uma citação direta do texto bíblico, mas uma alusão. Como se sabe, Jericó fazia parte do território que Deus havia prometido ao seu povo e que Moisés vislumbrou antes de sua morte. De acordo com o livro de *Josué*, a cidade era fechada e fortificada por grandes muralhas, o que impedia a invasão dos filhos de Israel. Diante dessa dificuldade, Deus diz a Josué:

- 2.(...) Eis-ahi puz eu na tua mão a Jerichó e ao seu rei, e a todos os seus valentes homens.
3. Dai volta á cidade todos os homens de guerra uma vez no dia, e fareis o mesmo seis dias.
4. Mas no dia setimo os sacerdotes tomem as sete trombetas de que se usa no anno do jubileo, e marchem adiante da arca do concerto; e rodeareis sete vezes a cidade, e os sacerdotes tocarão as trombetas.
5. E quando as trombetas fizerem um sonido mais largo e penetrante e vos ferir os ouvidos, todo o povo a uma voz dará um grande grito, e então cahirão os muros da cidade até os fundamentos, e cada um entrará por aquelle lugar que lhe ficar defronte (*Josué VI*).

Josué e seu povo realizaram tudo conforme o Senhor havia-lhes mandado. No sétimo dia, de madrugada, após dar as voltas em torno da cidade “(...) levantando todo o povo a grita, e soando as trombetas, tanto que a voz e o sonido chegou aos ouvidos da multidão, cahirão de repente os muros, e cada um subio pelo lugar que lhe ficava defronte, e tomárão a cidade” (*Josué VI, 20*).

A recuperação dessa história, ao contrário do que aconselha o pai ao filho em seu papel de medalhão, faz com que possamos pensar melhor na comparação entre conquistar o estatuto de

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click "print", select the "Broadgun pdfMachine printer" and that's it! Get yours now!

medalhão e a alusão bíblica. Os muros e os portões de Jericó eram intransponíveis, daí a grande dificuldade dos israelitas de conquistar a cidade. Para isso, eles necessitaram de um auxílio divino. Aqui, temos a intervenção do Deus hebreu que, para realizar o milagre, exige que o povo cumpra um certo ritual, durante sete dias. Podemos comparar essa execução diária e contínua dos rituais pelo povo israelita ao regime intelectual estabelecido pelo personagem pai, pois ambos levavam tempo e sacrifício. Do mesmo modo, percebemos que a autoridade do pai para receber o regime ao filho é posta no mesmo nível que a autoridade de “Deus”, em relação aos hebreus. Além disso, não devemos nos esquecer de que o povo israelita errou no deserto durante quarenta anos para conquistar definitivamente a terra prometida. O personagem pai pede ao filho um regime de aproximadamente vinte e cinco anos, pois só aos quarenta e cinco, ele colherá a glória de ser medalhão. Pensamos nessa possibilidade de comparação a partir da observação de que, para o personagem pai, conquistar a terra prometida e tornar-se medalhão são triunfos equivalentes. Recuperando pela alusão, o sentido bíblico original do texto, constatamos que seu sentido e função originais são abandonados pelo personagem pai: na *Bíblia*, a expressão aludida é um relato da forma como os israelitas invadiram Jericó; no conto, ela torna-se uma síntese de toda essa história para servir de comparação ao feito de tornar-se medalhão.

Num nível mais profundo de leitura, podemos fazer a seguinte observação: o texto recuperado de *Josué* tem função teológica de exaltar a “supremacia” de Deus, de mostrar o quanto Ele é prodigioso, quando o povo aceita suas determinações, pois os hebreus tomaram Jericó em virtude de seu auxílio divino. Desse modo, a escolha desse trecho pelo personagem pai, pode revelar que mais do que a comparação entre os êxitos, o pai esteja exaltando sua própria “supremacia”. Se essa leitura for pertinente, percebemos que no processo de recortar/colar (Compagnon, 1996), o personagem pai “transgride” o texto bíblico, conservando o tema da

supremacia e a interpretação teológica de esse trecho, mas “torna-se” personagem pai que

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

competia a Deus. Desse modo, percebemos que autor implícito cria um mecanismo para que a supremacia do pai seja irônica, pois só ele não sabe do ridículo de sua posição, mesmo que evidencie isso ao leitor. Retomando, o pai realiza o procedimento textual o qual censurou ao filho, isto é, renova “o sabor de uma citação intercalando-a numa frase nova, original e bela” (ASSIS, 1998, v.1, p. 332). Como já vimos e veremos ao longo das análises dos contos, esse é um procedimento recorrente nessa forma de composição narrativa machadiana⁴⁵. Também devemos nos ater ao fato de que “o som das trompas sagradas” — que segundo os relatos bíblicos, somado ao grito do povo, fez com que as muralhas caíssem — pode, em parte alegorizar os instrumentos que alardeiam a notoriedade pública que a figura do medalhão causa no meio social da qual faz parte.

(...) Começa nesse dia a tua fase de ornamento indispensável, de figura obrigada, de rótulo. Acabou-se a necessidade de farejar ocasiões, comissões, irmandades; elas virão ter contigo, com o seu ar pesadão e cru de substantivos desadjetivados, e tu serás o adjetivo dessas orações opacas, o odorífero das flores, o anilado dos céus, o prestimoso dos cidadãos, o noticioso e succulento dos relatórios. E ser isso é o principal, porque o adjetivo é a alma do idioma, a sua porção idealista e metafísica. O substantivo é a realidade nua e crua, é o naturalismo do vocabulário (p.335).

Como vemos, o grande galardão de quem alcança o estatuto de medalhão é tornar-se “adjetivo”, que, segundo o personagem pai, é a “alma” do idioma. Esse trecho, entremeado de metáforas, chama a atenção dos leitores, pois sua compreensão é um tanto quanto obscura. Quando isso ocorre, acreditamos, sustentados pelas pesquisas que realizamos dos contos de *Papeis Avulsos* e de outros livros do gênero e pela crítica machadiana, que seja um sinal da manifestação do autor implícito a respeito de sua própria construção textual. Explicaremos

⁴⁵ Lúcia Granja, em seu trabalho com as crônicas, já havia observado esse procedimento. (Cf. GRANJA, 2000, p. 49-

detalhadamente. Não é incomum Machado usar a própria linguagem como alegoria. Em seu livro *Machado de Assis: escritor em formação à roda dos jornais*, Lúcia Granja aponta que na crônica do dia 1º de abril de 1882, publicada no *Diário do Rio de Janeiro*, ao comentar a festa de inauguração da estátua eqüestre de D. Pedro I, na praça do Rocio (atualmente, Praça Tiradentes) no Rio de Janeiro, o cronista afirma que o grande protagonista da cerimônia foi o adjetivo, pois foi o elemento utilizado nos discursos para justificar a homenagem ao primeiro imperador do Brasil. Em seguida, ele afirma que o adjetivo “é uma grande força e um grande elemento” (ASSIS, apud Granja, 2000, p.69). De acordo com esse estudo, a estranheza do comentário — uma vez que ele apresenta uma categoria gramatical como protagonista da festa — conduz os leitores a procurarem nas entrelinhas a ironia do texto. Por meio dela, o cronista desenvolve uma escrita lúdica (que estabelece um jogo entre o que está escrito e o que deve ser lido) em que devemos ler o oposto do que está expresso. Se, numa festa, apenas o adjetivo foi “força” e “grande elemento”, a festa não teve importância nenhuma, assim como a própria estátua de D. Pedro I. Ideologia da juventude machadiana à parte, pelo exemplo da crônica, vemos que a utilização de categorias gramaticais, adjetivo e substantivo, também pode ser lida metalingüisticamente. Acreditamos que haja similaridade de composição textual entre essa parte da crônica e o trecho comentado acima, de “Teoria do Medalhão”. Devido à construção metafórica, a compreensão do último também é nebulosa e, por isso, nós, leitores, procuramos o sentido irônico do texto nas entrelinhas. Portanto — reconhecendo a construção lúdica, que no conto é mais complexa — veremos que para o autor implícito o adjetivo não é a alma do idioma, mas apenas um adorno do substantivo. Na realidade, o idealismo e a metafísica da narrativa machadiana compõem-se a partir do comezinho, do trivial. Portanto, o substantivo é a alma, a essência do texto do autor. Durante a leitura dos contos, percebemos a escassez de adjetivos até

mesmo nas descrições de locais e de personagens. Muitas delas são construídas a partir de

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

imagens em que o elemento principal é o substantivo; um exemplo é a maneira como a personagem “A” descreve o personagem Xavier em “O anel de Polícrates”, como vimos anteriormente. Estando corretas nossas observações, veremos que o “filho medalhão” corresponde ao adjetivo que o próprio Machado dispensa, em exagero, com seu estilo enxuto, usando a “palavra justa”⁴⁶. No conto, e pelo menos parcialmente na prosa machadiana, o substantivo equivale ao concreto e o adjetivo ao supérfluo ou o “pai” equivale à nova forma machadiana, enquanto os conselhos que ele dá ao “filho” correspondem ao que o autor implícito rejeita. Com a “pena da galhofa e a tinta da melancolia”, Machado figurativiza a ironia pela concretização discursiva, no caso, do “falso” par lingüístico substantivo/adjetivo. Em outro conselho do personagem pai, também percebemos a presença do autor-implícito chamando à atenção para sua forma de composição textual.

— Somente não debes empregar a ironia, esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos cépticos e desabusados. Não. Usa antes a chalaça, a nossa boa chalaça amiga, gorducha, redonda, franca, sem biocos, nem véus, que se mete pela cara dos outros, estala como uma palmada, faz pular o sangue nas veias, e arrebentar de riso os suspensórios. Usa a chalaça. Que é isto? (ASSIS, 1998, v.1, p.337).

Por negação, Machado fala-nos do próprio método. A ironia de sua prosa e que, continuando a entender a fala do pai como inversa ao que o autor implícito pensa sobre a composição literária, é um “movimento ao canto da boca”. Muitos críticos citam o trecho acima como sendo uma referência explícita de Machado a um dos elementos mais importantes da nova forma de composição literária criada por ele⁴⁷. A imagem do “movimento ao canto da boca”,

⁴⁶ “Palavra justa” (le mot just): expressão utilizada por Gustave Flaubert para definir sua própria forma enxuta de composição textual, desprovida, entre outras coisas, de adornos retóricos.

⁴⁷ Entre eles, Enilton Sá Rego. Lembremos, entre outras coisas, que é em virtude da menção do nome de Luciano no

desaconselhada pelo pai, revela que o autor brasileiro insere a ironia nas entrelinhas de sua ficção, porém seu conteúdo é incisivo e agudo. Quando, entre outros, ele utiliza a citação para criar ironia, percebemos que o texto recuperado — cuja presença, por meio de várias técnicas textuais diferentes, o autor brasileiro salienta — aparece no discurso machadiano como o revés do que o pai “concede” na fala do medalhão. Enganosa, as citações/alusões podem aparentar conhecimento de superficialidade e atitude narrativa de autoridade, mas, na verdade, elas carregam, invariavelmente, se desveladas, uma forte carga de sentidos críticos ou irônicos. Essa forma de construir a ironia sintoniza-se com o conceito desenvolvido por Beth Brait. No caso da intertextualidade com a *Bíblia*, isso ocorre por meio de sua dessacralização. O autor não a encara como um texto sagrado da tradição religiosa judaico-cristã, mas como um livro literário do qual pode se apropriar da maneira que achar melhor, como faz com qualquer outro dos livros da tradição de nossa cultura literária. Uma das conseqüências desse procedimento é que em determinadas narrativas, em razão da forma como são apresentados, alguns preceitos religiosos/morais do texto bíblico acabam por ser questionados, refutados ou ridicularizados.

Como já abordamos anteriormente — e iremos tratar nos outros contos — o escritor do Cosme Velho, na composição dos contos, entre outros procedimentos, desenvolve, à sua maneira, o conceito de “palavra justa” de Flaubert, que pode resultar também na metaliterariedade, que o pode levar a definir, sinteticamente, por meio de uma imagem (ironia igual ao movimento ao canto da boca), seu próprio modo de realizar a ironia. Nossa hipótese fundamenta-se na diferença com que ele apresenta a ironia e a chalaça. Conforme já dissemos, a definição de ironia dada pelo personagem pai é composta por dois elementos: a imagem do “movimento ao canto da boca” e a

Medalhão” ser composto a partir de uma paródia do ensaio de Luciano de Samosata, intitulado “O professor de Retórica” (Cf. SÁ REGO, 1989, p.88). Sabemos que essa relação entre os autores será um dos argumentos de Enilton para sustentar sua hipótese de que o autor brasileiro adotou como base de sua composição textual, a partir de

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

tradição a qual ele recorreu para demonstrar sua origem. Dessa forma, ela praticamente não contém adjetivos; os que nela integram, “cépticos e desabusados” apenas indicam os tipos de pessoas que fazem o seu uso. Diferentemente, a chalaça é apresentada apenas por adjetivos ou por locuções adjetivas. Segundo o pai, ela é “boa”, “amiga”, “gorducha”, “redonda”, “franca”, “sem biocos” e “sem véus”. Em alguma de nossas observações anteriores, afirmamos que, na obra machadiana, o substantivo equivale ao concreto enquanto o adjetivo ao supérfluo, o que é reforçado pela própria “teoria de fazer-se medalhão”. Assim sendo, numa leitura metalingüística, quando os elementos do trecho insinuam sua possibilidade, concluímos que as descrições ou definições mais substantivas revelam o que é mais importante ou adequado para a composição textual. Mas, não é apenas isso, como vimos, as imagens concretas e substantivas são uma das formas de realização da metalinguagem no texto machadiano e do estilo do autor.

Nesse conto, temos um outro caso de alusão à *Bíblia*, cuja função também é desenvolver a ironia, a qual se volta contra os acontecimentos políticos da época.

— Nem política. Toda a questão é não infringir as regras e obrigações capitais. Podes pertencer a qualquer partido, liberal ou conservador, republicano ou ultramontano, com a cláusula única de não ligar nenhuma idéia especial a esses vocábulos, e reconhecer-lhe somente a utilidade do *scibboleth* bíblico.(p.336)

Como podemos ver, a alusão é de difícil reconhecimento, pois ela é composta por apenas um vocábulo, “scibboleth”, e não há nenhuma indicação do livro bíblico em que poderíamos encontrá-lo. Soma-se a isso, o fato de que a palavra está grafada de acordo com a versão *A Bíblia* (1881). Dessa forma, acreditamos que, mesmo para os leitores contemporâneos de Machado de Assis, essa alusão era obscura. Para os leitores de hoje, a nota de rodapé que John Gledson insere

em “Teoria do Medalhão”⁴⁸, apresentando a fonte e a função do vocábulo, é fundamental. A alusão encontra-se na história da guerra entre os povos de Efraim e de Galaad. Segundo o livro *Juízes* (12, 1-7), os gaaladitas venceram a batalha e tomaram as divisas da cidade de Efraim. Para reconhecer os inimigos fugitivos — e em seguida matá-los — eles pediam a quem quisesse deixar a cidade para que dissesse a palavra “scibboleth”, que, em hebraico, significa “espiga de trigo”, pois os efraimitas pronunciavam “sibboleth”, enquanto os gaaladitas, “chibboleth”. Ao retornarmos ao texto machadiano, veremos que uma “aparente” alusão simples retoma todo o jogo fonológico que integra a história bíblica, e a ironia está em denunciar que a diferença entre os partidos liberal e conservador estava na forma do discurso que cada um deles “pronunciava”, sem verdadeiras divergências políticas, uma vez que, de acordo com o período histórico em que se passa o conto, seus interesses eram praticamente os mesmos, um dos quais, o poder⁴⁹. A sutileza da ironia está na forma com que a alusão é integrada ao conto, uma vez que a expressão “scibboleth bíblico”, no final do parágrafo, está quase que encoberta pelas outras idéias apresentadas pelo pai.

Apesar de curto, existem vários outros aspectos de “Teoria do Medalhão” que merecem ser investigados, porém, acreditamos que os acima expostos em nossa análise são suficientes para sustentar nossa hipótese de que esse conto seja uma matriz dos procedimentos textuais utilizados

⁴⁸ *Contos: uma antologia*, edição selecionada e organizada por John Gledson, vol. 1, p.336.

⁴⁹ Pensando por meio da perspectiva histórica de John Gledson e Sidney Chalhoub, podemos conjecturar que a apresentação do ano de nascimento de Janjão (1854) e do ano em que completa vinte e um anos (1875), pode ser significativa para reforçar a idéia de que nesse conto, Machado “ironiza” a política brasileira. 1850 pode representar o início das manobras políticas entre os partidos liberal e conservador para dividirem o poder. Segundo Gledson (2006), em “A história do Brasil em *Papéis avulsos*”, na década de 1850 o Brasil passava por um período que Justiniano José da Rocha denominou de “transação”, isto é, “um movimento pendular entre democracia e absolutismo seguido de um período de corrupção (‘transação’) representado, (...), sobretudo pelo Gabinete da ‘Conciliação’, de 1853-7, presidido por Honório Hermeto Carneiro Leão, o marquês de Paraná” (GLEDSON, 2006, p. 85). Já 1875 pode representar o final do Segundo Reinado cuja síntese política partidária, segundo Maria Célia Freitas e Marlene Ordonez (1971), é que “na prática esses partidos funcionavam independentemente de sua ideologia e não eram orientados pelos seus princípios. Lutavam apenas pela posse do poder” (FREIRE; ORDONEZ, 1971, p. 13). Talvez, um estudo minucioso da relação entre a história e o conto confirme a idéia de que é possível fazer uma

pelo contista para desenvolver a metalinguagem, o que para nós, é o fio que liga todos os contos de *Papéis avulsos*. Dessa forma, se nossa hipótese estiver correta, o conto “assenta-se” (pelo procedimento da inversão) à cabeceira do livro (ou mesa), pois nele parece que encontramos o “pai”, cujo trabalho, segundo o próprio Machado de Assis afirma em seu prefácio, fazer sentar à mesma mesa (ou livro) pessoas de uma mesma família. Assim, apesar do título do livro, como muitos críticos já perceberam, *Papéis avulsos*, não é uma simples coletânea. Arriscando-nos, ele funciona como um compêndio prático de uma teoria de experimentação das formas literárias desenvolvida por Machado de Assis em sua maturidade⁵⁰. Não podemos nos esquecer que também é nesse conto, que o autor do Cosme Velho apresenta-nos, por meio de uma imagem, como ele concebe outro elemento fundamental de sua obra madura: a ironia.

3.2.2. “A chinela turca”

Antes de iniciarmos nossa análise de “A chinela turca”, convém que observemos uma nota a seu respeito, feita pelo próprio Machado de Assis na primeira edição de *Papéis avulsos*, recuperada também por John Gledson em sua *Antologia*:

Este conto foi publicado, pela primeira vez, na *Época*, nº 1, de 14 de novembro de 1875. Trazia o pseudônimo de *Manassés*, com que assinei outros artigos daquela folha efêmera. O redator principal era um espírito eminente, que a política veio tomar às letras: Joaquim Nabuco. Posso dizê-lo sem indiscrição. Éramos poucos e amigos. O programa era não ter programa, como declarou o artigo inicial, ficando a cada redator plena liberdade de opinião, pela qual respondia exclusivamente. O tom (feita a natural reserva da parte de um

⁵⁰ A hipótese que estamos sugerindo — sustentados pelas análises dos contos que estamos realizando a partir do viés intertextual com a *Bíblia* — deverá ser mais bem fundamentada em trabalhos futuros, quando poderemos estudar os

colaborador) era elegante, literário, ático. A folha durou quatro números (ASSIS, 1998, v.2, p. 529)

Como vimos, ao afirmar que, nesse periódico, “o programa era não ter programa”, além da liberdade de opinião, era garantido aos colaboradores a liberdade de criação artística. Acreditamos que um dos fatores que colaborou para o desenvolvimento de novas técnicas na arquitetura composicional dos contos, apontadas por Gledson, possa ser o tamanho do espaço físico que o jornal ou a revista ofereceu para que o autor pudesse desenvolver seu texto. Pensamos nisso, a partir da constatação de que, em *Papéis avulsos* — livro que, segundo o crítico inglês, inaugura a fase madura desse gênero em Machado de Assis — os contos mais longos, “O alienista” e “D. Benedita”, foram publicados no mesmo periódico, *A Estação*, e uma boa parte dos contos mais curtos na *Gazeta de Notícias*. Como já enunciamos, sustentados pela crítica, principalmente pelas observações de John Gledson a respeito do conto, acreditamos que *Papéis avulsos* seja um compêndio das várias experimentações literárias do gênero que Machado de Assis desenvolveu, principalmente entre 1881 e 1882. No entanto, houve espaço também nessa coletânea histórias mais antigas, “A chinela turca” (1875), “Uma visita de Alcibíades” (1876) e “Na arca” (1878), cuja forma de composição e o conteúdo se distingue dos contos dos livros anteriores *Contos Fluminenses* (1869) e *História da Meia-noite* (1873).

“A chinela turca” é composta pela soldagem de três “fragmentos” de narrativas diferentes, formando uma história única, ou melhor, um único enredo: na primeira parte da história, temos a narração de que a expectativa do bacharel Duarte de ir ao baile com sua namorada, Cecília, desmoronou-se com a visita inesperada do Major Lopo Alves, cujo objetivo era ler um drama de sua autoria para que Duarte pudesse avaliá-lo; a segunda parte compõe-se da apresentação da “leitura” dos primeiros capítulos do drama de Lopo Alves, acompanhada de

mistura entre a ficção do major e o sonho de Duarte — o qual, em virtude da leitura do drama de Lopo Alves, revela-se como sonho apenas no final — e do despertar do bacharel, momento em que os três fragmentos da história são aglutinados. Essa forma de compor, cuja estratégia é aglutinar três histórias diferentes num único enredo, é muito parecida com a narrativa em abismo, porém, a diferença entre elas, e que, para nós, é um dos elementos de ligação dessas partes diferentes, é a utilização de um único narrador. Acreditamos que em “A chinela turca”, temos uma espécie de representação, por meio da ficção (e a partir de um enredo recheado de ironia), da ultrapassagem de alguns paradigmas românticos, o que cede lugar a uma nova forma de composição textual. Essa última hipótese fundamenta-se nos comentários do narrador a respeito do major Lopo Neves e de seu drama. Primeiramente, logo no início da narrativa, ele classifica-o como “um dos mais enfadonhos sujeitos do tempo” (ASSIS, 1998, v.1, p. 220). Nessa descrição, utiliza o adjetivo “enfadonho” para caracterizar o major. Temos aparentemente um procedimento natural, no entanto, durante a análise dos outros contos, vimos que uma das técnicas dos narradores machadianos é fazer descrições por meio de imagens cujo núcleo é composto por substantivos (GRANJA, 2000, p.69). Para o autor brasileiro, conforme demonstramos na análise de “Teoria do Medalhão”, o adjetivo é apenas um adorno que muda a essência das coisas, a qual vem melhor explicitada pelo substantivo. Desse modo, mais do que afirmar que o major é maçante, por meio de uma relação da função do personagem no conto e do adjetivo na escrita do autor, é possível concluir que o narrador, nas entrelinhas, mostre que Lopo Alves e, conseqüentemente, tudo o que de alguma forma está ligado a ele cumprem função “adjetiva” (apenas ornamental, acessória) no texto. Essa hipótese possibilita-nos pensar em duas interpretações para essa aproximação entre o adjetivo e o major: a primeira é que, entre o drama do major e sonho do bacharel, devemos voltar nossa atenção para o segundo, pois é nele que se

concentra aquilo que o autor realmente deseja ressaltar, conforme demonstramos a seguir; a

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

segunda formula-se a partir do fato de que o major é autor de um drama que, segundo o narrador, é inspirado nas mesmas características do estilo ultra-romântico (Cf. ASSIS, 1998, v.1, p. 222). Num nível de análise mais aprofundado, podemos sugerir a relação do adjetivo com o estilo literário citado. Caso essa leitura seja pertinente, veremos que, por meio da ironia, o narrador machadiano censura o ultra-romantismo e o excesso de clichê que o acompanha⁵¹; com isso, acentua a diferença entre as duas formas narrativas: Romantismo (reforçado pela citação do movimento “ultra-romântico”) e forma ficcional desenvolvida por ele.

Sobre a vocação artística de Lopo Alves, Duarte recorda que, em tempos anteriores, o major havia escrito alguns discursos inaugurais, “duas ou três nêias e boa soma de artigos que escrevera acerca das campanhas do Rio da Prata”(p. 221). Aqui, vale observarmos uma nota feita por John Gledson em sua edição do conto. De acordo com o crítico inglês, Machado de Assis “tende a associar pessoas maçantes com as campanhas militares do Sul, como, por exemplo, o major Siqueiros, em *Quincas Borba*” (p.221). Essa constatação de Gledson reafirma nossa idéia de que tudo o que se relaciona à figura do major também é estigmatizado com a marca do aborrecimento, inclusive sua escrita. O motivo que levou Lopo Alves a retomar as atividades literárias, segundo o narrador nos revela, foi o fato de ter assistido a representação de uma peça ultra-romântica, semanas antes, “obra que lhe agradou muito e lhe sugeriu a idéia de afrontar as luzes do tablado” (p.221-222). Assim, por meio dessa intromissão do narrador, uma vez que o major ocultou esse fato ao bacharel, somos alertados a respeito da sintonia entre o drama e o estilo “ultra-romântico”.

O drama dividia-se em sete quadros. Esta indicação produziu um calafrio no ouvinte. Nada havia de novo naquelas cento e oitenta páginas, senão a letra do autor. O mais eram os lances, os caracteres, as ficelles, e até o estilo dos mais

⁵¹ Atualmente, o “ultra-romantismo” é comumente associado ao estilo byronista; mas o narrador usa o termo como

acabados tipos do romantismo desganhado. Lopo Alves cuidava pôr por obra uma invenção, quando não fazia mais do que alinhar as suas reminiscências. Noutra ocasião, a obra seria um bom passatempo. Havia logo no primeiro quadro, espécie de prólogo, uma criança roubada à família, um envenenamento, dois embuçados, a ponta de um punhal e quantidade de adjetivos não menos afiados que o punhal. No segundo quadro dava-se conta da morte de um dos embuçados, que devia ressuscitar no terceiro, para ser preso no quinto, e matar o tirano do sétimo. Além da morte aparente do embuçado, havia no segundo quadro o rapto da menina, já então moça de dezessete anos, um monólogo que parecia durar igual prazo, e o roubo de um testamento (p.222-223).

Nessa enxuta apresentação do drama de Lopo Alves, o narrador exprime o quão maçante era essa ficção, para o que contribuirá a falta de originalidade: “Nada havia de novo naquelas cento e oitenta páginas, senão a letra do autor” (p.222). O major simplesmente fizera uma imitação da peça que assistira no teatro, mudando apenas alguns detalhes do enredo, mas conservando “fielmente” o estilo. Além disso, o enredo é repetitivo: há o rapto de uma criança e, em seguida, de uma moça de dezessete, respectivamente no primeiro e segundo quadros, além das idas e voltas de embuçados. Enfim, um enredo previsível, composto por clichês, e pincelado por uma “quantidade de adjetivos”. Como já dissemos em nossa análise de “Teoria do Medalhão”, o adjetivo para os narradores de ficção e de crônicas de Machado de Assis representa um adorno do substantivo. Desse modo, ao revelar que o drama tinha como base de sua composição esse elemento da gramática, o narrador afirma que o texto não possuía essência, ou a pulveriza pelo investimento no “adjetivo” que de certa forma, alegoriza o supérfluo, o dispensável, em Literatura. Acreditamos que, nesse trecho, há alguns indícios que nos permitem elaborar uma leitura metalingüística. Da forma como está exposto, o fastio da obra parece refletir o do próprio estilo, pois os elementos que constituem o drama do major são comuns às outras obras do movimento ultra-romântico. Portanto, por meio dessa leitura, podemos concluir que, indiretamente, existe uma crítica do autor a essa forma de composição.

Essa hipótese fundamenta-se a partir das idéias de dois críticos Enilton Sá Rego e João Adolfo Hansen. Como vimos em “Pressupostos teóricos”, em *O calundu e a Panacéia*, Sá Rego desenvolve sua idéia de que a “nova” forma de composição de Machado de Assis sustenta-se na tradição luciânica da Sátira Menipéia. Dentro desse estudo, para análise do conto, interessa-nos duas observações feitas pelo crítico. A primeira é que o autor do Cosme Velho tinha em sua biblioteca particular *As obras completas de Luciano de Samosata* cuja edição era de 1874, isto é, de um ano anterior à composição do conto “A chinela turca”, o que pode ser um indício de uma possível influência do pensador sírio na composição do conto⁵². A outra observação é uma comparação estabelecida por Sá Rego entre o Prefácio do *Cromwell* de Victor Hugo de 1827, conhecido como o manifesto do romantismo, e uma crônica de Machado de Assis de 15 de janeiro de 1877. De acordo com o crítico, essa crônica pode ser lida como um “manifesto”, a partir da paródia do prefácio de Victor Hugo, em que o autor aborda “de uma forma sério-cômica duas idéias centrais para o futuro desenvolvimento de sua obra romanesca: a relação entre o épico, o verdadeiro e o maravilhoso, assim como a função do grotesco — isto é, da união do ridículo ao sublime — na história da literatura” (SÁ REGO, 1989, p.136). Dentro desse estudo de comparação entre esses “dois manifestos”, que possuem uma distância de cinquenta anos, interessa-nos dois dos comentários do crítico. O primeiro é de que, para Machado de Assis, os heróis épicos são criados pela literatura de acordo com as particularidades dos períodos históricos aos quais pertencem e, por isso, ele propõe a seguinte ordem: Aquiles, Enéias, os heróis de cavalaria, Dom Quixote e, por último, Rocamboles. Este, segundo o cronista, era o herói que tinha feições consoante com as características do século (XIX): “E porque a epopéia pede algo

⁵² Na realidade, essa hipótese é de difícil comprovação, pois, por meio do livro *A Biblioteca de Machado de Assis* de José Luís Jobim — que contém o artigo “A Biblioteca de Machado de Assis” de Jean-Michel Massa e o artigo “Reverendo a Biblioteca de Machado de Assis” de Glória Vianna — só pudemos constatar que a edição das obras completas de Luciano de Samosata é de 1874. Dessa forma, não há nenhum apontamento que precise a data de

maravilhoso, Rocambole fez-se inverossímil; morre, vive, cai, barafusta e some-se, tal qual como um capoeira em dia de procissão” (ASSIS, 1994, v.3, p.391)⁵³. O segundo, na realidade, é uma conseqüência do primeiro: para Victor Hugo, “toda história da poesia caminha no sentido da instituição da ‘verdade’; para Machado, a dimensão essencial subjacente ao épico é o maravilhoso” (SÁ REGO, 1989, p.139). Desse modo, Sá Rego enfatiza que uma das características da nova forma de composição de Machado de Assis é o fantástico, o maravilhoso, recuperado, entre outras, da tradição luciânica. Em nosso trabalho, como dissemos no capítulo “Pressupostos Teóricos”, adotamos o conceito de fantástico a partir dessa perspectiva proposta por Sá Rego, com a qual João Alfredo Hansen concorda e, em seu artigo “‘O imortal’ e a verossimilhança”⁵⁴, propõe a seguinte definição:

O gênero fantástico é explicitamente incrível: a descrença é seu pressuposto, não seu efeito, pois sua matéria é não-ser. Seu destinatário deve saber que lê uma arte de representar o inacreditável do não-ser e do não-existente, aceitando, contudo, a realidade da convenção e do artifício. Na história fantástica, nada existe em que acreditar, a não ser o bom desempenho técnico e artístico das convenções de um gênero que trata do falso. O gênero prevê que seus personagens vivam aventuras e situações improváveis (HANSEN, 2006, p. 60).

Além disso, nesse artigo, Hansen mostra que, por meio da utilização do conceito de verossimilhança, em “O imortal” (1882), o narrador faz uma paródia ao Romantismo, ridicularizando seus conceitos e seus temas. Portanto, por meio dos dois críticos, percebemos

⁵³ Agradecemos a gentileza da Prof^a. Dr^a. Maria Celeste Tommasello Ramos que nos sugeriu pensar na relação entre os heróis épicos e bíblicos na obra de Machado de Assis. Em trabalhos futuros pretendemos realizar essa pesquisa, pois ela pode revelar-nos fatos novos sobre a forma como Machado de Assis apropria-se do texto bíblico.

⁵⁴ Convergente com as idéias de Hansen, temos também Jayme Loureiro (2006), que em seu artigo “Leitura, escrita e crítica em ‘Aurora sem dia’”, também da revista *Teresa*, mostra que as atitudes do personagem Luís Tinoco têm função de banalizar as correntes estilísticas da época, principalmente, o Romantismo: “a principal característica do escritor Luís Tinoco, no entanto, talvez seja a de diluidor literário, isto é, ele representaria a classe de escritores mediocres que, produzindo obras carregadas de clichês, atual na banalização das correntes estilísticas. Nesse sentido, realmente não é necessário que a narrativa se prenda a um momento específico, visto que é um tipo presente ao longo da história literária, e, no caso em questão, do Romantismo” (p.108). Acreditamos que Lopo Alves cumpra função

qual é a relação do escritor com o Romantismo, depois dos anos 70, porém, mais do que isso, pudemos ver que seu inconformismo com o estilo está dissolvido em suas composições literárias. Se estivermos corretos, veremos que o narrador faz questão de frisar o caráter maçante, repetitivo e enfadonho do drama ultra-romântico de Lopo Alves para mostrar que há um mau escritor e um bom; o bom é ele próprio. Por meio desse procedimento, ele sugere que, se o conto se fixasse apenas na obra do major, ele seria tão enfadonho quanto o drama de Lopo Alves. Por isso, conscientemente, utiliza em seu favor o sonho de Duarte. Temos assim, a “intervenção” do fantástico, cuja verossimilhança é garantida, nesse caso, pela situação de sonho. O fantástico, de acordo com os novos procedimentos adotados pelo escritor, é um dos elementos que livra a literatura, inclusive a sua própria, do tédio produzido pelos temas e conceitos do Romantismo. Portanto, acreditamos que “A chinela turca” seja o conto em que o autor manifeste, quase que explicitamente, os rumos que sua forma de compor estava tomando. É claro que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é grande marco da mudança dos horizontes literários de Machado de Assis. No entanto, vários críticos de sua obra, apontam a transformação gradual, escritura e reescritura da prosa do autor, entre as décadas de sessenta e setenta, principalmente, nas crônicas. Como dissemos acima, acreditamos que o espaço gráfico e a liberdade textual e ideológica cedidos pela *Época* contribuíram com essa experimentação textual, que poderia ser lida também como “manifesto” cômico, à maneira de Luciano de Samosata, de uma nova proposta de escrita, mais condizente com um tempo de transformações.

No conto, enquanto o foco era o drama de Lopo Alves, o tom da história será um tanto quanto enfadonho, menos inquietante. Para nós, esse período corresponde aos dois primeiros fragmentos da história, pois, apesar de não tratar diretamente da obra do major, a primeira parte de “A chinela turca” mostra que a presença dele, atrapalhou o idílio amoroso entre Duarte e

Coelha. Dessa modo, essa parte do conto, temo também a presença do Romantismo por meio

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

do amor “intenso” do bacharel pela moça que tinha os “mais finos cabelos loiros e os mais pensativos olhos azuis” (ASSIS, 1998, v.1, p. 220). Se observarmos bem, veremos que o Romantismo também pode ser percebido na semelhança entre a descrição da personagem Cecília do conto e a de Cecília de *O guarani*.

Os grandes *olhos azuis*, meio cerrados, às vezes se abriam languidamente como para se embeberem de luz e abaixavam de novo as pálpebras rosadas.

(...)

Os longos *cabelos louros*, enrolados negligentemente em ricas tranças, descobriam a fronte alva e caíam em volta do pescoço presos por uma *rendinha finíssima de fios de palha cor de ouro*, feita com uma arte e perfeição admirável⁵⁵ (ALENCAR, 2005, p. 30).

Além disso, nessa parte do conto, o ritmo da composição textual é mais lento, o excesso de adjetivos, como já comentamos, retarda o andamento do enredo. Dessas observações, poderíamos pensar que o autor elaborou o conto, dividindo em três fases literárias diferentes. Na primeira teríamos o Romantismo, representado pelo romance entre o bacharel e Cecília; na seqüência, o ultra-romantismo, por meio do drama do major; e, por último, o sonho de Duarte representando, conforme já comentamos, a nova forma de composição sugerida pelo autor. Por meio do sonho do Bacharel Duarte, o narrador apresenta uma história fantástica, na qual o estranhamento é o absurdo “kafkiano” das situações, que se traduzem em arbitrariedade extrema e provocam o “desnortamento” do personagem e do leitor. Além disso, a forma como os eventos fantásticos encadeiam-se parece tentar imitar o fluxo de idéias que se manifesta durante o sonho, que, posteriormente, Sigmund Freud afirmou ser um trabalho do inconsciente. Com isso, há um aumento na velocidade do ritmo da narrativa e, conseqüentemente, ela torna-se mais dinâmica, até chegar ao ápice:

Duarte não respondeu, fechou os punhos, bateu com eles violentamente nos peitos do homem e deitou a correr pelo jardim fora. O homem não caiu; sentiu apenas um grande abalo; e, uma vez passada a impressão, seguiu no enalço do fugitivo. Começou então uma carreira vertiginosa. Duarte ia saltando cercas e muros, calcando canteiros, esbarrando árvores, que uma ou outra vez se lhe erguiam na frente. Escorria-lhe o suor em bica, alteava-se-lhe o peito, as forças iam a perder-se pouco a pouco; tinha uma das mãos feridas, a camisa salpicada do orvalho das folhas, duas vezes esteve a ponto de ser apanhado, o chambre pegara-se-lhe em uma cerca de espinhos. Enfim, cansado, ferido, ofegante, caiu nos degraus de pedra de uma casa, que havia no meio do último jardim que atravessara (ASSIS, 1998, v.1, p.230).

Como podemos ver, a composição textual do trecho acima, realmente, reproduz “uma carreira vertiginosa” (p.230), uma vez que temos uma explosão de acontecimentos, narrados simultaneamente e com poucas pausas. Também gostaríamos de destacar a semelhança entre as aventuras de Duarte e as peripécias de Rocambole. Com isso, poderíamos ler que, no sonho, Duarte torna-se, como Rocambole, o herói épico possível de sua época. O que não acontece quando é narrado seu idílio amoroso. Portanto, acreditamos que o próprio narrador faz questão de frisar essa variação de tons e de ritmos com o intuito de causar um certo estranhamento no leitor, para que este possa perceber a diferença que existe entre as formas de narrar de cada um dos fragmentos. No entanto, essas formas de composição são apresentadas com parcialidade, pois as duas primeiras são utilizadas pelo narrador apenas para que ele possa estabelecer uma comparação entre elas e a última. Com esse procedimento, ele as condena e ressalta o modo de composição textual do último fragmento da história, isto é, o sonho de Duarte.

(...) — Ninfa, doce amiga, fantasia inquieta e fértil, tu me salvaste de uma ruim peça com um sonho original, substituíste-me o tédio por um pesadelo: foi um bom negócio. Um bom negócio e uma grave lição: provaste-me ainda uma vez que o melhor drama está no espectador e não no palco (p.231).

Nesse trecho, chama-nos à atenção o fato dele ser composto por meio de uma “invocação”

à maneira de oração, pois Duarte não “invoca” a “ninfa” mas “agradece-lhe” a intervenção,

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

uma vez que o livrou de uma peça ruim. Acreditamos, conforme tentamos mostrar até aqui, que, numa leitura metalingüística, as palavras de Duarte a respeito de seu sonho reproduzem o pensamento do autor sobre sua própria inovação literária. Ao construir “A chinela turca”, dividindo-a em três partes, o autor-implícito mostra que, nas primeiras partes, o conto caminhava no mesmo rumo dos contos machadianos da primeira fase, isto é, havia algumas particularidades que os aproximava do Romantismo. No entanto, ao apresentar a terceira parte, ele próprio enfatiza que a inserção do elemento fantástico na composição textual “salvou” a história. Com isso, acreditamos que “A chinela turca” represente conjuntamente a ruptura do autor com o modelo antigo de composição do conto e a iniciativa de criar um modelo original, que será reconstruído e recriado durante o desenvolvimento dos contos do livro e dos próximos.

Para finalizarmos, é necessário que examinemos alguns trechos do enredo, pois acreditamos que além da composição textual, nas entrelinhas do texto, o autor trate de um tema muito discutido pela elite brasileira na época (1875): o branqueamento da população, por meio da imigração, para purificação da raça⁵⁶.

Iniciemos com a rápida descrição que o narrador faz da amada do bacharel Duarte: “os mais finos cabelos loiros e os mais pensativos olhos azuis que este nosso clima, tão avaro deles, produzira” (p.220). Como sabemos, no século XIX, a mola propulsora da economia do Brasil era a escravidão, com isso, a sociedade brasileira compunha-se, principalmente, de brancos, mulatos e negros. Os primeiros, se ricos, formavam a elite nacional, no entanto, mesmo entre eles, era raro alguém que tivesse os olhos azuis e os cabelos loiros do clichê romântico, de que é maior exemplo Cecília. Talvez, por isso, o narrador afirme que nosso clima era avaro de tal fisionomia. No entanto, essa expressão, “tão avaro deles”, também pode ser lida como a introdução crítica de uma voz da sociedade da época: a manifestação da reivindicação da elite de que a “raça”

brasileira fosse “branqueada”. Nossa hipótese fundamenta-se em outro trecho do conto, mais exatamente durante a narração do sonho de Duarte. Segundo o narrador, para realizar o casamento forçado, o padre “entrou e foi direto ao moço, engrolando sonolentemente um trecho de Neemias ou qualquer outro profeta menor”(p. 229). Para nós, obviamente, o autor não fez alusão a Neemias despropositadamente. Nossa primeira hipótese, que se confirmou equivocada durante nossa pesquisa, era de que a leitura de trechos do livro do profeta fazia parte do ritual católico de celebração do casamento. Procuramos então em *Neemias* algum trecho que se remetesse à união conjugal; no capítulo dez, encontramos uma espécie de acordo que o povo de Israel assumia para que Deus continuasse provendo em favor deles. Entre outras coisas, havia uma proposta de manter o povo “purificado”, para isso, os pertencentes à tribo de Israel não poderiam casar-se com estrangeiros: “e que assim não dariamos as nossas filhas ao povo da terra, nem tomaríamos as filhas d’elles para os nossos filhos” (*Neemias* 10, 30). Desse modo, se nossa conjectura estiver correta, ao aludir ao profeta, pode ser que, ente outras coisas, o autor resgate, dentre uma série de compromissos assumidos por Israel, apenas a questão da purificação da raça, que, no caso do texto bíblico, garantia, por meio do cumprimento das leis e da tradição da realização dos rituais, a oblação a um único Deus, que por Sua parte, providenciava-lhes Suas bênçãos. Segundo nota de *A Bíblia Jerusalém*⁵⁷, esse compromisso firmado entre Deus e povo ocorreu durante uma cerimônia penitencial. Assim, além de reconhecer seus “erros”, novamente, o povo escolhido entrega seu destino às mãos de Deus, por isso, aceita as condições impostas por Este. Desse modo, novamente, no processo de recortar e colar, o autor dessacraliza o texto bíblico, pois, ao recuperá-lo, exclui a ligação do humano e do divino, aproveitando apenas um de seus temas, transgredindo o caráter “sagrado” e a forma do livro de *Neemias*, pois a alusão é apenas a um dos temas tratados nesse compromisso assumido pelos hebreus. Assim, o que

realmente nos chama a atenção é o trabalho do autor que, sutilmente, consegue conduzir seu leitor a uma reflexão mais profunda. Aqui cabe também o conceito de “digressão” que tratamos anteriormente.

Pensando com John Gledson, a data de “1850” no conto, em face da citação, pode ter um significado mais abrangente. Segundo Sidney Chalhoub, no livro *Cidade Febril*, a partir da década de 1850, a elite brasileira importou o termo e o conceito europeus de “classes perigosas”, para alcinhar, entre outros, negros que viviam “sobre si” em cortiços, onde não havia condições higiênicas básicas e não existia “ordem”. Dessa forma, além de sua condição de escravos, os negros passaram a ser considerados perigosos. Nos anos de 1850 e 1873, o Brasil teve de enfrentar gravíssimas epidemias de febre amarela. Na primeira, os médicos higienistas brasileiros concluíram que o tráfico negreiro era o grande responsável por trazer a epidemia ao território nacional, daí Chalhoub associar o final definitivo do tráfico também às epidemias de febre amarela, além das outras razões alegadas pela “grande história”. Com o fim do tráfico, a elite procurou substituir a mão de obra negra pela dos imigrantes, porém, durante as epidemias de febre amarela, os últimos eram os que mais sofriam. Como sabemos, a febre amarela só foi erradicada no Brasil no início do século XX. Segundo os levantamentos de Chalhoub, os médicos sanitaristas brasileiros, durante praticamente meio século, buscaram erradicar a doença em virtude de ela ameaçar a mão de obra imigrante. Nesse mesmo período, outras epidemias dizimavam os negros, porém poucas medidas foram adotadas. Desse fato, Chalhoub conclui que o principal objetivo das políticas de combate às doenças era o embranquecimento da população.

os brasileiros inventaram um racismo à sua feição: ao combater a febre amarela e negligenciar as doenças que flagelavam a população negra, os doutores, na realidade procuravam mudar o ambiente com o intuito de auxiliar a natureza. E o trabalho da natureza coadjuvada pela imigração e pela miscigenação era a eliminação paulatina da herança africana — isto é, a herança da “raça inferior” —

— presente na sociedade brasileira. (CHALHOUB, 1996, p. 95)

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

De acordo com Chalhoub, em *Machado de Assis historiador* (2003), o tema da escravidão está dissolvido pela obra do autor brasileiro. Por meio da ficção, ele provoca seus contemporâneos, apresentando — num nível mais profundo do texto, geralmente “encoberto” pela alegoria — o poder do discurso político arbitrário que a elite brasileira exercia sobre as outras camadas sociais, principalmente em relação aos negros, os quais, aos poucos, parando de servirem de mão-de-obra a impulsionar a economia brasileira, cria-se um discurso de branqueamento da raça, da importância dos imigrantes para o desenvolvimento de uma nação mais “evoluída”. Mais do que uma opinião a respeito da escravidão, Machado de Assis ironizava as variações de discurso que determinados elementos da sociedade realizam, defendendo os interesses de um determinado grupo, dependendo da situação; novamente a questão da volubilidade de idéias, desenvolvida por Schwarz, principalmente, em *Um mestre na periferia do capitalismo*.

Há também um outro aspecto que devemos considerar: Duarte está “cegamente apaixonado” por Cecília, o romance entre eles começou quando “seu coração deixando-se prender entre duas valsas, confiou aos olhos, que eram castanhos, uma declaração em regra, que eles pontualmente transmitiram à moça, dez minutos antes da ceia, recebendo favorável resposta logo depois do chocolate” (ASSIS, 1998, v.1, p. 220). Portanto, o coração — órgão que, no imaginário romântico, acolhe os sentimentos e, conseqüentemente, a falta de razão — é quem impulsiona sua paixão. Desse modo, o bacharel está impossibilitado aparentemente de perceber qualquer tipo de interesse por parte de Cecília no relacionamento entre ambos. Essas minúcias do texto reforçam a aproximação entre este e a forma de composição proposta pelo Romantismo, cujos temas, às vezes, exagera em relação aos sentimentos, como, por exemplo, a paixão cega do

bacharel, numa época em que uma união matrimonial significava também um comprometimento

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

econômico para ambos e, conseqüentemente, para suas famílias. No sonho do Bacharel, é-lhe apresentada uma mulher tão “divina” quanto Cecília, mas cujo pai exige que ele se case com a moça, para torná-la sua herdeira.

(...) Assomando à porta, levantou o reposteiro e deu entrada a uma mulher, que caminhou para o centro da sala. Não era mulher, era uma sílfide, uma visão de poeta, uma criatura divina. Era loura; tinha os olhos azuis, como os de Cecília, extáticos, uns olhos que buscavam o céu ou pareciam viver dele. Os cabelos, deleixadamente penteados, faziam-lhe em volta da cabeça um como resplendor de santa; santa somente, não mártir, porque o sorriso que lhe desabrochava os lábios, era um sorriso de bem-aventurança, como raras vezes há de ter tido a terra. Um vestido branco, de finíssima cambraia, envolvia-lhe castamente o corpo, cujas formas aliás desenhava, pouco para os olhos, mas muito para a imaginação (p.228-229).

Como podemos ver, a descrição da dona na chinela turca é divinizante, muito parecida com a forma utilizada pelo Romantismo. Todos os seus traços são marcados pela beleza e delicadeza. Além disso, o narrador, utiliza a cambraia para compor o vestido que cobre o corpo da mulher, tecido que produz um jogo entre mostrar e cobrir, pois, como vimos, ele a cobre, ao mesmo tempo em que desenha suas formas, aguçando a imaginação de quem a vê, ou melhor, de quem ouve falar sobre sua beleza. No entanto, no sonho, existe um elemento que quebra a atmosfera romântica idealizada: o interesse do pai e da filha nos bens do bacharel. No sonho, o enlace com a “diva”, custar-lhe-ia a própria vida. Desse modo, o sonho, que não deixa de ser uma ficção, serve de alerta a Duarte, mostrando-lhe uma outra possibilidade em relação a seu romance real, um interesse de Cecília que ele não pôde enxergar na realidade ou temia sem saber, uma vez que seu coração o cegou. Nesse caso, temos um jogo ficcional muito irônico, pois há uma inversão dos elementos que deveriam compor o efeito de “realismo” e de sonho no conto. Explicaremos melhor. Em “A chinela turca”, o núcleo situacional a partir do qual se desenvolve o fantástico é o amor romântico. Uma vez dentro do sonho, o estilo romântico talvez se encaixasse

melhor, os clichês aparecem, mas proporcionam paradoxalmente, a Duarte, pela arbitrariedade e força, um afastamento do estado de amor que o “encanta”, pois o casamento com a diva do sonho, que, alegoricamente representa Cecília, põe sua vida em risco. Se estivermos corretos em nossas leituras, veremos que o sonho é realmente providencial, pois ele salva Duarte de um possível engano a respeito das reais intenções de Cecília; salva-o também da leitura desinteressante do drama ultra-romântico do major Lopo Alves. E, por último, salva o narrador de fazer sua história prolongar uma forma de composição literária que já não contribuía para a constituição de uma literatura nacional.

3.3. Agressões

3.3.1. “O Alienista”

“O Alienista” foi publicado primeiramente entre março de 1881 e outubro de 1882 em *A Estação*, em seguida, foi selecionado pelo próprio autor para integrar *Papeis Avulsos*, ocupando o lugar de primeiro conto do livro. Devido à extensão, alguns críticos discutem a possibilidade de ele ter sua forma textual mais próxima da estrutura de uma novela ou, até mesmo, de um micro-romance. Acreditamos que o comprimento extensivo do enredo, e a divisão em capítulos, realmente, dão margem a essa especulação. No entanto, devemos recordar as palavras de John Gledson de que a partir de *Papeis avulsos*, Machado constrói suas histórias, criando uma “uma forma própria para cada conto: diálogo, pastiche, sátira, contos longos, médios, curtos” (GLEDSON, 1998, p. 31-32). No caso de “O alienista”, poderíamos pensar no hibridismo de gêneros, em que elementos da novela e do conto estejam aglutinados. Mesmo que essa

possibilidade exista, não podemos nos esquecer de que a composição textual do conto machadiano sintoniza-se com as idéias de Edgar Allan Poe a respeito desse gênero literário, principalmente, no que se refere ao princípio de brevidade do conto. Veremos, ao longo das análises das histórias que integram *Papéis avulsos*, que ele será um dos elementos fundamentais ao desenvolvimento dessas narrativas.

Em “O alienista” não é diferente, pois, apesar da extensão do enredo, a história é construída de forma enxuta: não há descrições longas de personagens, nem de lugares; e os vários fatos que integram o enredo são narrados sinteticamente, expondo-se apenas o conteúdo essencial. Para isso, a narrativa fixa-se em Simão Bacamarte. Suas decisões são as articuladoras diretas ou indiretas dos acontecimentos de Itaguaí. Para nós, isso ocorre porque há um processo textual de aproximação entre o narrador e o ilustre médico. Como conseqüência desse gesto, veremos que nas relações entre Bacamarte e os demais personagens do conto, o primeiro estará sempre ocupando uma posição superior, pois o narrador demonstra que Bacamarte é o único cidadão de Itaguaí fiel a seu ideal, mesmo que a conseqüência de segui-lo, leve-o a encarcerar-se sozinho na Casa Verde. A ciência realmente será seu “único emprego”, por isso, sua maneira de desenvolver, expor e defender suas idéias será sempre incisiva e persuasiva. O contraste entre Bacamarte e os outros personagens não está exposto de maneira tão evidente no texto. É preciso percorrer às entrelinhas para evidenciá-lo. Ao reconhecê-lo, percebemos também que a relação entre o narrador e o médico de Itaguaí, revela a superioridade do primeiro, que se apóia em Bacamarte para fazer, por meio da ironia, uma grande sátira ao pensamento e à metodologia científica da época. Além disso, acreditamos que a arbitrariedade dos diagnósticos e das conclusões científicas do personagem principal representa a própria arbitrariedade do narrador, que organiza, seleciona e reescreve, à sua maneira, as crônicas de Itaguaí.

Como podemos ver, a partir desse breve levantamento de nossas idéias, em razão da complexidade textual do conto, nossa análise não dá conta de todos os procedimentos textuais que compõe “O alienista” — o que exigiria um trabalho de maior fôlego, no entanto, acreditamos que ela concentra os argumentos necessários para demonstrarmos nossos objetivos. Para isso, decidimos dividi-la em cinco subcapítulos, apresentando as relações entre o personagem Dr. Simão Bacamarte e alguns elementos da narrativa.

3.3.1.1. Simão Bacamarte e o narrador

Nesse conto, o narrador apresenta-se como organizador, selecionador e re-escritor das crônicas de Itaguaí. Ele não participa da história, está num tempo diferente (futuro em relação ao tempo da narrativa) do período em que ocorreram os fatos. Uma de suas estratégias é dizer que não se compromete com a veracidade da história, apenas narrando o que encontrou nas crônicas da cidade. Outra estratégia é utilizar Simão Bacamarte como norte de sua narração. Além de apontá-lo como personagem principal — o que é evidente, uma vez que os acontecimentos da cidade giram em torno das idéias do médico — o narrador apresenta-o como único habitante da cidade que leva seu princípio até as últimas conseqüências, o que nem sempre é feito sem ridicularizar o personagem.

Logo no primeiro parágrafo do conto, o narrador apresenta o Dr. Simão Bacamarte como filho da nobreza da terra e como o maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas. Como veremos a seguir, a história da narrativa se passa por volta da segunda metade do século XVIII. Assim, a fidalguia do médico já é um dos sinais de sua posição superior, uma vez que, nesse período, pertencer à nobreza era uma distinção social. Também precisamos nos atentar para o fato de que Simão não é apenas mais um doutor formado na Europa que regressa à colônia.

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!
Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

Devemos lembrar que pela vontade de el-rei, Bacamarte ficaria em Coimbra ou Lisboa, regendo as Universidades, pois, segundo o narrador, em virtude de sua dedicação aos estudos, era reconhecido como o melhor médico de sua época⁵⁸. A formação científica, portanto, é outro fator que distingue Bacamarte da pequena cidade de Itaguaí. No entanto, a convicção do Dr. Simão nos procedimentos científicos é a grande responsável por seu destaque.

Ao longo do conto, Bacamarte impõe suas convicções pelo fato de não ter ninguém em Itaguaí à sua “altura” para travar um confronto de idéias. As outras autoridades da cidade, a partir da enunciação do narrador, tornam-se ridículas por dois motivos: falta de convicção plena dos princípios das instituições que representam e conhecimento parcial de elementos que integram a formação das mesmas. Em contraposição, no conto, o médico é o único que leva até as últimas conseqüências suas reflexões a propósito da loucura, objeto de seu estudo.

Recusando o cargo de reitor, Dr. Simão Bacamarte responde “- A ciência, disse ele a Sua Majestade, é o meu emprego único; Itaguaí é o meu universo” (ASSIS, 1998, v.1, p.273). A partir dessa resposta, podemos reconhecer um dos elementos centrais da narrativa: a metalinguagem, pois os fatos de enredo selecionados pelo narrador contam justamente o emprego da ciência de Bacamarte na população de Itaguaí; assim, a declaração do ideal do médico pode ser lida como a apresentação do objeto de ficção do narrador ou, para utilizarmos o termo de Abel Barros Baptista (2006), como a descrição “da emergência e finalidade do conto” (p. 211). Como já dissemos, a aproximação entre o narrador e o personagem Simão faz com que o último se sobressaia em relação às outras personagens, mas, ao mesmo tempo, tenha seu ideal científico ridicularizado para que a ficção e o próprio narrador alcance destaque, conforme demonstraremos a seguir. No entanto, para finalizarmos este item, convém que nos concentremos nas relações

⁵⁸ O narrador não transmite nenhuma informação direta do “tempo histórico” da narrativa, mas apresenta alguns

estabelecidas pelo médico entre ciência e Itaguaí, pois, no conto, elas representam a mistura entre o universal e o local. O vocábulo “ciência” compreende um conjunto universal de conhecimentos humanos, porém, Bacamarte o restringe à medicina, mais que isso, o delimita ao estudo da loucura. Assim, o universal se realiza a partir do restrito. Já Itaguaí, que é a representação máxima de um lugarejo sem grande importância do Brasil, nas palavras do médico, é seu universo de pesquisa. Dessa forma, o local ganha as proporções do universal. O estranhamento manifesta-se quando percebemos a desproporção que existe nessas relações. A primeira estabelece-se entre a figura “elevada” do médico e a mediocridade da cidade que ele escolheu como fonte de pesquisa; comparando Itaguaí aos centros científicos da Europa, veremos que ela é insignificante. Nas entrelinhas, percebemos que essa comparação sugere outra — entre o “cientista” de Itaguaí e outros do Velho Continente — cujo critério de confronto, ironicamente, equivale a dizer, com o perdão do tom não acadêmico, que “em terra de cego, quem tem um olho é rei”. Conclusão: Bacamarte está para os outros cientistas assim como Itaguaí está para a Europa. Novamente, essa construção reafirma uma das características da obra de Machado de Assis: o conteúdo que deseja adquirir ares filosóficos, científicos, metafísicos, realiza-se por meio do mezinho, do comum, do simples. Com isso, a ficção que daí brota, geralmente, é uma grande ironia do autor à matéria ou à instituição à qual esse conteúdo pertence.

3.3.1.2. Simão Bacamarte e a ciência

A ciência é o emprego único de Simão. Ele não abre mão dela, nem para escolher sua esposa. D. Evarista, vinte e cinco anos, viúva de um juiz de fora, foi “diagnosticada” por ele, a partir de sua anatomia e de seus hábitos saudáveis, como apta para dar-lhe filhos robustos,

condições e inteligentes. Além disso, a foto da mãe sorriente com simétrico furo com um al, não

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

se desviasse de sua verdadeira preocupação: a ciência. Porém, D. Evarista desmentiu o marido e não teve filhos. Aqui novamente realiza-se a ironia do narrador ao médico. Numa leitura contextualizada, percebemos que é evidente que o diagnóstico de Simão está incorreto, pois, nessa época, uma mulher viúva de vinte e cinco anos teria, caso fosse fértil e também seu ex-marido, dado à luz a um ou mais filhos. O esforço do médico em encontrar uma solução por meio da ciência foi inútil. Outra ironia do narrador, pois uma das medidas de Bacamarte, após o estudo de especialistas árabes, italianos e alemães, foi aconselhar a mulher um regime da mais bela carne de porco de Itaguaí. Durante o conto, veremos que Bacamarte admira e adota a medicina ministrada pelos árabes; sendo esses, na maioria das vezes, pertencentes ao Islã, é impossível que seja por meio deles, que o médico “receitou” à esposa o regime da carne de porco. Além disso, da forma como está exposto pelo narrador, o consumo da carne foi a última tentativa do Dr. Simão e a medida parece estar mais associada à simpatia (ritual supersticioso) do que à medicina.

A própria ciência consolou-o. Dedicando-lhe todo o tempo, concluiu que no Brasil, assim como em Portugal, não havia nenhum especialista pesquisando o recanto psíquico. Esse trabalho inédito, pensou Bacamarte, daria a imortalidade que os filhos não puderam dar. Essa reflexão foi um “arroubo de intimidade doméstica”, pois exteriormente, o médico conservava-se modesto, “segundo convém aos sabedores” (ASSIS, 1998, v.1, p.274). Mais uma vez a ironia, sutilmente inserida no texto, mas de intensionalidade aguda, pois, segundo as palavras do narrador, todos os sabedores “sofrem” de “falsa-modéstia”. Citamos esse último trecho por acreditarmos que ele revela a real intenção de Bacamarte: a imortalidade, por meio do reconhecimento científico. Conforme ele expõe sua idéia aos vereadores e a Crispim Soares, o boticário da vila, veremos que ele mascara sua principal intenção, apresentando a finalidade cristã de estudar “a saúde da alma”.

— A caridade, Sr. Soares, entra decerto no meu procedimento, mas entra como tempero, como o sal das coisas, que é assim que interpreto o dito de S. Paulo aos coríntios: “Se eu conhecer quanto se pode saber, e não tiver caridade, não sou nada”. O principal nesta minha obra da Casa Verde é estudar profundamente a loucura, os seus diversos graus, classificar-lhe os casos, descobrir enfim a causa do fenómeno e o remédio universal. Este é o mistério do meu coração. Creio que com isto presto bom serviço à humanidade (p. 277).

Como vemos, Bacamarte cita resumidamente o versículo dois do capítulo treze da primeira carta de São Paulo aos coríntios. Apesar do resumo, a essência da mensagem do apóstolo foi recuperada, no entanto, ela ganha outra interpretação. Nessa parte de sua epístola, Paulo reforça que praticar a caridade deve ser o princípio da vida do cristão, pois todas as outras coisas sem ela, inclusive o conhecimento e a sabedoria, tornam-se vãs. Segundo a introdução às epístolas de São Paulo, de *A Bíblia de Jerusalém*⁵⁹, o apóstolo, em sua carta aos coríntios, estabelece uma oposição entre Cristo, sabedoria de Deus, e a vã sabedoria do mundo. Isso se deve ao fato de a cidade de Corinto ser um dos centros da cultura grega. Dessa forma, Paulo precisa convencê-los de que Cristo é a única verdade, isto é, o mistério revelado do pai. O médico não interpreta a passagem bíblica dessa forma. Na realidade, ele inverte o grau de importância dos elementos: o conhecimento é a essência e a caridade sua consequência. Para expor melhor sua ideia ao boticário, ele compara a caridade ao sal e, ao utilizar essa imagem, temos a recuperação de outro texto bíblico: as bem-aventuranças. Nele, Jesus afirma a seus seguidores:

13. Vós sois o sal da terra. E se o sal perder a sua força, com que outra coisa se há de salgar? Para nenhuma coisa mais fica servindo senão para se lançar fóra, e ser pisado dos homens (*Mateus 5*).

Ao comparar seus seguidores ao sal, Jesus reforça a importância deles no projeto salvífico de seu Pai, pois se eles perderem sua esperança e fé, serão como o sal insosso, que não conserva os alimentos e, conseqüentemente, não renova a vida. Assim, Jesus dá uma importância simbólica ao sal. Bacamarte aglutina esses dois trechos bíblicos, porém, ao recuperar a imagem do sal, ele retira todo conteúdo simbólico que ela possui na *Bíblia*. Desse modo, ao interpretar, por si só, a *Bíblia*, Dr. Simão rejeita o intermédio da leitura religiosa. Lembremos que, nesse período histórico, a maior parte das bíblias era em latim, assim cabia aos padres traduzi-las e interpretá-las. Ter uma *Bíblia* traduzida era um privilégio de poucos, além disso, era considerada praticamente dispensável, pois o que realmente importava era a forma como o sacerdote a interpretava em seus sermões. Sendo o médico insigne cientista, conhece perfeitamente a língua oficial da Igreja, portanto, lê sozinho a *Bíblia* e a interpreta a partir de seus próprios princípios, por isso, sua leitura se afasta da proposta de Jesus, apresentada por seu apóstolo, Paulo. A caridade para Bacamarte não é a essência de sua empreitada, mas apenas a conseqüência de seu principal objetivo: estudar profundamente a loucura, pois esse trabalho poderia cobrir-lhe de “louros imarcescíveis”, isto é, realizaria seu desejo de imortalidade, que se manifesta por meio da eterna “sede de nomeada”. O simples gesto de interpretar por si só a *Bíblia* já pode ser lido como um gesto de manifestação da superioridade de Bacamarte. Conforme já dissemos, o narrador o coloca acima de tudo e de todos. Ler, a seu modo, e a seu serviço, as *Sagradas Escrituras* pode ser visto como uma “agressão” à Igreja, que sempre se considerou o órgão oficial para executar tal atividade, porém essa agressão intensifica-se quando percebemos que a leitura do médico de Itaguaí é uma inversão do modo como a Igreja interpreta o texto paulino. Bacarmarte agride também o sr. Soares, pois, sabendo da subserviência deste, indiretamente, obriga-o a compartilhar de sua idéia. Nós, leitores, juntamente com o senhor Soares, somos “agredidos” e convidados a

3.3.1.3. Simão Bacamarte e padre Lopes

Ao longo do conto, a autoridade científica e a autoridade religiosa apresentam alguns impasses de idéias. Cada um adota a perspectiva que sua doutrina congrega. No entanto, como afirmamos no início desta análise, a aproximação do narrador ao Dr. Simão — mostrando-o como um pesquisador de grandes idéias e de excelente eloquência na forma de expô-las — faz com que este esteja numa posição superior, no nível das convicções, em relação ao padre, cujo conhecimento parcial de sua instituição e a falta de argumentos o narrador faz questão de ressaltar. Vejamos alguns casos.

Ao saber da idéia do médico de reunir os loucos em uma casa, o sacerdote acredita que Bacamarte está ficando demente, e por isso, aconselha D. Evarista a convencê-lo a darem um passeio no Rio de Janeiro, pois o estudo excessivo, segundo o padre, vira o juízo. Como vemos, o argumento que padre tem para suspeitar da falta de senso de Bacamarte não tem fundamento. Ele não recorre à *Bíblia*, à Teologia ou à tradição Católica, instrumentos que apóiam sua doutrina, para sustentar sua hipótese, simplesmente se apropria da credence popular para diagnosticar um possível “mal” do médico. Acreditamos que essa atitude do padre seja marcada pelo narrador para reforçar sua inferioridade diante do médico.

Terminada a construção da Casa Verde, Simão Bacamarte resolveu colocar no frontispício umas palavras que encontrou no alcorão a respeito dos doidos: “Alá lhes tira o juízo para que não pequem” (p.276). Para não embater-se com a Igreja, o médico atribuiu o pensamento a Benedito VIII. Essa “pia fraude”, de acordo com o narrador, fez com que, durante um almoço, padre Lopes comentasse a vida do sumo pontífice. Para realizar esse dolo, o médico teve de apostar numa

essencial ignorância do sacerdote a respeito do livro (apócrifo, lenda, etc.) de Benedito VIII.

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

Portanto, padre Lopes tem um conhecimento parcial da história do pontífice. Novamente, o narrador aparentemente cria estratégias textuais para demonstrar a inferioridade do padre, pois segundo seus argumentos, o sacerdote não conhece o *Alcorão*, fonte “verdadeira da citação”⁶⁰, nem conhece detalhadamente um membro célebre — uma vez que foi ele quem tornou o celibato obrigatório — da instituição da qual faz parte. A ironia ganha mais intensidade quando descobrimos que Benedito VIII, durante seu pontificado, tentou controlar, por meio de leis, a simonia e o “dolo”⁶¹. Dessa forma, ao atribuir a Benedito VIII o pensamento que expôs na Casa Verde, Bacamarte utiliza a prática (dolo) condenada por esse pontífice. Assim sendo, padre Lopes, de acordo com o modo como o narrador apresenta a situação, é a autoridade que deveria ter percebido a “fraude”. No entanto, também é enganado, assim como o próprio bispo. Na realidade, o que estamos tentando enfatizar é que o fato de o padre não conhecer integralmente a vida e a obra de Benedito VIII — ou, por falta de memória, ter esquecido algumas partes —, o que seria necessário para perceber o “dolo”, não seria argumento suficiente para inferiorizá-lo, porém o narrador, por meio da forma como apresenta o trecho, consegue criar essa sensação. Um de seus artifícios é usar a ironia para “constranger” ainda mais a figura do sacerdote, pois este, acreditando que a frase era realmente de Benedito VIII, resolveu comentar a vida do papa em um almoço na casa de Bacamarte. Fizemos questão de enfatizar esse trecho por dois motivos. Primeiramente, porque o narrador classifica a atitude de Simão Bacamarte de “pia fraude”. Assim, acreditamos que essa expressão irônica revela-nos que o narrador aprovou a atitude do médico. Para nós, numa leitura metalingüística, isso pode ser um sinal de que o narrador

⁶⁰ Infelizmente ainda não conseguimos descobrir se a fonte da citação é realmente o “Alcorão”, pois como sabemos, alguns narradores machadianos apresentam fontes falsas para suas citações ou alusões. Há casos também, como veremos neste trabalho, em que eles subvertem o sentido do texto original, dificultando, assim, a busca por suas fontes.

⁶¹ Assim como no Direito Civil, o Direito Canônico define o dolo como a prática de uma “falta” induzida, proposital, de má fé. Vários papas e teólogos trataram desse conceito (uma vez que ele é um dos elementos fundamentais para

compartilha do mesmo procedimento que Bacamarte utilizou, cometendo “pias fraudes” no texto, isto é, ao (re)escrever as crônicas de Itaguaí, ele pode omitir ou inventar alguns fatos, aumentar ou diminuir o grau de determinadas atitudes dos personagens, citar equivocadamente para sustentar seus objetivos ou nos ludibriar. Enfim, parece que o narrador sinaliza que devemos ter cuidado com seus artifícios textuais. O outro motivo que nos levou a nos fixar nesse trecho é o fato de Bacamarte aludir o nome de Benedito VIII, pois, do modo como é nos apresentado, parece que o médico escolheu esse papa aleatoriamente. Porém, quando realizamos o trabalho de pesquisar sobre o sumo sacerdote citado, descobrimos o fato de ele ter combatido o “dolo” intensifica a ironia da situação, conforme já comentamos.

Com a Casa Verde em funcionamento, o narrador começa a comentar as atitudes de alguns de seus integrantes. Dentre eles, apresenta um rapaz bronco e vilão, que 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” (p. 275-276). O padre espantava-se com a condição do rapaz, pois, três meses antes, ele via-o, jogando peteca na rua. A única explicação que encontrava para tal fato era a confusão das línguas na torre de Babel: — Quanto a mim, tornou o vigário, só se pode explicar pela confusão das línguas na torre de Babel, segundo nos conta a Escritura; provavelmente, confundidas antigamente as línguas, é fácil trocá-las agora, desde que a razão não trabalhe . . .(p. 278).

Como se sabe, a história da Torre de Babel está narrada no livro do *Gênesis* (11, 1-10). Ela explica, por meio da confusão das línguas⁶², como os homens dispersaram-se pela terra. Padre Lopes se apóia nela para explicar as atitudes do rapaz. Portanto, acredita que sua demência seja misturar as línguas, quando, na realidade, o que o narrador enfatiza como espantoso é o fato

⁶² Castigo de Deus pelo fato dos homens tentarem construir uma torre que alcançasse os céus; nesse ato, Deus

de um rapaz bronco e vilão ser capaz de elaborar discursos acadêmicos compostos de vários elementos da retórica. Se nossa leitura estiver correta, padre Lopes faz um “diagnóstico” incorreto e, por isso, sua explicação para a loucura do rapaz torna-se ridícula, pois, novamente, em virtude de seu conhecimento parcial a respeito da ciência (retórica) da composição das palavras, ele não consegue perceber o verdadeiro “mal” do paciente. Num gesto de humildade intelectual, Bacamarte não nega a possibilidade da explicação do padre estar correta, mas afirma que deve existir uma explicação racional para o fato.

No final do conto, quando Bacamarte decide colocar na Casa Verde apenas aqueles que apresentassem juízo perfeito, pois, em suas reflexões, descobriu que eles eram os verdadeiros loucos, padre Lopes também foi encarcerado. Mudando sua metodologia de cura, o médico atacava a qualidade predominante do paciente. No caso do padre, Bacamarte sabia que ele ignorava perfeitamente o hebraico e o grego, por isso, pediu que o sacerdote fizesse uma análise crítica da tradução dos Setenta, tradução mais antiga do *Antigo Testamento* do hebraico para o grego⁶³; o padre aceitou a empreitada e no final de dois meses possuía um livro e a liberdade. Percebemos que, novamente, o narrador apresenta a inferioridade do padre em relação a Bacamarte, pois este conhece as virtudes e as “fraquezas” do outro, aproveitando-se das últimas para manipular as atitudes do sacerdote. Esse é mais um dos sinais de que na relação entre o médico e o padre, o narrador posiciona-se ao lado do primeiro, fazendo com que ele se sobressaia diante da autoridade religiosa da cidade. Desse modo, nas entrelinhas, podemos ler que esse embate demonstra que no conto a ciência vence a religião, ou melhor, a primeira utiliza a segunda, para distinguir-se. No entanto, essa vitória funcionará como um meio para que o narrador demonstre que em “O alienista” a ficção utilizará a ciência para realizar-se e salientar-se. Assim, a ficção vencerá a ciência.

3.3.1.4. Simão Bacamarte e os alienados

Durante a leitura do conto, vemos que o limite entre a loucura e a razão é arbitrariamente “estipulado” por Bacamarte. Textualmente, perceberemos que o narrador também é arbitrário no modo como apresenta sua história, oscilando entre uma linguagem de tom realista e de tom maravilhoso, ou misturando-as. Percebemos o hibridismo, principalmente, quando ele apresenta os “dementes” da Casa Verde, pois utiliza uma linguagem realista para contar as loucuras das personagens, no entanto o enredo de suas histórias ultrapassa os limites da verossimilhança, podendo ser encarado como um acontecimento extraordinário. Sabemos que o fato de ter a loucura como tema propicia essa composição híbrida, no entanto, percebemos que há um certo exagero do narrador ao apresentar as demências de alguns personagens. Como sabemos por meio da crítica, Machado de Assis cria narradores que riem de todos e de tudo e temos a convicção de que o narrador de “O alienista”, apesar do movimento de aproximação de Bacamarte, ironiza-o também; uma das formas utilizadas pelo narrador é apresentar situações incompreensíveis, as quais, ridiculamente, Bacamarte procura diagnosticar e classificar.

O narrador apresenta a história de vários loucos internados na Casa Verde. Entre eles, alguns, a partir de nossa análise, merecem destaque. Falcão, por exemplo, rapaz de vinte e cinco anos acreditava ser a “estrela-d’alva”, ficando horas com os braços e as pernas alargados como se fossem raios. Nesse caso, a ação corporal de Falcão aumenta o efeito de ridicularização de sua alienação. Considerar-se estrela-d’alva, ou melhor, acreditar ter o mesmo brilho que ela é já risível, porém, tentar imitar-lhe a forma intensifica ainda mais a ridicularia da situação. Entretanto, mais uma vez, no domínio da metalinguagem, essa manifestação de loucura, pode ser

uma das características das formas literárias que procuram imitar e sublimar o absurdo por isso a comença

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

dos vocábulos Falcão e estrela-d'alva⁶⁴. Se nossa leitura estiver correta, veremos que em sua composição, ao entremear o sublime e o grotesco, que é a imitação que Falcão tenta fazer da estrela-d'alva, Machado desenvolve a ironia e, dessa forma, parodia as concepções formais, ideológicas e estéticas do Romantismo.

Em outro caso, temos um louco que andava sem parar à procura do fim do mundo. Segundo o narrador, “era um desgraçado, a quem a mulher deixou por seguir um peralvilho” (p.278). Tomado pela ira, procurou-os, e, encontrando-os às margens de um lago, “matou-os a ambos com os maiores requintes de crueldade. O ciúme satisfez-se mas o vingado estava louco” (p. 278). Por isso, procurava o fim do mundo para encontrá-los e, nesse caso, a loucura é seu dantesco castigo. A Casa Verde, também acomodava um filho de algibebe que tinha mania de grandeza, anunciado às paredes, uma vez que não olhava a nenhuma pessoa, sua genealogia:

— Deus engendrou o ovo, o ovo engendrou a espada, a espada engendrou Davi, Davi engendrou a púrpura, a púrpura engendrou o duque, o duque engendrou o marquês, o marquês engendrou o conde, que sou eu (p. 279).

Como sabemos, entre as várias formas textuais empregadas na *Bíblia* está a genealogia, presente tanto no *Velho* quanto no *Novo Testamentos*. Nesse último, os evangelistas Mateus e Lucas descrevem a árvore genealógica de Jesus. O primeiro constrói uma genealogia descendente: inicia em Abraão, passa por Davi e termina com Jesus.

1. Livro da geração de Jesu Christo, filho de David, filho d'Abrahão.
2. Abrahão gerou a Isaac (...)
5. (...)E Obed gerou a Jessé.
E Jessé gerou ao rei David.
6. E o rei David gerou a Salamão d'aquella que foi d'Urias.

⁶⁴ Pensamos nessa possibilidade, a partir do artigo “‘O imortal’ e a verossimilhança” de João Adolfo Hansen, publicado na revista *Teresa*, que, entre outras coisas, como vimos no primeiro capítulo, demonstra que Machado de

7. E Salamão gerou a Roboão(...)

16. E Jacob gerou a José, esposo de Maria, da qual nasceo Jesus, que se chama o Christo. 17. De maneira que todas as gerações desde Abrahão até David são quatorze gerações, e desde David até á transmigração de Babylonia quatorze gerações, e desde a transmigração de Babylonia até o Christo quatorze gerações (*Mateus*, 5).

Já Lucas desenvolve uma genealogia ascendente, iniciando por Jesus, passando por Davi e terminando em Adão. Apesar das formas diferentes, nelas percebemos, entre outras coisas, a preocupação dos evangelistas de mostrarem que Jesus descende da casa de Davi, e este, por sua vez, descende dos grandes patriarcas do judaísmo⁶⁵. Mais próxima à maneira de Mateus, o louco cria sua própria genealogia. Como sabemos, a genealogia exerce a função de mostrar como a aliança entre Deus e o homem foi renovada de geração em geração. No *Novo Testamento*, Cristo aparece no final da lista dos patriarcas, pois, como dissemos, ele é a revelação da promessa divina. Desse modo, ao recuperar a forma de composição da genealogia, percebemos que o autor novamente transgride o texto bíblico, pois exclui seu caráter sagrado, recuperando apenas a sua estrutura. Além disso, devemos nos atentar para o fato de que é um louco quem cria sua genealogia. Talvez, de maneira indireta, podemos pensar que o autor esteja questionando a verdade contida nas genealogias bíblica. Caso essa leitura seja possível, podemos extrair duas conclusões: a primeira é que a agressão se intensifica, pois questiona um texto que é considerado “sagrado”; a segunda é que esse questionamento pode ser lido como uma provocação que autor faz ao leitor e esse gesto pode ser entendido como uma agressão. Por meio da genealogia, o narrador demonstra que além da loucura de considerar-se conde, o filho do algibebe cria uma árvore genealógica aparentemente sem cabimento, pois ele aglutina elementos que juntos parecem não formar sentido. Entretanto, tentamos formular a seguinte interpretação para essa

⁶⁵ Em Lucas, a ascendência de Jesus chega ao primeiro homem. De acordo com a Teologia, isso ocorre porque,

genealogia: o ovo (ou óvulo) representa o surgimento da vida, com ela nasce o desejo de notoriedade, que está ligado a alguma forma de poder, alegorizada pela espada⁶⁶. O próprio Davi iniciou a construção de uma nação unida, forte e poderosa, Israel, por meio da guerra. Já seu filho, Salomão, cessou as guerras e, segundo os relatos bíblicos, governou com sabedoria seu povo, enriquecendo ainda mais sua nação. Durante seu reinado, destaca-se a construção de obras arquitetônicas faraônicas, como, por exemplo, o Templo de Jerusalém. Dessa forma, se nossa leitura estiver correta, Machado estaria “insinuando” que a púrpura corresponderia a “pompa de Salomão”, “símbolo” de riqueza ou de alta dignidade social. Dessa púrpura, que não é o poder, mas que o representa, nascem então os títulos honoríficos que em Portugal e Brasil seguem a ordem crescente de “importância” conforme apresentada pelo filho do algibebe. A forma genealógica e a presença de Davi (direta) e de Salomão (indireta), nesse trecho, contribuem para que o escritor apresente um brevíssimo resumo da história a partir do viés da “sede de nomeada”. Portanto, a genealogia do louco de “O alienista” sintetiza a idéia de que a “sede de nomeada” desenvolveu-se na história durante o movimento de substituição da essência pelo ornamento. A púrpura, na genealogia, parece representar essa inversão.

Outros exemplos de loucura são apresentados nessa parte do conto e gostaríamos de comentar mais três casos que ocorrem depois que Bacamarte chegou à “conclusão científica” — e paródica — de que tudo que fogia da razão era loucura. O primeiro é o caso do Costa, homem muito estimado na cidade, que herdara quatrocentos mil cruzados de el-rei D. João V. Mal recebeu a herança, começou a “dividi-la”, fazendo empréstimos sem usura. No final de cinco anos estava sem nada. “Se a miséria viesse de chofre, o pasmo de Itaguaí seria enorme; mas veio devagar; ele foi passando da opulência à abastança, da abastança à mediania, da mediania à pobreza, da pobreza à miséria, gradualmente” (p. 287). Os habitantes da cidade, que antes

levavam o chapéu ao chão para cumprimentá-lo, passaram a dar tapas em suas costas e piparotes em seu nariz, mas Costa permanecia risonho e continuava a emprestar seu dinheiro, não aceitando que alguém duvidasse de seu cavalheirismo. Bacamarte considerou o caso muito estranho e, por isso, resolveu interná-lo para estudar sua demência.

Apresentamos esse caso para reforçar nossa idéia de que o narrador se aproxima de Bacamarte para colocá-lo em posição superior em relação aos outros personagens. Todavia, por meio desse mesmo procedimento — principalmente depois da formulação do médico a respeito dos limites da loucura — ele apresenta, na realidade, a arbitrariedade de Bacamarte em perceber falta de razão nas outras personagens. Costa é um exemplo. Se observarmos bem a história dele, veremos que ele segue um dos princípios propostos por Jesus em suas bem-aventuranças: “42. Dá a quem te pede, e não voltes as costas ao que deseja que lhe emprestes” (*Mateus*, 5). Com isso, constataremos que, para Bacamarte, emprestar o dinheiro sem usura é uma loucura. Como conseqüência desse raciocínio, temos que a prática “integral” de alguns preceitos do cristianismo, para ele, não passa de uma tremenda insanidade. Aqui, novamente, o narrador ressalta a superioridade de Bacamarte, ele está acima de tudo, até mesmo dos princípios de Jesus apresentados por Mateus. Estando nossa leitura correta, observaremos que, a partir de um viés cristão, Costa não seria louco, mas uma alma caridosa, que se desprendeu dos bens materiais para alcançar a eternidade. Nisso consiste a arbitrariedade de Bacamarte. Ele se apega aos princípios da economia, em que o acúmulo de bens é o correto, para diagnosticar como loucura o gesto de Costa de desprender-se de seu capital. Dessa forma, novamente temos o rebaixamento do texto bíblico, pois os princípios de Jesus estão no mesmo nível que os princípios econômicos, o que possibilita que Bacarmarte possa escolher entre um e outro. De novo, o discurso bíblico e a própria figura de Jesus, uma vez que Bacamarte está acima dele, aparecem sem seu caráter

O segundo caso de demência que resolvemos comentar é o da tia de Costa. Ao saber da prisão do sobrinho, ela procurou o médico para explicar-lhe que o motivo que levava Costa a “distribuir seu dinheiro”, era uma praga que fora rogada ao tio que lhe legara a herança. De acordo com a mulher, pouco tempo antes de morrer, o tio ficou muito furioso ao descobrir que um de seus escravos havia-lhe roubado um boi.

Então um homem feio, cabeludo, em mangas de camisa, chegou-se a ele e pediu água. Meu tio (Deus lhe fale n’alma!) respondeu que fosse beber ao rio ou ao inferno. O homem olhou para ele, abriu a mão em ar de ameaça, e rogou essa praga: — “Todo o seu dinheiro não há de durar mais de sete anos e um dia, tão certo como isto ser o sino salamão!” E mostrou o sino salamão impresso no braço. Foi isto, meu senhor; foi a praga daquele maldito (p.289).

Como vemos, a tia de Costa tem uma explicação mística, por um lado, mas uma lenda da família por outro, para os gestos do sobrinho. O signo-de-Davi, símbolo dos judeus, impresso no braço do homem “feio”, para ela, é uma das provas de que aquele homem tinha “poderes especiais” para que sua maldição se concretizasse. Desse modo, a explicação da tia baseia-se na crença popular. Da forma como está exposta no texto, percebemos que o narrador faz questão de apontar a distância existente entre essa crença e uma explicação racional, objetivo do cientista. Nesse contraste de idéias, Bacamarte está em posição superior, pois sua ciência aparentemente tem um fundamento mais solidificado. Com isso, ele tem crédito para não concordar com a tia de Costa, e mais, adquire autoridade para interná-la, pois, segundo seu diagnóstico, ela era uma alucinada.

Por último, temos Mateus. O narrador diz-nos:

Esse homem, que enriquecera no fabrico de albardas, tinha tido sempre o sonho de uma casa magnífica, jardim pomposo, mobília rara. Não deixou o negócio das albardas, mas repousava dele na contemplação da casa nova, a primeira de Itaguaí, mais grandiosa do que a Casa Verde, mais nobre do que a da

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

câmara. Entre a gente ilustre da povoação *havia choro e ranger de dentes*⁶⁷, quando se pensava, ou se falava, ou se louvava a casa do albadeiro, — um simples albadeiro, Deus do céu! (ASSIS, 1998, v. 1, p.290).

Para nosso trabalho, gostaríamos de nos concentrar na forma como o narrador apresenta a inveja dos outros habitantes da cidade diante do palácio de Mateus. Percebemos que o narrador recupera uma expressão (choro e ranger de dentes) utilizada várias vezes por Jesus e dessacraliza-a. Segundo seus evangelistas, ela representa, no discurso de Cristo, a imagem do sofrimento eterno pelo qual a alma condenada terá de passar⁶⁸. No caso do conto, o narrador apropria-se da expressão bíblica, fazendo dela um uso literal, o que intensifica e exagera o sentimento de inveja que os habitantes ilustres de Itaguaí dispensaram à casa do albadeiro. Como já dissemos, novamente há a dessacralização do texto bíblico, pois a imagem que significa o sofrimento da alma, passa a representar ímpetos invejosos. O humor aqui aparece na descristalização da linguagem e literarização de “choro e ranger de dentes” como atitudes mesquinhas, ligadas ao comezinho. Fica, assim, subvertido o texto em seu sentido e forma (a expressão desconstruída).

3.3.1.5. Simão Bacamarte e D. Evarista

Percebendo que a mulher não poderia dar-lhe filhos, Simão dedica-se totalmente à ciência. Delega funcionários à parte administrativa e trabalha integralmente focalizado no estudo da loucura. No final de dois meses, D. Evarista sente-se mais só do que quando era viúva. Durante um jantar, dá sinais de seu aborrecimento ao marido: “— Quem diria nunca que meia dúzia de lunáticos” (p. 281). Terminando a frase, levantou os olhos ao teto, repetindo o mesmo

⁶⁷ Grifo nosso.

⁶⁸ Na explicação da parábola do joio no Evangelho de Mateus, por exemplo, Jesus afirma que as almas dos que praticam escândalo e iniquidade serão lançadas pelo anjos na fornalha de fogo: “(...). Ali será o choro, e o ranger

gesto realizado no dia em que Bacamarte pediu-a em casamento. Segundo o narrador, os olhos “eram sua feição mais insinuante, — negros, grandes, lavados de uma luz úmida, como os da aurora” (p.281). Bacamarte compreendeu a situação e não se irritou com as palavras da esposa. Ao contrário, não mudou de feição.

O metal de seus olhos não deixou de ser o mesmo metal, duro, liso, terno, nem a menor prega veio quebrar a superfície da fronte quieta como a água de Botafogo. Talvez um sorriso lhe descerrou os lábios, por entre os quais filtrou esta palavra macia como o óleo do *Cântico*:

— Consinto que vás dar um passeio ao Rio de Janeiro. (p.281)

D. Evarista transbordando de alegria, não sabia o que fazer, pois, para ela, ver o Rio de Janeiro “equivalia ao sonho do hebreu cativo” (p.281). Porém, após a notícia, ela recompôs-se e afirmou que, sem o marido, não iria. Não sendo possível o médico afastar-se da Casa Verde, ele propôs que uma tia dela a acompanha-se em seu lugar. “Note-se que D. Evarista tinha pensado nisso mesmo; mas não quisera pedi-lo nem insinuá-lo, em primeiro lugar porque seria impor grandes despesas ao marido, em segundo lugar porque era melhor, mais metódico e racional que a proposta viesse dele” (p. 282). “Preocupada” com as finanças, Bacamarte mostrou que a Casa Verde rendia-lhes um bom dinheiro e, levada pelo marido ao cofre, ela deslumbrou-se com a quantidade de dinheiro que ele comportava, o que percebemos pela ironia do narrador: “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... D. Evarista compreendeu, sorriu e respondeu com muita resignação: — Deus sabe o que faz!” (p. 282).

Durante a realização desses eventos, sendo Bacamarte um célebre homem da ciência, não podia deixar de conjecturar: “—“Não há remédio certo para as dores da alma; esta senhora definha, porque lhe parece que a não amo; dou-lhe o Rio de Janeiro, e consola-se””(p. 281).

Fizemos questão de apresentar esse trecho do conto, para mostrarmos como a alusão a um livro da *Bíblia* e a comparação entre o sonho de D. Evarista de visitar o Rio de Janeiro e o sonho de liberdade do povo hebreu, narrado no livro do *Êxodo*, colaboram para apresentar a superioridade de Bacamarte em relação à mulher, pois ele consegue reverter o desejo inicial dela por outro, sem que ela dê conta de que sua volubilidade de “desejos”, usando um antigo sonho de sua esposa para melhorar o estado de espírito dela. No início desse trecho, percebemos que o trabalho de Bacamarte afastou-o de sua esposa. Aliás, isso foi premeditado por ele quando a escolheu, pois não sendo bela, ela não desviaria sua dedicação aos estudos. No entanto, esse afastamento gerou um sentimento de profunda viuvez na esposa. Acreditamos que esse sentimento compreenda a situação de solidão em geral (de companhia, acentuada pelo ócio, e até sexual). Nossa hipótese constitui-se a partir do relato do narrador de que após fazer o comentário sobre “a meia dúzia de loucos . . .”, D. Evarista, que saiba ser o seu olhar uma arma de persuasão, tentou manipular o marido:

Não acabou a frase: ou antes, acabou-a levantando os olhos negros, grandes, lavados de uma luz úmida, como os da aurora. Quanto ao gesto, era o mesmo que empregara no dia em que Simão Bacamarte a pediu em casamento. Não dizem as crônicas se D. Evarista brandiu aquela arma com o perverso intuito de degolar de uma vez a ciência, ou, pelo menos, decepar-lhe as mãos; mas a conjectura é verossímil. Em todo caso, o alienista não lhe atribuiu outra intenção (ASSIS, 1998, v. 1, p.281).

Como vemos, a intenção da esposa não foi concretizada. Percebemos que a composição desse trecho expõe um jogo de manipulações entre as personagens e o próprio narrador. Como já dissemos, o narrador posiciona-se textualmente ao lado de Simão Bacamarte. Com isso, sua leitura dos fatos é paralela à interpretação do médico dos mesmos. Desse modo, a intenção de D. Evarista é facilmente percebida por Bacamarte, uma vez que, segundo o narrador, ele já conhecia

aquele olhar. Portanto, as interferências do narrador fazem com que o fracasso da investida da esposa seja evidente, mais que isso, seus comentários revelam que ela está numa posição inferior em relação ao marido, pois não tem nada de novo para surpreendê-lo. Já Bacamarte, com poucas palavras, consegue reverter a situação, convencendo-a, por meio da manipulação, a substituir a presença dele pela viagem ao Rio de Janeiro. Nesse trecho, destaca-se a presença do narrador, que deixa clara a desproporção entre as personalidades de D. Evarista e Bacamarte, porém, não é só isso, ele também demonstra seu trabalho no processo textual. No início do conto, o narrador nos mostra que Bacamarte escolheu a esposa por meio de um processo científico, “diagnosticando-a”, no entanto, ao delatar que o olhar “insinuante” de D. Evarista foi o mesmo que no dia do pedido de casamento, podemos pensar na possibilidade de que não tenha sido a fisionomia saudável da mulher que conquistou o alienista, mas seu olhar. Se nossa conjectura estiver correta, veremos que o apontamento desse possível deslize do médico em relação à sua metodologia científica, na realidade, talvez seja um artifício do narrador para revelar que ele, acintosamente, manipula a história, forjando situações para que Bacamarte não abandone nunca seu ideal científico, mesmo quando a ciência não está presente em suas atitudes e decisões. Acreditamos que, com isso, o narrador deseja mostrar o que realmente importa em seu ponto de vista: a ficção, composta, entre outras coisas, pela ironia, capaz de tornar um gesto louvável de fidelidade a um princípio em loucura, pois, como vimos, Bacamarte será, por sua própria conclusão, o único demente de Itaguaí. O conto é, entre outros, a ironia à ciência e à sua metodologia. Por isso, como se fosse um experimento às avessas, seu enredo desenvolve-se à maneira de um relatório ou artigo dessa matéria, em que teríamos a apresentação do “pesquisador”, seguida da exposição dos objetivos de seu trabalho, demonstração do *corpus*, metodologia de análise, e, por último, formulação de hipóteses e conclusões.

Nesse mesmo trecho, temos outro comentário do narrador que reforça a superioridade do médico, o qual manipula as vontades de sua esposa. De acordo com ele, quando Bacamarte ofereceu a viagem ao Rio de Janeiro à esposa, ele enunciou-a de maneira tão macia quanto o óleo dos *Cânticos*. Dessa forma, ele cita uma expressão utilizada nesse livro bíblico, mais especificamente, quando a amada apresenta um prólogo, dando o tema geral que será tratado nos pequenos poemas apaixonados. Nele, ela afirma a respeito de seu amado:

2. Fragrantes como os mais preciosos balsamos. O teu nome é como o óleo derramado; por isso as donzellinhas te amarão (*Cântico dos Cânticos* 1).

Como se sabe, o livro bíblico *Cântico dos Cânticos* sempre apresentou dificuldades em sua interpretação. Segundo Francis Landy, autor do capítulo “O Cântico dos Cânticos” do *Guia literário da Bíblia*, uma interpretação apenas sexual desse livro bíblico não dá conta de todo seu conteúdo. Em sua leitura, Landy aponta para um entrelaçamento metafórico, construído por meio de imagens, entre homem e natureza, entre rei e reino, assim como entre homem e mulher. A aliteração de algumas palavras hebraicas durante o poema, segundo o crítico, constrói as imagens das cores branco e vermelho que representam a pureza *versus* a sensualidade. Teologicamente, o livro do *Cântico dos Cânticos* é interpretado de acordo com a leitura de São Bernardo. Segundo a “Prefação ao livro do Cântico dos Cânticos” de *A Bíblia* (1881), no sermão I, esse santo afirma que nesse livro (*Cântico dos Cânticos*), Salomão cantou metaforicamente o amor de Cristo por sua Igreja:

ao mencionado sentido pois, todo espiritual e mystico, é que devem elevar seu coração todos que lerem este divino cantico, considerando nelle não as finezas e deleites do amor carnal entre um esposo e uma esposa humanos, mas sim as

finezas do amor eterno do filho de Deus para com sua Igreja, e as inefáveis delícias que ele tem preparado no céu para os escolhidos (p.104)⁶⁹.

Apresentamos essa informação em nosso texto por acreditarmos que ela pode elucidar com melhor precisão a forma como o autor recupera o texto bíblico. Explicaremos melhor. Como é sabido, Machado de Assis escreveu um artigo em 1878 criticando *O primo Basílio* de Eça de Queiroz. Em um de seus argumentos, ele afirma que, em virtude da preocupação de Queirós em pertencer “completamente” à escola realista, algumas expressões e imagens do livro são assustadoras e seus tons são “carregados de tinta” (ASSIS, 1994, v. 3, p.908). Após quinze dias, Machado escreveria outra “apreciação crítica” respondendo a dois artigos que discordavam de suas idéias sobre o romance de Queirós. Entre outras coisas, um dos contedores não concorda com o argumento de Machado de Assis de que existiam trechos, expressões e imagens no romance que eram menos próprias ao decoro literário, e as justificavam “citando em defesa o exemplo de Salomão na poesia do Cântico dos Cânticos” (ASSIS, 1994, v.3, 911). Machado respondeu-lhe: “Ou recebeis o livro, como deve fazer um católico, isto é, em seu sentido místico e superior, e em tal caso não podeis chamar-lhe erótico; ou só o recebeis no sentido literário, e então nem é poesia, nem é de Salomão; é drama e de autor anônimo” (ASSIS, 1994, p.991-912).

Hélio de Seixas Guimarães (2004), em *Os leitores de Machado de Assis*, comenta essa resposta de Machado de Assis, pois vê que nela o autor brasileiro “afirma sua independência de escola literária (...) e faz uma distinção importante entre duas posturas para a recepção de um livro” (p.116). Segundo Guimarães, “ao contrastar o ‘sentido místico e superior’ e o ‘sentido literário’, o escritor aponta para a postura antidogmática que será uma das marcas de sua obra a

⁶⁹ Vale lembrar que esse era o posicionamento teológico do século XIX. Atualmente, a Igreja explica o *Cântico dos Cânticos*, segundo a introdução ao livro em *A Bíblia de Jerusalém* (1985) da seguinte forma: “A mais recente busca a origem do Cântico no culto de Ishtar e de Tamuz e nos ritos de casamento divino, de hierogamia, que se supõem executados pelo rei, substituto de Deus. Esse ritual, imitado dos cananeus, teria sido praticado antigamente no culto a Iahweh, e o Cântico seria o livrinho expurgado e revisado, dessa liturgia” (p. 1182). Apesar disso, Igreja também

partir de Brás Cubas, assim como o será a noção arrojada e materialista do texto como produto de consumo, (...)” (p.119). Como podemos ver, a observação de Guimarães sobre leitores/leitura vale também para a forma como se dá o trabalho intertextual entre os contos machadianos e a *Bíblia*, cujo processo tentamos demonstrar detalhadamente ao longo desse trabalho. Dessa forma, ao adotar a postura “antidogmática”, a apropriação do texto bíblico revelará que o autor transgride e/ou agride a interpretação católica dada a ele. Como não podia ser diferente, em *O alienista*, o autor ao aludir ao livro do *Cântico dos Cânticos*, quer, por meio de sua leitura antidogmática, recuperar seu aspecto erótico.

No conto, segundo nossa interpretação, D. Evarista deseja a companhia o marido, assim como a amada espera o amado no livro bíblico. No entanto, ao oferecer a viagem ao Rio de Janeiro, conforme insinua o narrador, as palavras de Bacamarte tornam-se tão prazerosas à sua esposa quanto a união sexual entre eles, ou a presença mais forte que poderíamos imaginar que o marido tivesse junto à esposa, o que evidencia que ele sabe manipular o prazer de sua mulher. Para nossa análise, o que é realmente significativo é o modo como o narrador se apropria de uma expressão bíblica — que carrega consigo um conteúdo de sensualidade, uma vez que óleo odorífero aguça o olfato, sentido que, segundo Landy, remete a sensações de sensualidade — para manifestar a maneira como D. Evarista acolheu as palavras do marido.

Como vimos, Bacamarte consegue reverter esse desejo por outro. Da maneira como o narrador apresenta a reação de D. Evarista ao receber a notícia do marido, ele parece “insinuar” que a esposa do médico “satisfez-se” com a mesma intensidade que se satisfaria caso realizasse seu desejo de aproximação do marido. Percebemos isso, quando ele afirma que o sonho de D. Evarista de conhecer o Rio de Janeiro poderia ser comparado ao sonho dos hebreus, escravos dos egípcios, de alcançarem a liberdade e encontrarem a terra prometida. A esposa de Bacamarte,

mesmo não sendo acometida por nenhuma insanidade⁷⁰, também está internada na Casa Verde de Itaguaí acompanhando o marido — isto é, está encarcerada em um “sanatório” de uma cidade interiorana, pequena, medíocre — e, por isso, o Rio de Janeiro torna-se sua terra prometida. Desse modo, a aproximação entre Bacamarte e o narrador evidencia a crueldade do primeiro, pois, conhecendo o sonho antigo da esposa, utiliza-o para comprar a felicidade dela, e, ao mesmo tempo, indiretamente, livrar-se de um estorvo para seus estudos. Portanto, com uma única decisão, o médico concretiza o desejo de ambos, mas com crueldade, pois destaca a felicidade da esposa e oculta a dele. Além disso, a aproximação entre o narrador e o personagem permite que ele encubra a real intenção de Bacamarte: afastar-se da esposa; e exponha abertamente a volubilidade dela. Finalmente, a atitude da mulher serve para que, sarcasticamente, ele elabore uma conclusão científica: “—‘Não há remédio certo para as dores da alma; esta senhora definha, porque lhe parece que a não amo; dou-lhe o Rio de Janeiro, e consola-se’”(p. 281).

Também devemos notar que a frase utilizada pela esposa para reclamar sua solidão é recuperada por Bacamarte, no final do capítulo, para comprovar o erro de julgamento da esposa em relação à Casa Verde. Dessa forma, a “frase” vira-se contra a própria autora, adquirindo outro significado, por meio do novo contexto apresentado por Bacamarte. Acreditamos que, nesse procedimento, exista uma pincelada de metalinguagem na qual Machado demonstre como realiza suas citações, pois, como estamos tentando mostrar ao longo de nosso trabalho, ao realizar o “ato de recortar e colar”⁷¹, a citação, no texto machadiano, gera a ironia, justamente porque, em muitos casos, ela volta-se contra o próprio texto do qual foi retirada, conforme comentamos em “Teoria do Medalhão”. Para terminar, não podemos nos esquecer de que, resignada do erro

⁷⁰ Os acontecimentos que estamos comentando se passam no capítulo III do conto. É apenas no capítulo X que sabemos que D. Evarista foi literalmente internada pelo marido por apresentar “mania sumptuária”, segundo seu diagnóstico.

⁷¹ Metáfora utilizada por Antoine Compagnon para explicar o processo de realização da citação, conforme vimos em

cometido, D. Evarista afirma que, mesmo em sua ignorância do bem que a Casa Verde lhe rendera, Deus auxiliou-a, pois Ele sabe o que faz. Ela passa a acreditar por conveniência que os lucros alcançados pelo marido são sinais da providência divina para que ela pudesse ir ao Rio de Janeiro. Essa crença oportuna de D. Evarista torna-se ridícula quando nos lembramos que a todo momento o narrador faz questão de mostrar que a idéia de construir a Casa Verde partiu de Bacamarte e que seu principal ideal era a ciência. Portanto, quem sabe o que faz é Bacamarte. Vimos que, em Itaguaí, a arbitrariedade de Bacamarte pode ser comparada à arbitrariedade que atribuímos a Deus quando afirmamos que Ele é quem sabe o que faz de nossas vidas. Como vimos ao longo de nosso trabalho, um dos grandes temas desenvolvidos na *Bíblia*, segundo a interpretação católica, é intervenção auxiliadora que Deus oferece a seus escolhidos. Desse modo, ao comparar Bacamarte a Deus, de novo, o autor “agride” a perspectiva religiosa proposta pela Igreja. Em Itaguaí, a loucura ou razão das personagens, inclusive do próprio Bacamarte, passa por essa arbitrariedade do narrador. Portanto, a ciência, mesmo tendo destaque em relação às outras formas de conhecimento (política, religião, crença popular, etc.), não deixa de ser ironizada por ele. Nesse caso, como já dissemos, a ficção vence a ciência.

3.3.2. “O Espelho”

Em “O Espelho”, assim como vimos em “Adão e Eva”, temos uma narrativa em abismo. O núcleo situacional do conto que integra a primeira história trata de uma reunião entre quatro ou cinco homens que discutem assuntos transcendentais. Em virtude da penumbra com que o narrador descreve o local da reunião, percebemos que mesmo a casa do morro de Santa Teresa

transmite uma metáfora. Já a segunda história é composta de apresentação da teoria de

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

Jacobina de que cada ser humano carrega consigo duas almas: interior e exterior; e da narração de um fato ocorrido com ele, em sua juventude, que fundamenta sua tese. Sustentados pela hipótese que fizemos durante a análise de “Teoria do medalhão” de que o livro *Papéis avulsos* seja um compêndio prático da “teoria literária” — desenvolvida por Machado de Assis em sua maturidade, onde se concentra uma série de experimentações literárias, cuja função é enfatizar o processo de composição da ficção —, acreditamos que a forma de construção de “O Espelho”, publicado, primeiramente, em oito de setembro de 1882 na *Gazeta de Notícias*, seja a matriz de uma série de contos. Para citar alguns: “A segunda vida” e “Último capítulo” de *Histórias sem data*, e o próprio “Adão e Eva” de *Várias Histórias* — em que a narrativa em abismo proporciona o desenvolvimento de assuntos aparentemente ligados ao transcendental, mas a proposição desta segunda narrativa chega-nos sempre como ligada ao comezinho. Esse modo de compor propicia que, na segunda história desses contos, por meio de técnicas textuais diversas, um determinado personagem possa relatar um fato extraordinário pelo qual passou e cuja reflexão fez com que ele formulasse uma determinada teoria, geralmente, a respeito do ser humano. A eficiência desse método está no fato de que a narração é apresentada como um testemunho. Desse modo, por mais absurdo que a história pareça, sua verossimilhança está assegurada, pois existe um “eu” (uma instância enunciativa) que garante ter “vivido” os acontecimentos narrados. Conseqüentemente, nesses contos, essa experiência individual torna-se um álibi para a elaboração de teorias que desejam alcançar o estatuto de universal.

Outra característica desse modo de compor é que os temas desenvolvidos nessas histórias, geralmente, propõe uma “pseudo-discussão”, via ficção, com algumas filosofias da época sobre a natureza do ser humano. Alfredo Bosi, em *Machado de Assis: o enigma do olhar*, afirma que os contos de Machado de Assis, que apresentam esse diálogo, podem ser definidos como “contos teóricos”. No caso de “O Espelho”, são evidentes alguns recursos empregados pelo autor para que

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

sua história adquira um tom metafísico. Entre eles, podemos destacar o fato de Jacobina expor sua idéia e sua história por meio da paródia do “diálogo filosofal”, assim como o personagem pai em “Teoria do Medalhão”. Se observarmos bem, em sua primeira fala, o alferes afirmou que suas palavras não eram conjecturas, nem opinião, mas um relato do que aconteceu com ele em sua juventude e, por isso, para narrar sua aventura, não aceitava comentários por parte dos outros amigos; mais que isso, exigia-lhes o silêncio. Assim, quando é lhe dada a voz direta, os outros participantes da reunião tornam-se apenas seus interlocutores, assumindo a mesma posição do filho de “Teoria do Medalhão”. Em consequência disso, as palavras de Jacobina adquirem um tom muito próximo do filosofal, pois, além de ocupar, no diálogo, o lugar do sabedor, o alferes desenvolve um discurso muito bem articulado, à moda dos filósofos, apresentando primeiramente sua tese e, em seguida, os acontecimentos “naturais” que a comprovam.

A partir dessa apresentação panorâmica de nossas observações a respeito de “O Espelho”, podemos esmiuçar um pouco mais os elementos textuais que compõe a história. Desse modo, iniciaremos conhecendo melhor a teoria de Jacobina.

— Nada menos que duas almas. Cada criatura traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro (...). A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação. Há casos, por exemplo, em que um simples botão de camisa é a alma exterior de uma pessoa; — e assim também a polca, o voltarete, um livro, uma máquina, um par de botas, uma cavatina, um tambor, etc. Está claro que o ofício dessa segunda alma é transmitir a vida, como a primeira; as duas completam o homem que é, metafisicamente falando, uma laranja.(ASSIS, 1998, v. 1, p. 402).

Observando a citação acima, perceberemos que o personagem Jacobina classifica a alma exterior como uma série de objetos, quase todos eles simples e banais. O que nos chama a atenção é que, para ele, essas trivialidades — um cavalinho de pau, uma provedoria de irmandade, etc. — também compõem o ser humano; nesse caso, é obvio perceber que por detrás

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

dessa teoria da alma exterior existe uma idéia provocadora que justifica a “necessidade” de “ter” ou de “possuir” do homem, e, nessa perspectiva, “ter” está no mesmo nível que “ser”, portanto, “ter” é condição indispensável para o “bem estar” da vida humana. Como já informamos em nossa introdução da análise, para nós, essa idéia sobre a condição ambígua do homem, introduzida no conto, é uma dentre as várias “teorias” que Machado apresentou ao público, em forma de literatura. Concordamos com Cilaine Alves Cunha (2006)⁷² que, em “Tristezas de uma geração que termina”, afirma que a narrativa machadiana dialoga com Schopenhauer, filósofo alemão, que, entre outras coisas, escreveu sobre a condição desejante do ser humano, e cujas idéias, de acordo com Eugênio Gomes (1965, p. 96), foram “recuperadas” por Machado de Assis, e dissolvidas em vários textos de sua obra.

Assim, o autor brasileiro teria criado alguns dos seus melhores trechos de ficção no cruzamento entre filosofia e literatura, empregando idéias filosóficas na composição de seus textos, os quais o comportamento das personagens é uma das formas de representação da sociedade que o autor conheceu. Como sabemos, Alfredo Bosi é um dos pesquisadores que mais argumentou a respeito dessa forma de composição. Em *Machado de Assis: o enigma do olhar*, ele, a partir de alguns contos da maturidade do autor brasileiro, discute alguns temas filosóficos universais com os quais os contos machadianos dialogam. Uma de suas observações, formulada em sua análise de “O Espelho”, é que um dos temas recorrentes da ficção machadiana é a relação entre aparência e essência. Ela demonstra a precariedade da relação do ser humano consigo mesmo e com os outros, pois seu comportamento e atitudes se instauram no plano da aparência e não da essência. Por isso, o ser humano se apresenta com “máscaras”, isto é, nunca age como realmente é, mas como uma determinada função social exige.

Fica claro por meio das palavras de Jacobina, que a alma exterior, é constituída por questões do cotidiano, as quais não são fixas: em sua volubilidade, mudam de pessoa para pessoa e, em relação à mesma pessoa, de tempos em tempos, de acordo com a conveniência ou necessidade. Essa volubilidade dialoga com outra idéia de Schopenhauer, pela qual o filósofo afirma que o homem é um ser insaciável e, por isso, seus desejos formam um círculo vicioso, em que a realização (ou a não realização) de um desejo implica no surgimento imediato de um novo.

(...) Vir-a-ser eterno, fluxo sem fim pertencem à manifestação da essência da Vontade. Por último, o mesmo também se mostra nos esforços e desejos humanos, ludibriando-nos como a ilusão de que sua realização seria o alvo derradeiro da vontade; basta que eles sejam alcançados e não parecem os mesmos; por conseguinte, logo são esquecidos, tornando-se antiquadros, e, inevitavelmente, embora nunca se admita, sempre são postos de lado como ilusões passageiras (...) (SCHOPENHAUER *apud* Tanner, 2001, p. 17).

Machado apresenta essa situação de insaciedade do homem, quando o personagem Jacobina nomeia a mulher “Legião” – no final de sua exposição sobre a alma exterior – como exemplo de mudança de hábito que se realiza de acordo com as estações do ano. Para nós, tal exemplo pode ser interpretado como uma metáfora utilizada pelo próprio narrador, em que a música e as estações do ano representam, respectivamente, as idéias, convicções e verdades que são trocadas por outras, de acordo com a necessidade de quem as têm.

(...) Há cavalheiros, por exemplo, cuja alma exterior, nos primeiros anos foi um chocalho ou um cavaleiro de pau, e mais tarde uma provedoria de irmandade, suponhamos.(...) Pela minha parte, conheço uma senhora, – na verdade, gentilíssima, – que muda de alma exterior cinco, seis vezes por ano. Durante a estação lírica é a ópera; cessando a estação, a alma exterior substitui-se por outra: um concerto, um baile do Cassino, a Rua do Ouvidor, Petrópolis...

— Perdão; essa senhora quem é?

— Essa senhora é parenta do diabo, e tem o mesmo nome: chama-se Legião...E assim outros muitos casos. Eu mesmo tenho experimentado dessas trocas.(...)(Assis, 1998, v. 1, p. 403).

Nesse trecho temos uma alusão à passagem bíblica “O endemoniado Geraseno”, retirado do *Evangelho de Marcos* (5, 1-20), que parece intensificar a idéia central de que o ser humano é volúvel. De acordo com nossos estudos, chegamos a duas possíveis hipóteses sobre a escolha desse nome no conto: na primeira, o nome “Legião”, coletivo de anjos, teria sido utilizado, de maneira irônica, como coletivo de mulheres fúteis e volúveis, isto é, mulheres que mudam de alma exterior de acordo com as estações do ano, “na estação lírica são a ópera” e cessando a estação, substituem-na por outras almas exteriores: “um concerto, um baile do Cassino, a Rua do Ouvidor, Petrópolis” (p. 403). Essa leitura converge com a de André Luís Rodrigues (2006)⁷³ que, no artigo “Um jogo de espelhos ou Jacobina desce aos infernos”, trabalha com o vocábulo “legião” a partir de sua origem militar. Para ele, Legião pode ter o sentido figurado de multidão:

É assim que Machado, por meio de Jacobina, se refere ao passageiro da moda, à imposição de um certo gosto à maioria das pessoas, e à mudança constante e necessária desse gosto, “cinco, seis vezes por ano”. Em poucos lugares a obediência e a submissão de muitos à autoridade de uns poucos é tão exacerbada como no exército: com suas rigorosas divisões em patentes e níveis hierárquicos, com a sujeição total dos níveis inferiores aos superiores, e com o prestígio necessariamente proporcional a tais níveis, ele pode ser considerado uma imagem recorrente da sociedade e da influência do externo (posto, fardas, promoções, medalhas, etc.) na alma interior (p. 235).

Nossa segunda hipótese para o nome “Legião” é a de que ela funcione como exemplo para demonstrar a leviandade do ser, porque a passagem bíblica de onde ele foi retirado também apresenta uma mudança de comportamento, mas entre duas personagens transcendentais: Jesus e o Diabo (representado pela Legião). Isso acontece porque, nesse trecho, o Diabo clama que Jesus é o filho de Deus e Jesus, por sua vez, atende ao pedido da Legião. A Teologia Católica, entre outras coisas, vê, nesse relato de Marcos, um reforço da supremacia de Deus/Jesus que está acima

de tudo e de todos; até mesmo as criaturas infernais obedecem a sua ordem. Porém, como vimos ao longo de nosso trabalho, não é a leitura “teológica” que interessa aos narradores machadianos, portanto, acreditamos que, novamente, o autor realiza sua leitura “antidogmática” do relato de Marcos. Nesse caso, novamente, o autor agride a *Bíblia*, pois dessacraliza-a. Se compararmos esse texto às outras narrativas do Livro Sagrado (sem levar em conta interpretações teológicas), perceberemos que ele parece estar dissonante destas, pois é quase impossível acreditar que Jesus possa ter sido incoerente a ponto de realizar um pedido feito pelos demônios. Com isso, essa “inversão” no posicionamento dessas personagens seria refletida pelos seres humanos, criaturas de Deus e do diabo, pelo menos para grande parte dos narradores de Machado (como por exemplo, o Sr. Veloso de “Adão e Eva”). Desse modo, um dos temas centrais do conto “O espelho” seria a volubilidade e esta é apresentada em uma cadeia de “reflexos”, em que as atitudes dos seres humanos são “reflexos” das atitudes das personagens transcendentais (bíblicas) e as atitudes dos personagens do conto são “reflexo” das atitudes dos homens. Com isso, nessa segunda interpretação, o nome do conto, “O Espelho”, ganha mais peso e intensidade.

Observando ainda a citação do nome Legião, perceberemos uma das técnicas de Machado, apontada por Antonio Candido em “Esquema de Machado de Assis”. De acordo com o crítico literário, essa técnica consiste em:

sugerir as coisas mais tremendas da maneira mais cândida (como os ironistas do século XVIII); ou em estabelecer um contraste entre a normalidade social dos fatos e a sua anormalidade essencial; ou excepcional é normal, e anormal seria o ato corriqueiro. Aí está o motivo da sua modernidade, apesar do seu arcaísmo de superfície (CANDIDO, 1995, p. 27).

Como podemos ver, uma teoria que se figura “absurda”, como a possibilidade de o ser humano ser composto por duas almas, é desenvolvida, na fala do personagem Jacobina,

pdfMachine
A pdf writer that produces quality PDF files with ease!
Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

aparentemente sem exaltações. Todas as suas idéias são descritas brandamente, como se ele estivesse narrando algo muito natural e cotidiano. No entanto, no trecho, “essa senhora é parenta do diabo, e tem o mesmo nome: chama-se Legião”, parece haver uma quebra na candura da escrita, como vemos pela escolha lexical, pois o narrador utiliza a expressão “parenta do diabo”, “carregada” de juízo de valor (negativo) e de uma sonoridade incisiva que é dada pelas vogais abertas, em contraste com o som fechado do ditongo tônico do nome atribuído à senhora volúvel, “Legião”, que é, ao mesmo tempo, alusão a um trecho bíblico. Para nós, essa intensidade sonora gera uma dissonância com os trechos anteriores e chama a atenção do leitor e dos interlocutores de Jacobina para a “profundidade” das idéias levantadas, mesmo que essas sejam narradas, aparentemente, de maneira tranqüila. Entretanto, essa profundidade esbarra na banalidade com que o narrador, logo em seguida ao anúncio do nome Legião, descreve que ele também tem “provado dessas trocas”, isto é, a naturalidade com que ele também experimenta a mesma volubilidade da “parenta do diabo”. Dessa forma, essa expressão perde completamente o caráter de intensidade negativa, e passa a ter um valor “comum”, ou seja, é natural agir igual à “Legião”. Nesse trecho, fica, então, evidente que o autor, por meio da forma literária, intensificou a sensação de desconforto que é gerado no nível das idéias. Por isso, a análise que propomos também colabora com a compreensão do processo de construção da escritura do texto.

Dessa forma, o movimento textual que recupera, reutiliza e necessariamente atualiza a tradição cultural religiosa, além de dar conta do processo de composição textual, penetra, pelo diálogo, na discussão sócio-cultural em que estão em conflito vozes a partir das quais a literatura machadiana acaba por discutir, em certos vieses, a essência do ser humano que, em nossa experiência de leitura, assenta-se nas bases da veleidade. Assim, por meio desta análise, confirmamos novamente a idéia de Gledson (1998) de que é nos contos da maturidade que

Machado procura melhorar cada vez mais a qualidade de sua produção, criando uma forma própria para cada conto.

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

Voltando ao transcorrer da narrativa do conto, para reforçar a credibilidade de sua teoria da alma exterior, e como essa justifica a volubilidade humana, Jacobina narra aos integrantes da “reunião de discussão de assuntos transcendentais”, um fato ocorrido com ele em sua juventude. Na ocasião, ele contava com 25 anos e fora promovido alferes da guarda nacional e, após essa novidade, todos os seus familiares e amigos começaram a chamá-lo de “seu alferes”, até mesmo alguns vizinhos e colegas, por inveja, lhe chamavam por esse nome. Ao saber da sua nomeação, sua tia Marcolina, viúva do Capitão Peçanha, convidou-o para passear alguns dias na fazenda dela. Lá Jacobina foi muito bem recebido por ela, pelo cunhado dela e pelos escravos da casa. Além disso, como prova de orgulho do sobrinho pelo posto alcançado, sua tia pediu que colocassem em seu quarto a peça mais bonita e rica da casa: um espelho.

Era um espelho que lhe dera a madrinha, e que esta herdara da mãe, que o comprara a uma das fidalgas vindas em 1808 com a corte de D. João VI. Não sei o que havia nisso de verdade; era a tradição. O espelho estava naturalmente muito velho; mas via-se-lhe ainda o ouro, comido em parte pelo tempo, uns delfins esculpidos nos ângulos superiores da moldura, uns enfeites de madrepérola e outros caprichos do artista. Tudo velho, mas bom . . . (ASSIS, 1998, v.1, p. 403).

Esse trecho do conto é objeto de análise de muitos críticos machadianos. Em virtude da descrição da origem do objeto, muitas leituras focalizam a relação entre a história e a ficção. Por meio desse viés de interpretação, John Gledson (2006), no artigo “A história do Brasil em *Papéis avulsos*”⁷⁴, constata que Machado de Assis, nesse conto, estaria comentando a respeito da falta da identidade nacional do povo brasileiro, cuja independência ocorreu apenas no nível das aparências e não na essência. A imagem do reflexo esfumado e fragmentado de Jacobina no espelho seria a alegoria desse estado perene de transição, em que a nação não consegue

⁷⁴ Nesse artigo, o crítico inglês, entre outras observações, defenderá a idéia de que o fio que liga os contos de *Papéis avulsos* é a relação que eles estabelecem com a história do Brasil do século XIX, revelando a dificuldade do país de

estabelecer-se integralmente. O Ato de vestir “farda” para sentir-se completo alegoriza a atitude de recuperar elementos da cultura, da economia, da política, e do comportamento social da ex-metrópole para constituir-se uma nacionalidade sólida. Não divergimos dessa leitura, porém acreditamos que o trecho acima também pode ser lido pelo viés da metalinguagem, que também contribuiria com o viés histórico. Como vimos, ao apresentar o espelho, Jacobina descreve sua moldura, cujos adornos revelam realmente os caprichos do artista e a antiguidade do objeto. Além disso, segundo o alferes, o espelho tem uma tradição, pertenceu a alguma fidalga da corte de D. João VI. Acreditamos que essa moldura especular alegoriza a própria Língua Portuguesa que serve de “moldura” para a literatura brasileira. Pensamos nessa possibilidade, a partir da observação dos adornos da moldura do espelho: os “delfins” e as “madrepérolas” são elementos do mar, meio de interligação entre a metrópole e a colônia; isto é, o mar desempenha em termos políticos, a mesma função do idioma em termos literários. A “tradição” do espelho liga-o à chegada da família real ao Brasil: historicamente, o primeiro ponto de cisão da relação de colonialismo entre Portugal e Brasil. Além disso, com a vinda da família real, temos a chegada da imprensa, por meio da qual, ao longo do século XIX, a literatura brasileira (entre outras) alcançou espaço de circulação. Se nossa hipótese for pertinente, veremos que a imagem esfumada e fragmentada de Jacobina pode representar, ou melhor, refletir as composições de escritores e poetas brasileiros que buscam a independência literária, mas, cujas obras, segundo Machado de Assis, não conseguem criar mecanismos para estabelecer a identidade nacional, o que tornam essas tentativas nebulosas e fragmentadas. O uso da farda para sanar a desfiguração de Jacobina também pode alegorizar a utilização de elementos da cor local como uma tentativa de resolver o problema de instauração de uma literatura nacional. Sabemos que o ato de “vestir a farda” ser a solução para a questão da identidade de Jacobina é uma grande ironia do autor. Desse modo, a

sentir dessa leitura “metalinguística” concluímos que assim como a farda não resolve na o

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

problema do personagem, os elementos da cor local também não dão conta de instaurar uma literatura nacional. Nossa hipótese dessa possível leitura tem como suporte o artigo “Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade”, em que Machado de Assis mostra que os escritores brasileiros procuravam formar uma literatura “nacional”, preenchendo suas obras com elementos da cor local. Para o escritor do Cosme Velho, essa atitude era errônea. Segundo suas idéias sobre literatura, uma “verdadeira” literatura nacional deveria “exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem de seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”. (ASSIS, 1994, volume 3, p. 803).

É possível ainda elaborar uma outra leitura metalingüística, em que nessa descrição do espelho e de sua moldura, o autor implícito indicasse o modo como compõe sua narrativa, utilizando duas histórias, uma dentro da outra. Atualmente, damos a esse procedimento textual, como dissemos, o nome de narrativa em abismo. Desse modo, a moldura representaria a primeira história do conto, isto é, a reunião entre os amigos discutindo assuntos metafísicos. Já o “espelho”, propriamente dito, seria a segunda história: teoria e testemunho de Jacobina. Pensamos nessa hipótese a partir da observação da disposição visual da primeira história no conto. Ela é composta pelos dois primeiros parágrafos do conto e pelo último. Assim, aparenta-se a uma moldura superior e inferior. Se estivermos corretos em nossa análise, veremos que essa leitura confirma nossa observação de que “O Espelho” integre *Papéis avulsos* pelo fato de ser a matriz da forma textual de contos que tratam da metafísica, pois o esquema de sua estruturação está “desenhado” pela pena do autor dentro do próprio conto. Como pode se ver, nossa hipótese apropria-se do conceito de “vestíbulo” desenvolvido por Abel B. Batista (2006), conforme vimos em nossa análise de “Teoria do Medalhão”. Ainda comentando sobre a estrutura do conto, devemos informar que nossas idéias convergem com as observações de André Luis Rodrigues

(2006)⁷⁵. Rodrigues afirma que o autor utilizou uma história dentro da outra para aguçar o leitor a sentir-se um dos ouvintes do “causo” de Jacobina. “Um outro motivo, contudo, pode ser a ‘transposição’ das questões discutidas no enredo para a própria forma do conto, que assim espelharia o seu conteúdo” (p.237).

Como já aconteceu nos outros contos, a riqueza da matéria textual do conto é praticamente inesgotável. Com isso, o texto machadiano permite várias leituras de focos diferentes, e algumas vezes, divergentes. Dentro daquilo que nos propomos a realizar, acreditamos que os elementos que apontamos acima sustentam os objetivos de nosso trabalho, mesmo sabendo que eles não esgotam a forma de análise que estamos propondo. Por último, desejamos finalizar, a forma como Jacobina conseguiu “resolver” o problema de sua imagem esfumaçada e fragmentada refletida pelo espelho:

— Lembrou-me vestir a farda de alferes. Vesti-a, aprontei-me de todo; e, como estava defronte do espelho, levantei os olhos, e . . . não lhes digo nada; o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior. Essa alma ausente com a dona do sítio, dispersa e fugida com os escravos, ei-la recolhida no espelho. Imaginai um homem que, pouco a pouco emerge de um letargo, abre os olhos sem ver, depois começa a ver, distingue as pessoas dos objetos, mas não conhece individualmente uns nem outros; enfim, sabe que este é fulano, aquele é Sicrano; aqui está uma cadeira, ali um sofá. Tudo volta ao que era antes do sono. Assim foi comigo. Olhava para o espelho, ia de um lado para outro, recuava, gesticulava, sorria, e o vidro exprimia tudo. Não era mais um autômato, era um ente animado. . .(ASSIS, 1998, v.1, p. 410).

Ao vestir a farda, vê-se novamente inteiro; é como se ele recuperasse sua identidade novamente e isso se deu porque a farda naquele instante era sua “alma exterior”. De acordo com Antonio Candido, com a saída de todos da casa, não havia ninguém que o nomeasse como alferes, pois de acordo com o próprio Jacobina, a partir do momento que ele alcançou o posto, a

mudança de tratamento de seus parentes fizeram com que sua identidade naquele momento fosse alterada também.

Quer dizer que a integridade pessoal estava sobretudo na opinião e manifestações dos outros; na sociedade que o uniforme representa e naquela parte do ser que é projeção na e da sociedade. A farda do Alferes era também a alma do Alferes, uma das duas que todo homem possui, segundo o narrador, porque manifesta o seu “ser através dos outros”, sem o que nada somos (CANDIDO, 1995, p. 28-29).

Desse modo, sua alma exterior foi embora com os habitantes da casa e, assim, Jacobina tornou-se um ser apenas pela metade, pois faltava uma de suas partes. Candido considera que a alma exterior de Jacobina estava nas pessoas que o nomeavam. Portanto, nesse conto, percebemos que a teoria da alma exterior tenta “explicar” o motivo pelo qual o ser humano é tão volúvel e os exemplos dessa volubilidade foram retirados da observação do ser humano em vida social, o que é freqüente em Machado. Um exemplo no conto é justamente o de “Legião”, mulher que o narrador diz que muda de gosto musical conforme as estações, isto é, comete os mesmos “pecados” que as outras de sua época, pecados, aliás, que não excedem alguns usos e costumes da maioria das mulheres com vida social no Rio de Janeiro que Machado de Assis conheceu, ou seja, que “apreciam” muitíssimo a ópera durante a estação lírica, mas, “cessando a estação”, voltam-se para os concertos, os bailes, a Rua do Ouvidor, as viagens a Petrópolis, etc.

Finalizando sua história, Jacobina abandona a sala antes de seus “companheiros” notarem sua ausência. Com isso, o conto termina de maneira enigmática, pois o personagem/narrador não fica para discutir o que apresentou, até porque essa foi uma exigência que fez antes de narrar os fatos ocorridos com ele: “- Nem conjectura, nem opinião, redargüiu ele; uma ou outra pode dar lugar a dissentimento, e, *como sabem, eu não discuto. Mas, se querem ouvir-me calados*⁷⁶, posso contar-lhes um caso de minha vida . . .”(ASSIS, 1998, v.1, p. 402). Assim, temos apenas a

“apresentação” de um fato cuja veracidade é duvidosa, já que ele é composto por vários elementos inacreditáveis. Além disso, a história dispõe de uma solução engenhosa: “vestir a farda para poder recompor sua identidade”. Isso gerará uma ironia, pois o fato ocorrido com Jacobina não pode ser encarado como sério. Na realidade, o que o escritor faz, no enredo do conto, é problematizar a questão da existência da alma e ironiza todas as teorias que se propõem a dar conta do assunto. Para nós, um dos recursos que dá intensidade a esse “movimento ao canto da boca”, desenvolvido pelo autor, é a intertextualidade com o texto religioso, pois, como dissemos, o nome “Legião” que, num primeiro olhar, parece “inofensivo”, na realidade, recupera toda uma tradição religiosa e esta contrasta com a nova teoria proposta por Jacobina. Aparentemente, a função desse contraste é satirizar todas as teorias que tentam dar conta da essência do ser humano. Dessa forma, concordamos com Gledson que afirma que “nesses contos, [da maturidade] as soluções são tanto ou mais engenhosas, todas as suas circunstâncias estão envoltas em ironia, que simplesmente abrem espaços para outras ironias” (GLEDSON, 1998, v.1, p. 28). Portanto, sustentados pelo crítico inglês, podemos confirmar que em “O espelho”, o autor constrói uma narrativa que “não afirma nem nega, simplesmente se abstém — graceja, redefine, conta histórias” (GLEDSON, 1998, v.1, p. 30).

Capítulo 4 — “Na arca”: criação literária a partir do silêncio

Publicado, primeiramente, em 14 de maio de 1878, em *O Cruzeiro*, “Na arca” narra a discussão entre os filhos de Noé sobre os limites dos territórios que cada um deles deveria tomar posse, quando as águas do dilúvio abajassem. Diferentemente de “Adão e Eva”, em que é-nos apresentado uma nova versão da história da criação por meio da narrativa do Sr. Veloso, “Na arca” apresenta-se como “três capítulos inéditos do *Gênesis*”⁷⁷ (ASSIS, 1998, v.1, p. 255). Sua estrutura ficcional é original, pois ela imita a escritura bíblica, dividindo-se em capítulos e versículos. Além disso, nele, os versículos são marcados no início da margem esquerda, dividindo o texto dos capítulos em pequenos fragmentos de uma ou duas orações, segundo o modelo da época, conforme pudemos constatar ao encontrarmos *A Bíblia*, traduzida por Antonio Pereira de Figueiredo, edição do ano de 1866. Assim, o modo como esse conto é composto justificou ainda mais nosso trabalho de encontrar a edição do texto bíblico mais próxima da que Machado de Assis utilizou como referência.

Na primeira edição de *Papéis avulsos*, Machado de Assis fez uma nota no conto “O segredo de Bonzo”, afirmando que “para dar a possível realidade a invenção”, resolveu atribuí-la ao viajante escritor, Fernando Mendes Pinto. “Para os curiosos acrescentarei que as palavras: *Atrás deixei narrado o que se passou nesta cidade de Fuchéu*⁷⁸, — foram escritas com o fim de supor o capítulo intercalado nas Peregrinações, entre os caps. CCXIII e CCXIV” (ASSIS, 1998, v.2, p.529). Apesar do autor brasileiro não fazer nenhuma menção direta, acreditamos que ele realizou o mesmo procedimento em “Na arca”, criando três capítulos que se encaixam entre os capítulos 7 e 8 do *Gênesis*. Além da comprovação de que ele utilizou esse mesmo recurso em “O

⁷⁷ De acordo com nossa fonte: *Contos: uma antologia* de John Gledson, assim como no segundo volume de *Machado de Assis: Obra completa* da editora Aguilar, esta indicação encontra-se logo abaixo do título da narrativa.

segredo de Bonzo”, nossa hipótese fundamenta-se na ordem como é apresentado o enredo da própria história.

1. — Então Noé disse a seus filhos Jafé, Sem e Cam: — “Vamos sair da arca, segundo a vontade do Senhor, nós, e nossas mulheres, e todos os animais. A arca tem de parar no cabeço de uma montanha; desceremos a ela” (...)
4. — “Agora, pois, se cumpriu a promessa do Senhor, e todos os homens pereceram, e fecharam-se as cataratas do céu; tornaremos a descer à terra, e a viver no seio da paz e da concórdia”(ASSIS, 1998, v.1, p.255).

Como podemos, ver a história se passa no momento em que, no dilúvio bíblico, parou de chover, mas a arca ainda flutua sobre as águas que cobrem a terra, isto é, antes de parar sobre os montes da Armênia (Cf. *Gênesis* 8, 4). No *Gênesis*, o capítulo sete termina com a informação de que “(...) as águas tiverão a terra coberta cento e cinquenta dias” (versículo 24). Portanto, a história se passa durante esse período. Além disso, a intriga entre os irmãos, narrada no conto, justifica melhor a decisão de Deus, descrita no capítulo 8 do primeiro livro bíblico: “E nisto percebo o olfacto do Senhor um suave cheiro, e disse: Não amaldiçoarei mais a terra por causa dos homens, porque o sentido e o pensamento do coração do homem são inclinados para o mal desde a sua mocidade. Não tornarei pois a ferir vivente algum, como fiz” (versículo 21). Como podemos ver, a aliança, estabelecida entre Deus e Noé ocorre quando o primeiro reconhece a fragilidade humana e conforma-se com sua condição. Noé e seus descendentes têm a missão de repovoar a terra, porém Deus sabe que eles não estão livres do mal que integra o homem. Conforme o enredo do conto nos sugere, um dos momentos em que Ele pode ter percebido isso foi quando viu os irmãos brigando pela divisão de uma propriedade vastíssima e que, naquele momento, ainda estava encoberta pelas águas. Portanto, os capítulos A, B e C de sua história encaixam-se perfeitamente entre os capítulos sete e oito do *Gênesis*. Para nós, assim como em “O segredo de Bonzo”, esse procedimento demonstra a preocupação de Machado de Assis em “dar

uma possível realidade à invenção” (ASSIS, 1998, v.2, p.529). Demonstra também seu trabalho minucioso de encontrar a forma textual mais adequada para desenvolver suas “teorias”. Como já sabemos, pelo estudo da crítica, da qual, nessa perspectiva, se destacam, entre outros, os trabalhos de Eugênio Gomes e de Alfredo Bosi, a maioria dessas teorias são criadas a partir da paródia de idéias filosóficas, moralistas, políticas, filosóficas, científicas, históricas, etc., fontes de vários debates durante o século XIX. A utilização desses procedimentos faz com que alguns contos da maturidade machadiana adquiram o tom de narrativas míticas, que procuram explicar a origem de determinados comportamentos do ser humano, destacando-se, a volubilidade. Em “Na arca”, o enredo procura desvendar a origem da guerra em virtude da divisão de territórios. Isso é fácil de ser percebido no próprio conto, quando no final da história, Noé lança a questão: “O que será quando vierem a Turquia e a Rússia?” (ASSIS, 1998, v.1, p.262). Segundo a nota de Gledson, durante o século XIX, os russos tentaram controlar Constantinopla em busca de domínio territorial e econômico. Longa, perigosa e muito comentada nos jornais, a estranha menção a guerra, dá-nos, ironicamente, a medida do problema entre Jafé, Sem e Cam. Por meio da ironia, o autor demonstra também de que modo se instituiu a propriedade privada, mostrando que ela se baseia em relações arbitrárias, em que deve haver submissão de uma das partes envolvidas na negociação dos limites para que haja um acordo. Na maioria das vezes, não havendo uma solução “política”, uma das partes geralmente volta-se contra outra por meio da violência, que, entre outras coisas, gera a revolta e a guerra. No nível das idéias, a grande ironia do texto está na questão proposta por Noé: se seus três filhos não conseguem encontrar uma forma pacífica de dividir toda a terra, que dirá quando ela for numerosamente povoada. Textualmente, devemos reconhecer o trabalho de experimentação literária que o autor realiza, preenchendo um vazio de cento e cinquenta dias do *Gênesis* — uma vez que não há na *Bíblia*

nenhuma referência ao que acontece durante esse período em que o livro tinha que ser em

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

que a “arca continuava a boiar sobre as águas” — com sua ficção, utilizando a mesma estrutura, o mesmo núcleo situacional e os mesmos personagens que compõe o primeiro livro bíblico. Desse modo, em virtude de integrar um vazío do *Gênesis*, o enredo torna-se possível.

Para nós, uma das bases dessa história é a estilização do texto do *Gênesis*, que pode ser percebida tanto no nível temático quanto textual. Além de recuperar a estrutura, o núcleo situacional e os personagens, o conto retoma outras características do *Gênesis* que procuraremos demonstrar a partir de agora. Conforme abordamos em nossa análise de “Adão e Eva”, de acordo com a Teologia, o primeiro livro bíblico é composto por três diferentes tradições, o que propicia, entre outras coisas, que suas narrativas contenham repetições de determinados trechos. Retomamos esse assunto porque o início do conto é, na realidade, um adiantamento, por meio da boca de Noé, das palavras que Deus irá proclamar em sua aliança no capítulo oitavo. Com isso, queremos mostrar que mesmo o procedimento utilizado pelo autor, para organizar o núcleo situacional de sua história condiz com a estrutura do *Gênesis* e, por isso, o adiantamento que Noé faz da aliança de Deus, não fere a verossimilhança de seu conto. Também devemos nos ater ao fato de que a *Bíblia* é denominada de *Sagradas Escrituras* porque, segundo a tradição judaico-cristão, nela estão contidas as palavras do próprio Deus. Todos os livros, portanto, seriam compostos pela “inspiração do sopro divino”. Desse modo, de novo o autor transgride/agride o texto bíblico e tradição cristã. O que lhe autoriza a escrever três novos capítulos para o *Gênesis* é o fato de fazer uma leitura antidogmática do livro, pois, se ele lesse o livro pelo viés religioso, jamais ousaria a inserção ficcional de outros capítulos na composição bíblica.

Um recurso muito utilizado pelos personagens do *Antigo Testamento* é aludir às palavras ou às atitudes de seus patriarcas para que seus discursos adquiram credibilidade e, conseqüentemente, sejam impostos. Em “Na arca”, Sem, primogênito de Noé, ao perceber que

suas propostas não agradavam seu irmão, Jafé, ameaça-o, afirmando que repetirá o mesmo gesto de Caim.

19. — “Pois agora te digo que o rio ficará do meu lado, com ambas as margens, e que se te atreveres a entrar na minha terra, matar-te-ei como Caim matou a seu irmão” (ASSIS, 1998, v.1, p. 257).

Como podemos ver, o discurso de Sem estiliza a fórmula que mostramos acima, porém ele alude a uma figura negativa dentro da *Bíblia*, pois Caim, de acordo com o *Gênesis*, é o primeiro assassino da história da humanidade: matou o próprio irmão, e, por isso, ele e sua descendência foram amaldiçoados por Deus. Desse modo, Sem apresenta o primogênito de Adão como seu “patriarca” e promete repetir-lhe o gesto, caso o irmão não acate sua decisão. Mesmo pertencendo à família poupada do castigo de Deus, Sem tem ímpetos homicidas, o que demonstra sua inclinação para o mal. Cria-se assim, ironicamente, uma genealogia homicida: Caim matou Abel, Sem vai matar Jafé, caso este não concorde com sua imposição, e é “dessa terra e desse estrume”, para utilizarmos uma expressão de Brás Cubas, que a humanidade descendeu. Durante a discussão entre os irmãos, Cam, o mais novo, tentou encontrar uma solução para a intriga: primeiramente, propôs chamar as mulheres dos irmãos, porém eles recusaram “dizendo que o caso era de direito e não de persuasão” (p.257); em seguida, percebendo que os irmãos partiriam para a agressão física, interpôs-se:

11. — E disse Cam: — “Ora, pois, tenho uma idéia maravilhosa, que há de acomodar tudo;

12. — “A qual me é inspirada pelo amor, que tenho a meus irmãos. Sacrificarei pois a terra que me couber ao lado de meu pai, e ficarei com o rio e as duas margens, dando-me vós uns vinte côvados cada um.”

13. — E Sem e Jafé riram com desprezo e sarcasmo, dizendo: — “Vai plantar tâmaras! Guarda a tua idéia para os dias da velhice”. E puxaram as orelhas e o nariz de Cam; e Jafé, metendo dois dedos na boca, imitou o silvo da serpente, em ar de surriada (ASSIS, 1998, v.1, p. 252).

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

Desse modo, diante da situação, as soluções propostas por Cam parecem ingênuas e tolas, e, por isso, ele é ridicularizado pelos irmãos. Nesse trecho, destaca-se o humor gerado pela inserção paródica de um dito popular (“vai plantar batatas”) para ignorar a opinião alheia, cujo último elemento, batatas, é trocado por uma fruta típica dos oásis dos desertos africanos (onde, supostamente a arca boiava, de acordo com a própria *Bíblia*), a tâmara. Desse modo, para que essa integração entre o popular/profano e o sagrado ocorresse, o autor necessitou colocar os dois planos num mesmo nível. Novamente, estamos diante do procedimento machadiano apontado por Alcides Villaça em “Machado de Assis, tradutor de si mesmo”. Da forma como é apresentado pelo narrador desses capítulos inéditos, intelectualmente, Cam está em condição inferior se comparado aos outros dois irmãos. Acreditamos que essa descrição seja um outro recurso, desenvolvido por meio da ironia, utilizado pelo autor para interligar o conto ao *Gênesis*, pois, como sabemos, no capítulo dez do último, Cam é amaldiçoado por Noé, em virtude de ter visto a nudez de seu pai: seu castigo é tornar-se escravo de seus irmãos, Sem e Jafé. Portanto, o comportamento subserviente e inferior de Cam podem ser lidos como uma revelação do futuro servil do personagem. No conto, após a humilhação, Cam procura seu pai e clama: “‘Meu pai, meu pai, se de Caim se tomará vingança sete vezes, e de Lamech setenta vezes sete, o que será de Jafé e Sem?’”. Novamente, temos um fio de ligação entre o conto e o *Gênesis*. Dessa vez, por meio das maldições. Na realidade, esse procedimento indica que outra vez há uma aproximação entre os descendentes de Noé e Caim. Portanto, nessa arca, Noé perde seu posto de patriarca para Caim, pois as virtudes do primeiro, que encontraram graça diante dos olhos de Deus, não foram transmitidas a seus descendentes, mas sim a violência do primogênito de Adão. Assim, como apontamos acima, a ironia dessas situações está no fato de que, de acordo com o *Gênesis*, a

humanidade descende da família de Noé, portanto, segundo “Na arca”, todos nós carregamos a herança “pecaminosa” de Caim.

Como vimos, durante o desenvolvimento desta pesquisa, nossa dissertação soma-se a tantos outros trabalhos que procuram demonstrar a importância de estudar a obra machadiana a partir da perspectiva intertextual. Procuramos realizar um estudo minucioso de todas as relações entre os contos de *Papéis avulsos* e a *Bíblia*, que nós pudéssemos reconhecer. Como se pôde perceber, a partir deste trabalho, pudemos formular algumas idéias sobre os textos que selecionamos para nosso *corpus*. A partir de agora, reuniremo-las para apresentar nossas conclusões.

Primeiramente, em nossas análises, demonstramos que, no processo de apropriação da *Bíblia*, os autores machadianos, assim como aponta Hélio de Seixas de Guimarães (2005), realizam sua leitura antidogmática do texto bíblico. Com isso, sentem-se livres para utilizá-los da maneira que bem entenderem, de acordo com a necessidade da ocasião, como percebeu Gilberto Pinheiro Passos (1995) em sua análise do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Essa postura “antidogmática” ocasiona um “rebaixamento” da *Bíblia*, pois sempre que ela é recuperada, o autor extingue seu caráter “sagrado”. Percebemos isso em todas as análises que realizamos, porém dois casos merecem ser destacados: “Adão e Eva” e “Na arca”. No primeiro caso, o autor cria uma nova versão para a história da criação, afirmando ser sua narrativa a verdadeira, ou melhor, a canônica. Vimos que, para compor sua história, ele interpreta literalmente o *Gênesis* e preenche os espaços vazios do texto bíblico com suas “idéias” sobre os fatos ocorridos durante a Criação, por exemplo, entender o trecho bíblico “Façamos o homem à nossa imagem e semelhança” (*Gênesis* 1, 26) como a comprovação de que a criação é de Deus e do Diabo, ao invés de, pelo mecanismo da fé, acreditar que “façamos” é o diálogo entre os membros da “Santíssima Trindade” em outra leitura religiosa. Já em “Na arca” o autor é mais

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

audacioso e cria três capítulos inéditos do *Gênesis* para preencher o vazio narrativo do período de 150 dias em que a arca boiava sobre as águas. Como vimos, esse é o mesmo procedimento que Machado de Assis afirma, em nota de *Papéis avulsos*, ter realizado para compor “O segredo de Bonzo”. Nesses casos, evidenciamos que a construção das narrativas parte do princípio de que o texto bíblico será lido como “um drama e de autor anônimo” (ASSIS, 1994, v. 3, p. 911-912). Isso ocorre porque, de acordo com a tradição judaico-cristã, os livros que compõem a *Bíblia* foram escritos por meio da inspiração do sopro divino, isto é, neles está contida a palavra do próprio Deus. Desse modo, encarada como texto sagrado, a *Bíblia* não admite, por exemplo, “preenchimentos”. Portanto, ao assumirem a postura “antidogmática”, os “autores” machadianos, necessariamente, transgridem/agridem a interpretação da tradição religiosa dos textos bíblicos. A própria forma de composição do texto bíblico é “agredida” em “O alienista”, quando o autor recupera a estrutura da “genealogia” para ridicularizar um de seus loucos. Enfim, nós leitores também somos agredidos nos momentos em que o autor cria mecanismos textuais para que nos acumpliciemos de suas idéias. Em nosso trabalho, percebemos que transgressão/agressão do texto bíblico e da tradição religiosa católica geram, em muitos casos, o desenvolvimento da ironia, pois, como aponta Moema Cotrim Saes (1994), a partir de sua síntese de vários teóricos que tratam do conceito, em *A perspectiva irônica de Machado e Eça*,

acreditamos que aquilo que identifica uma manifestação irônica, esteja ela no riso do cômico ou no amargo do sarcasmo, seja justamente o processo de subversão, que pode estar expresso nos gestos de uma personagem, no discurso de um narrador, na fala de um homem, na imagem de um pintor. O efeito, ou mesmo a função de uma ironia, é justamente este: subverter, transgredir o sentido comum. Há nela um desmistificador, um desvelar da verdade nua e crua que cinge a vida, esteja ela na austeridade de um discurso ou na rigidez de determinados movimentos físicos (p. 14-15).

Vimos nos contos “O anel de Polícrates” e “O empréstimo” que o autor, por meio de algumas citações e alusões bíblicas, obriga seu leitor a refletir sobre a composição da narrativa; portanto, o leitor é convocado a desviar sua atenção — que antes estava voltada para o enredo da história —, para refletir sobre a forma de composição adotada pelo autor. A esse desvio nomeamos “digressão”. Para nós, o desenvolvimento dessa “digressão” é uma das formas de o autor realizar o procedimento que Sérgio P. Rouanet (2006) denominou de digressão “auto-reflexiva”.

Em relação às formas de composição, concordamos com a afirmação de Abel Barros Batista (2006) de que a partir de *Papéis avulsos*, Machado inventa uma forma de conto para cada uma de suas histórias. O crítico português também nos mostra que uma das particularidades do conto machadiano é a forma com que ele se apropria do conceito de “brevidade” desenvolvido por Poe. Em sua análise de “O empréstimo”, Baptista cria o conceito de “vestíbulo”, que seria o lugar onde o autor descreve a emergência e a finalidade do conto, determinado-lhe a estrutura (Cf. p. 211). Verificamos que as descrições postas abaixo do título de alguns contos, como por exemplo, “Teoria do medalhão” também podem ser definidas como vestíbulos onde o autor pretende determinar a estrutura de sua história. Além disso, vimos que eles contribuem para o desenvolvimento da brevidade do conto. Brevidade que também foi objeto de nossas análises, pois percebemos que as alusões e citações bíblicas contribuíam com seu processo. Dentre os contos analisados, destacamos nossa observação sobre o desenvolvimento da brevidade no conto “O alienista”, pois, apesar da extensão do enredo, a história é construída de forma enxuta: não há descrições longas de personagens, nem de lugares; e os vários fatos que integram o enredo são narrados sinteticamente, expondo-se apenas o conteúdo essencial. Para isso, o narrador fixa-se no personagem Simão Bacamarte.

Uma outra observação que consideremos importante refere-se à composição da narrativa em abismo. Em “O Espelho” verificamos que a primeira história do conto pode ser interpretada como a “moldura” da segunda história. Desse modo, a estrutura de enquadramento das histórias corresponderiam ao espelho. Também comentamos a hipótese de que a arquitetura composicional de “O Espelho” possa ser a matriz de uma série de contos em que a narrativa em abismo proporciona o desenvolvimento de assuntos aparentemente ligados ao transcendental, mas, a proposição desta segunda narrativa chega-nos sempre como ligada ao comezinho. Vimos que esse modo de compor “O Espelho” propicia que, na segunda história do conto, por meio de técnicas textuais diversas, um determinado personagem possa relatar um fato extraordinário pelo qual passou, cuja reflexão faz com que ele formule uma determinada teoria metafísica. A eficiência desse método está no fato de que a narração é apresentada como um “testemunho”. Desse modo, por mais absurdo que a história pareça, sua verossimilhança está assegurada, pois existe um “eu” que garante ter “vivido” os acontecimentos narrados. Conseqüentemente, nesses contos, essa experiência individual torna-se um alibi para a elaboração de teorias que desejam alcançar o estatuto de universal.

Portanto, nossa leitura dos contos de *Papéis avulsos* confirma a observação de Gledson (1998) de que nos contos da fase madura:

“o poder da prosa de Machado ganha uma intensidade e uma confiança inéditas. É como se, de fato, tivesse dominado uma série de efeitos novos, uma música nova. Temos até a impressão de que esse poder se enquadra menos em limites de gênero, como foi o caso antes, ou seria depois. É como se ele tivesse que criar uma forma própria para cada conto: diálogo, pastiche, sátira, contos longos, médios, curtos. A prosa também se torna multidimensional, em grande parte por conta do humor”(GLEDSON, 1998, pp. 30-31).

Finalizando, procuramos demonstrar ao longo desta dissertação que a intertextualidade entre o texto machadiano e a *Bíblia* é um dos procedimentos usados pelo escritor para criar, ou “inventar”, para recuperarmos o termo usado por Abel B. Baptista (2006), sua “própria forma”.

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

Referências Bibliográficas

De Machado de Assis

ASSIS, M. *Obra completa*. Vol. 2 . Rio de Janeiro: Aguilar, 1962.

_____. *Obra completa*. Vol. 3 . Rio de Janeiro: Aguilar, 1994.

_____. *Dom Casmurro*. São Paulo: Egéria, 1979.

_____. *Esauí e Jacob*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1977.

_____. *Contos: uma antologia*. Vols. I eII. Seleção, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

_____. *A semana: crônicas (1892-1893)* (organização, introdução e notas de John Gledson). São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

Sobre Machado de Assis

AGUIAR, F. W. Poe e Machado: Conto e Catástrofe. In: SIMPÓSIO DE LITERATURA COMPARADA, 2, 1986, Belo Horizonte. Anais. Belo Horizonte: UFMG, Faculdade de Letras, 1986.

ÁLVAREZ, R.H. O autor implícito e a instauração da ironia em Memórias Póstumas de Brás Cubas. *Stylos: Revista do Programa de Pós-graduação em Letras da UNESP campus São José do Rio Preto*. v.1, p. 135-155, Editora Rio-pretense, 2000.

AZEVEDO, S. M. *A trajetória de Machado de Assis. Do jornal das famílias aos contos e histórias em livro*. São Paulo: USP, 1990.

BAPTISTA, A. B. A emenda de Sêneca — Machado de Assis e a forma do conto. In: GUIMARÃES, H. S. (Org.). *Teresa*. Revista de Literatura brasileira do Programa de Pós-graduação da Área de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. N.1 (2000) — n. 6/7, p. 208-231, São Paulo: Ed. 34: Imprensa Oficial, 2006.

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click "print", select the "Broadgun pdfMachine printer" and that's it! Get yours now!

BOSI, A. *Machado de Assis: O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 2000.

BRAYNER, S. Edgar Allan Poe e Machado de Assis: Um caso de literatura comparada. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 19 de junho de 1976, p. 1-2.

_____. *O conto de Machado de Assis*. 2.e. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

CHALHOUB, S. *Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CINTRA, I. A. O nariz metafísico ou a retórica machadiana. In: MARIANO, A. S.; OLIVEIRA, M. R. D. (org.). *Recortes Machadianos*. São Paulo: EDUC, 2003, p.151-177.

CRUZ JÚNIOR, D. F. *Estratégias e máscaras de um fingidor: a crônica de Machado de Assis*. São Paulo: Nankin Editorial: Humanitas FFLCH/USP, 2002.

CUNHA, C. A. Tristezas de uma geração que termina. In: GUIMARÃES, H. S. (Org.). *Teresa*. Revista de Literatura brasileira do Programa de Pós-graduação da Área de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. N.1 (2000) – n. 6/7, p.32-55, São Paulo: Ed. 34: Imprensa Oficial, 2006.

FARIA, J.R. “Singular ocorrência teatral”. *Revista USP*. n. 161, p. 161-166, Junho/ Julho/ Agosto de 1991.

FLORES DA CUNHA, P. L. *Machado de Assis: um escritor na capital dos trópicos*. Porto Alegre: ILEL: Unisinos, 1998.

GLEDSON, J. Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo. In: ASSIS, M. de. *Contos: uma antologia*. v.1 e 2. (seleção, introdução e notas de John Gledson). São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.15-59.

_____. *Machado de Assis: impostura e realismo*. Uma reinterpretção de Dom Casmurro. Trad. Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *Machado de Assis: ficção e história*. São Paulo: Paz e terra, 1986.

_____. *Por um novo Machado de Assis: ensaios*. Vários tradutores. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

GOMES, E. Schopenhauer e Machado de Assis. In: _____. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958, p. 91-98.

_____. *Machado de Assis — Influências inglesas*. Rio de Janeiro: Pallas/I.N.L., 1976.

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click "print", select the "Broadgun pdfMachine printer" and that's it! Get yours now!

GRANJA, L. *Machado de Assis, escritor em formação (à roda dos jornais)*. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2000.

GUIMARÃES, H. S. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

HANSEN, J. A. “O imortal” e a verossimilhança. In: GUIMARÃES, H. S. (Org.). *Teresa*. Revista de Literatura brasileira do Programa de Pós-graduação da Área de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. N.1 (2000) – n. 6/7, p. 57-78, São Paulo: Ed. 34: Imprensa Oficial, 2006.

JOBIM, J.L. *A Biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Top Books (Academia Brasileira de Letras), 2001.

LOUREIRO, J. Leitura, escrita e crítica em “Aurora sem dia”. In: GUIMARÃES, H. S. (Org.). *Teresa*. Revista de Literatura brasileira do Programa de Pós-graduação da Área de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. N.1 (2000) – n. 6/7, 104-123, São Paulo: Ed. 34: Imprensa Oficial, 2006.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Machado de Assis desconhecido*. Texto definitivo, revisto pelo autor. São Paulo: Livros irradiantes, 1991; Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1955.

_____. *Vida e obra de Machado de Assis*. 4. v. Rio de Janeiro: Civilização brasileira; Brasília: I.N.L, 1981.

MASSA, J.M. La biblioteque de Machado de Assis. *Revista do livro*. n° 21, p. 195-238, 1961.

MERQUIOR, J. G. *Gênero e estilo das Memórias Póstuma de Brás Cubas*. Colóquio/letras. n° 8, p.12-20, julho de 1972.

PASSOS, G. P. *A poética do legado: presença francesa em Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: ANNABLUME, 1996; ANNABLUME: FFLCH, 1995.

_____. *As sugestões do conselheiro Aires: a França em Machado de Assis: Esaú e Jacó e memorial de Aires*. São Paulo: Ática, 1996.

_____. *Napoleão de Botafogo: presença francesa em Quincas Borba de Machado de Assis*. 1. e. São Paulo: Annablume, 2000.

_____. *Capitu e a mulher fatal: presença da França em Dom Casmurro*. 1. e. São Paulo Nankin, 2003.

RAMOS, M. C. T. *A representação em Memórias Póstumas de Brás Cubas e a Consciência de Zeno*. São José do Rio Preto, 2001. Tese — Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.

RAMOS, M. C. T.; MOTTA, S. V.(Org.). *À roda de Memórias Póstumas de Brás Cubas: leituras*. Campinas: Alínea, 2006.

RODRIGUES, A. L. Um jogo de Espelhos ou jacobina desce aos infernos. In: GUIMARÃES, H. S. (Org.). *Teresa*. Revista de Literatura brasileira do Programa de Pós-graduação da Área de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. N.1 (2000) – n. 6/7, p. 233-250, São Paulo: Ed. 34: Imprensa Oficial, 2006.

ROUANET, S. P. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAES, M.C. *A perspectiva irônica de Machado e Eça*. São José do Rio Preto, 1994. Dissertação — Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.

SÁ REGO, E. *O Calundu e a Panacéia: Machado de Assis, a sátira memipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SENNA, M. *O olhar oblíquo do Bruxo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

SOUZA, A. C. M. Esquema de Machado de Assis. In: _____. *Vários escritos*. 3.e.rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p.17-39.

SOUZA, A. C. M. Machado de Assis de outro modo. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das letras, 1983, p. 105-109.

SCHWARZ, R. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

_____. Leituras em competição. *Novos Estudos CEBRAP*. n. 75, p. 61-67, julho de 2006.

STEIN, I. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

VILLAÇA, A. Machado de Assis, tradutor de si mesmo. *Cadernos Novos Estudos / CEBRAP*, nº 51, p. 3-14, julho de 1998.

ZOLIN, L. O. *A trajetória da mulher em contos de Machado de Assis*. São José do Rio Preto, 1994. Dissertação — Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.

WICNIK, L.M. Machado machado. In: _____. *Companhia*. São Paulo: Duas Cidades, 2004, p. 17-105.

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click "print", select the "Broadgun pdfMachine printer" and that's it! Get yours now!

Geral

A Bíblia. Traduzida segundo a Vulgata Latina por Pe. Antonio Ferreira de Figueiredo. 2.e. Rio de Janeiro: Garnier, 1881.

A Bíblia de Jerusalém. e. revista. São Paulo: Paulinas, 1985.

ALENCAR, J. *O Guarani*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

ALTER, R.; KERMODE, F. *Guia literário da Bíblia*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Fundação ed. da Unesp, 1997.

AUERBACH, E. *Mimemis*. A representação da realidade na literatura ocidental. 2.e. São Paulo. Perspectiva, 1976.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Fratechi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1993.

BAKHTIN, M. (Volochinov). *Marxismo e Filosofia de Linguagem*. São Paulo, Hucitec, 1995.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2e. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BORGES, J. L. *Obras completas: 1952 – 1972*. Edição redigida e realizado por Carlos V. Frias. Buenos Aires: Emecé Editores, 1993.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 3.e. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRAIT, B. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.

CARLYLE, T. *Sartor resartus: The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh*. Disponível em: <<http://cupid.ecom.unimelb.edu.au/het/carlyle/sartor.html>>. Acesso em 11 mai 2007.

CAZELLES, H. *História política de Israel: desde as origens até Alexandre Magno*. 2.e. Trad. Cácio Gomes. São Paulo: Paulus, 1986.

CHALHOUB, S. *Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click "print", select the "Broadgun pdfMachine printer" and that's it! Get yours now!

CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. 2.e. trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CRULZ, G. *A aparência do Rio de Janeiro*. v. 2. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.

Enciclopédia Universal Ilustrada Europeo-Americana. Madrid: Espasa-Calpe, [s.d.].

FREIRE, M. C. P. V. F.; ORDONEZ, M. *História do Brasil*. São Paulo: Ática, 1971.

GENETTE, G. *Palimpsestes: la littérature au seconde degre*. Paris: Editions du Seuil, 1982.

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

GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1988.

Grande Enciclopédia Delta-Larousse. Paris: Librairie Larousse; Rio de Janeiro: Delta, 1970.

HOMERO. *Iliada*. Intr. e notas de Eugène Lassere, trad. de Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Difel, Clássicos Garnier, 1961.

JENNY, L. “A estratégia da forma”. In: *Intertextualidades*. Trad. De Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979, p. 5-49.

KIEFER, C. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova prova, 2004.

KRISTEVA, J. *Introdução à Semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo Perspectiva: 1974a.

_____. *La révolution du langage poétique: L'avant-garde a la fin du XIXe: Lautremont et Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil, 1974b.

MATOS, H. C. J. *Nossa História: 500 anos da presença da Igreja Católica no Brasil*. Tomo 2: Período Imperial e transição Republicana. São Paulo, Paulinas, 2001.

MEYER, A. *Textos críticos*. Org. João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva; Brasília: I.N.L., Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

MOISÉS, M. *A Literatura Portuguesa*.e.17. São Paulo: Cultrix, 1981.

NITRINI, S. *Literatura comparada: História, teoria e crítica*. 2.e. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.

- PERRONE-MOISES, L. Crítica e Intertextualidade. In: _____. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1993.
- PIGLIA, R. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- PLATÃO. *Diálogos*. v.5. Trad. Carlos Alberto Nunes. Pará: Universidade Federal do Pará, 1975.
- PLINE. *Histoire naturelle de Pline*. Traduction nouvelle par M. Ajasson de Grandsagne. Tome Vingtième. Paris: C.L.F Panckoucke, 1833.
- POE, E. A. A filosofia da composição. In: _____. *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado; revisão e notas de Carmem V. C. Lima. 3.e. revista. São Paulo: Globo, 1999.
- POE, E. A. *Histórias Extraordinárias*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- SANT'ANNA, A. R. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 1991.
- SOUZA, A. C. M. *Formação da literatura brasileira*. vols. 1 e 2. e. 7. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993.
- SCHOPENHAUER. A. *O mundo como vontade de representação*. Trad. M. F. Sá Correia, Porto: Rés, s/d.
- TANNER, M. *Schopenhauer: Metafísica e Arte*. Trad. Jair Barboza. São Paulo. Editora UNESP, 2001.
- VAUX, de R. *Instituições de Israel no Antigo Testamento*. Trad. Daniel de Oliveira. São Paulo: Teológica, 2003.