

VALDIRA MEIRA CARDOSO DE SOUZA

**“SEDE DE NOMEADA:” O “AMOR DA GLÓRIA” NA PRODUÇÃO
LITERÁRIA DE MACHADO DE ASSIS**

**ASSIS
2007**

VALDIRA MEIRA CARDOSO DE SOUZA

**“SEDE DE NOMEADA:” O “AMOR DA GLÓRIA” NA PRODUÇÃO
LITERÁRIA DE MACHADO DE ASSIS**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e vida social).

Orientadora: Profa. Dra. Cleide Antonia Rapucci

**ASSIS
2007**

S729s Souza, Valdira Meira Cardoso de.
literária Sede de nomeada: o amor da glória na produção
de Machado de Assis / Valdira Meira Cardoso de
Souza. –
Assis: UNESP, 2007.
166f.

Orientadora: Prof^a Dr^a Cleide Antonia Rapucci.
Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista,
Programa de Pós Graduação em Letras, 2007.

1. Literatura brasileira. 2. Machado de Assis –
obras. 3. Intertextualidade. I. UNESP. II. Rapucci,
Cleide Antonia. III. Título.

CDD: 809.92381

VALDIRA MEIRA CARDOSO DE SOUZA

**“SEDE DE NOMEADA” NA PRODIÇÃO LITERÁRIA DE
MACHADO DE ASSIS**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e vida social)

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Cleide Antonia Rapucci(UNESP/Assis)

Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandine Baldan (UNESP/Araraquara)

Profa. Dra. Regina Célia dos Santos Alves (UEL/Londrina)

Prof. Dr. Luiz Roberto Velloso Cairo (UNESP/Assis)

Profa. Dra. Daniella Mantarro Callipo (UNESP/Assis)

Assis, 10 de julho de 2007

Ao meu esposo Edvaldo,

Que participou de um momento tão singular em minha carreira profissional, compartilhou da experiência de execução deste projeto, sempre ao meu lado, adotando como seu este sonho e acreditando que seria possível.

AGRADECIMENTOS

Manifesto minha gratidão a todas as pessoas que contribuíram para a realização deste trabalho:

ao autor da minha Fé: Jesus. Amigo inseparável, Maravilhoso, Conselheiro, Deus Forte: a Ele a Honra, a Glória e o Louvor;

aos meus pais, esposo, sobrinhos, tias e irmãos, especialmente a Joás Meira Cardoso, pelo incentivo, compreensão, apoio emocional e espiritual;

à Profa. Dra. Cleide Antonia Rapucci, minha orientadora, que cumpriu o seu papel e soube orientar esta pesquisa com objetividade, sabedoria e sensibilidade;

aos professores, Dr. Luiz Roberto Velloso Cairo, do Departamento de Literatura, Dra. Daniela Callipo do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Ciências e Letras de Assis, pelo incentivo e pelas valiosas sugestões para este trabalho;

aos colegas do Departamento de Ciências Humanas e Letras (Jequié), da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, especialmente a Dra. Maria Afonsina Ferreira Matos;

aos colegas do Departamento de Estudos Lingüísticos e Literários (Vitória da Conquista) da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, especialmente aos professores Dr. Diógenes Cândido de Lima, Maria da Glória Cardoso Chéquer e Msc. Mariângela Borba Santos;

às colegas e amigas pelas discussões teóricas e literárias, em especial Dra. Lea Mara Vallese e Dra. Neriney Meira Carneiro Belline;

aos funcionários da Biblioteca da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, especialmente à bibliotecária Gabriela de Souza da Silva;

aos funcionários da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras de Assis, especialmente à bibliotecária Lucelena Alevato.

Somos tão presunçosos que desejaríamos ser conhecidos por toda a Terra, e mesmo por aqueles que existirem quando já não formos deste mundo; e somos tão vãos que a estima de cinco ou seis pessoas que nos rodeiam basta para entreter-nos e contentar-nos. A vaidade está tão fortemente ancorada no coração do homem que um soldado, um vagabundo, um cozinheiro, um carregador se gaba e quer ter os seus admiradores. Os próprios filósofos não fazem exceção à regra, e os que escrevem contra isso querem ter a glória de escrever bem; e aqueles que os lêem querem ter a glória de haver lido; e eu, que escrevo isto, não me eximo talvez dessa intenção; e quem sabe se os que me lerem... .

Pascal

SOUZA, Valdira Meira Cardoso de. "SEDE DE NOMEADA:" O "AMOR DA GLÓRIA NA PRODUÇÃO LITERÁRIA DE MACHADO DE ASSIS." Assis: 2007. 166 f. Tese (Doutorado) Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2007.

RESUMO

A "sede de nomeada" ou o "amor da glória" é um tema que se repete na obra de Machado de Assis. O objetivo deste trabalho é analisar a ação das personagens machadianas que buscam a "nomeada." Partimos do pressuposto de que na busca da glória, as personagens tentam construir uma imagem social vencedora. Por meio do elemento temático identificamos as relações intertextuais estabelecidas entre o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* e as outras narrativas que constituem o *corpus* desta pesquisa, a saber: "O alienista," "O segredo do bonzo," "A sereníssima República," "Conto alexandrino," "Cantigas de esponsais," "Um homem célebre" e "Teoria do medalhão". A seleção das narrativas literárias foi baseada nas semelhanças das estratégias empregadas pelas personagens para alcançar a fama. Para realização desta proposta utilizamos noções básicas inerentes ao tema e à crítica temática. Abordamos os princípios teóricos referentes à intertextualidade que apoiaram as análises literárias desenvolvidas nesta pesquisa. Por fim, foram estudadas as concepções de personagem e narrador como elementos da narrativa ficcional.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis; Crítica temática; "Amor da glória"; Personagem; Intertextualidade; Narrativa ficcional.

SOUZA, Valdira Meira Cardoso de. "A THIRST FOR FAME": THE LOVE OF GLORY IN THE LITERARY PRODUCTION OF MACHADO DE ASSIS.

Assis: 2007. 166 p. Ph. D. Thesis. Faculty of Sciences and Languages. São Paulo State University.

ABSTRACT

The "thirst for fame" or the "love of glory" is a recurrent theme in the work of Machado de Assis. The objective of this thesis is to analyze the action of the Machadian characters in that search for fame. We presume that in the search for glory, the characters try to build a winning social image. Through the thematic element we have identified the intertextual relationships established between *Memórias póstumas de Brás Cubas* [Posthumous Memoirs of Brás Cubas, often subtitled as *The Epitaph of a Small Winner*] and the other narratives that constitute the corpus of this research: "O alienista," "O segredo do bonzo," "A sereníssima República," "Conto alexandrino," "Cantigas de esponsais," "Um homem célebre" and "Teoria do medalhão". The selection of the literary narratives was based on the similarity of the strategies used by the characters in order to reach fame. For accomplishment of this proposal we have used basic notions related to theme and to thematic criticism. We approached the theoretical principles related to intertextuality that supported the literary analyses developed in this research. Finally, conceptions of character and narrator were studied as elements of the fictional narrative.

KEY WORDS: Machado de Assis; Thematic criticism; "Love of glory;" Character; Intertextuality; Fictional Narrative.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I	21
1 REITERAÇÃO TEMÁTICA: “SEDE DE NOMEADA” NA PRODUÇÃO LITERÁRIA DE MACHADO DE ASSIS	21
CAPÍTULO II	46
2 PROPOSIÇÕES TEÓRICAS	46
2.1 Temática: Algumas Considerações	46
2.2 Intertextualidade: Noções Básicas	50
2.3 Categorias Narrativas: Modo e Voz	57
2.3.1 Modo Narrativo	57
2.3.2 Enunciação Narrativa: Voz	60
2.4 A Personagem Na Narrativa Ficcional	62
CAPÍTULO III	70
3 PSEUDOEXPERIÊNCIAS: MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS, “O ALIENISTA”, “O SEGREDO DO BONZO”, “A SERENÍSSIMA REPÚBLICA” E “CONTO ALEXANDRINO”	70
CAPÍTULO IV	116
4 UMA PRODUÇÃO ORIGINAL – ESCRITURA E MÚSICA: MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS, “CANTIGAS DE ESPONSAIS” E “UM HOMEM CÉLEBRE”	116

CAPÍTULO V.....	140
5 UM LEGADO PATERNO: MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBA E “TEORIA DO MEDALHÃO” — APROXIMAÇÕES.....	140
CONCLUSÃO	162
REFERÊNCIAS.....	166

INTRODUÇÃO

[...] Se puserdes as mais sublimes virtudes e os mais profundos conhecimentos em um sujeito solitário, remoto de todo contato com outros homens, é como se eles não existissem. Os frutos de uma laranjeira, se ninguém os gostar, valem tanto como as urzes e plantas bravias, e, se ninguém os vir, não valem nada; ou por outras palavras enérgicas, não há espetáculo sem espectador.

Machado de Assis

Machado de Assis aborda vários temas em sua criação literária, muitos dos quais são retomados, “virados e revirados,” na expressão de Lucia Miguel Pereira. Dentre eles, veremos que o tema da “sede de nomeada” não ocorre de forma gratuita na ficção machadiana. Buscando compreender esse aspecto, algumas indagações se impõem: qual o significado da recorrência desse tema em várias obras do escritor? Ou ainda, qual a interpretação possível para a busca da “nomeada” pelas personagens — esses seres ficcionais? Nossa hipótese está formulada da seguinte maneira: uma das razões para a busca da “nomeada” pelas personagens machadianas reside na tentativa da construção de uma imagem social vencedora porque, para elas, o que tem valor em suas existências são a fama, a admiração, o louvor, visto que, longe do olhar do outro não há glória e, para atingi-la, usam estratégias variadas, não se importando com os meios — se eles são éticos ou não, repetindo assim a máxima maquiavélica em que “os fins justificam os meios.”

A “nomeada” pode ser definida como o amor que cada personagem dedica a si própria, revelando a preocupação em apresentar ao outro uma imagem de vencedor. São elas próprias (as personagens machadianas) responsáveis pela definição do que seja o “amor da glória.” A confissão de Brás Cubas, do romance homônimo, esclarece

o significado do termo “nomeada,” aqui tomado de empréstimo para desenvolver esta pesquisa:

Com efeito, um dia de manhã, estando a passear na chácara, pendurou-se-me uma idéia no trapézio que eu tinha no cérebro [...].

Essa idéia era nada menos que a invenção de um medicamento sublime, um emplasto anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade. Na petição de privilégio que então redigi, chamei a atenção do governo para esse resultado, verdadeiramente cristão. Todavia, não neguei aos amigos as vantagens pecuniárias que deviam resultar da distribuição de um produto de tamanhos e tão profundos efeitos. Agora, porém, que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo: o que me influiu principalmente foi o gosto de ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, e enfim nas caixinhas do remédio, estas três palavras: *Emplasto¹ Brás Cubas*. Para que negá-lo? Eu tinha a paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas. Talvez os modestos me argúam esse defeito; fio, porém, que esse talento me hão de reconhecer os hábeis. Assim, a minha idéia trazia duas faces, como as medalhas, uma virada para o público, outra para mim. De um lado, filantropia e lucro; de outro lado, sede de nomeada. Digamos: — amor da glória. (ASSIS, 1997, v.1, 515, grifo do autor).

A busca da “nomeada” configura-se como principal objetivo de muitas personagens do universo ficcional machadiano, pois representa a mola que impulsiona a ação, porque a vida para elas é “representação,” na medida em que estejam em evidência — a vida é um “espetáculo” ao qual não pode faltar o “espectador.” A necessidade de um palco para a “representação” das personagens pode ser percebida, por exemplo, nos contos “A chinela turca” e “O segredo do bonzo.” No primeiro, destacamos uma afirmação que encerra o conto e traduz o desejo de aplauso da personagem: “o melhor drama está no espectador e não no palco” (ASSIS, 1997, v.2, p.303); no segundo texto, a confissão do bonzo Pomada, personagem/filósofo afirma:

Se puserdes as mais sublimes virtudes e os mais profundos conhecimentos em um sujeito solitário, remoto de todo contato com outros homens, é como se eles não existissem. Os frutos de uma laranjeira, se ninguém os gostar, valem tanto como as urzes e plantas bravias, e, *se ninguém os vir, não valem nada; ou, por outras palavras mais enérgicas, não há espetáculo sem espectador*. (ASSIS, 1997, v.2, p.324-5, grifo nosso).

¹ Optamos por empregar o termo “emplasto”, tal qual aparece na edição da Nova Aguilar, 2007, utilizada em todo este trabalho. FACIOLI (2002, p.8) alude à terminologia “emplasto” empregada por Machado de Assis e explica que possui o mesmo significado de “emplastro”, ou seja, era colado ao corpo para atenuar dores musculares. O estudioso trata ainda da expressão “emplasto hipocondríaco” compreendendo-a como uma invenção de Brás Cubas e como uma “impostura de charlatão, ou como uma picaretagem, como se diria hoje.”

As declarações das personagens apresentadas acima (Brás Cubas, Duarte e o bonzo Pomada) revelam que a fama e o aplauso representam o que há de mais valioso para elas. Mas por que Machado de Assis teria se dedicado à criação de personagens tão amantes de si próprias, tão vaidosas? Observando sua obra literária podemos encontrar algumas sugestões de respostas para tal questão: em primeiro lugar, a preocupação do autor sempre esteve voltada para a análise do ser humano, com seus conflitos e aspirações; em segundo lugar, Machado de Assis procura desmascarar os sentimentos mais íntimos do ser humano, revelando objetivos e intenções ocultas; o escritor também é um observador da conduta humana, e por isso demonstra que as personagens trazem a “sede de nomeada” dissimulada em suas atitudes porque “[...] o amor da glória é a coisa mais verdadeiramente humana que há no homem, e, conseqüentemente, a sua mais genuína feição” (ASSIS, 1997, v.1, p.515). A “sede de nomeada” aparece aliada à busca de ascensão social em quase todas as narrativas machadianas aqui analisadas, além do que reflete a necessidade que muitas personagens têm de estar em evidência, de “brilhar.”

Ao longo deste trabalho tentaremos comprovar por meio das análises literárias que a “idéia fixa” de “nomeada” constitui um dos fundamentos das personagens machadianas. Com base nesse pressuposto, analisaremos os variados matizes nos quais a busca da glória é revelada na ação das personagens.

Alguns estudiosos demonstraram a necessidade que várias personagens machadianas sentem de estar em evidência. Nos rastros deixados por Lúcia Miguel Pereira em seus estudos, identificamos tal aspecto e, ao referir-se ao conto “O espelho,” a estudiosa afirma: “o homem precisa sair de si, pôr-se em contato com o mundo, ver-se em função deste para se manter em equilíbrio” (1939, p.228). Certamente as observações da estudiosa são pertinentes à maioria das obras que trazem personagens ávidas pela “nomeada,” porque só poderão alcançá-la no momento em que são aplaudidas.

Dirce Cortes Riedel, ao analisar a obra machadiana, parte do pressuposto de que várias personagens apresentam uma “[...] sensibilidade carnavalesca” (1974, p.95). A estudiosa analisa os processos pelos quais Machado de Assis realiza a

carnavalização literária em suas obras, tanto em romances quanto nos contos. Outros elementos apontados por Dirce C. Riedel estão relacionados ao emprego da polifonia, do dialogismo, da paródia e da sátira. A condução dos estudos machadianos realizada por ela fundamenta-se na metáfora como elemento estruturador. Nessa perspectiva, aparece a figura do “medalhão” definida como

[...] uma metáfora-programa, que se concretiza no comportamento da maioria dos personagens machadianos que alcançam prestígio social, levantando-se ‘acima da obscuridade comum e firmando-se como ornamento indispensável’ da sociedade. (RIEDEL, 1974, p.95).

Compartilhamos da concepção da estudiosa ao apontar a preocupação das personagens machadianas em sair da obscuridade. No caso dos textos estudados por ela, os contos “O espelho,” “Teoria do medalhão” e os romances *Quincas Borba* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a busca da “nomeada” se dá justamente por meio da figura do medalhão. Já em nossos estudos selecionamos as narrativas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, “O alienista,” “O segredo do bonzo,” “A sereníssima república,” “Conto alexandrino,” “Cantigas de esponsais,” “Um homem célebre” e “Teoria do medalhão” que serão trabalhadas numa perspectiva diversa, primeiro porque nosso estudo não será fundamentado na teoria da metáfora, embora não discordemos dessa pesquisa, e segundo, estabeleceremos as relações *intertextuais* na obra de Machado de Assis tomando por base a análise de outras imagens; além desses aspectos, ampliaremos o número de narrativas e as imagens serem estudadas — a do charlatão, do falso cientista, do músico, do escritor, entre outras.

Alfredo Bosi, por sua vez, ao referir-se ao conto “O espelho,” analisa o desempenho social da personagem, cujo comportamento está intimamente ligado ao fato de ser admirado, de estar em evidência: “O espelho’ é matriz de uma certeza machadiana que poderia formular-se assim: só há consistência no desempenho do papel social; aquém da cena pública a alma humana é dúbia e veleitária” (1999, p.102). Concordamos com a afirmação de A. Bosi, posto que sinaliza para a ação da personagem (Alferes Jacobina/“O espelho”) fundamentada na necessidade do

aplauso e da admiração, aspecto que observamos em vários contos machadianos e que apontaremos no desenrolar desta tese.

Iniciamos nossos estudos a respeito da “nomeada” na obra machadiana quando realizávamos nossas leituras para a elaboração da dissertação de Mestrado, *O papel do leitor no conto fantástico de Machado de Assis*², defendida no ano de 1998, na qual analisamos os contos “Uma excursão milagrosa” e “A chinela turca.” Nas referidas narrativas, a ação de algumas personagens está voltada para um único objetivo: alcançar a “nomeada.” Embora não tenhamos aprofundado esse tema em nossa dissertação, alguns aspectos referentes a essa questão foram analisados, como por exemplo, a busca incessante de “nomeada” das personagens por meio da arte poética e dramática.

Nesta pesquisa optamos pelo estudo das ações das personagens e do narrador machadianos porque tais elementos nos permitem estabelecer aproximações entre as narrativas. Após a leitura das mesmas, percebemos que havia uma invariante que servia de elo entre os textos: o tema da “sede de nomeada.” Embora variem as estratégias e as circunstâncias, o objetivo das personagens permanece o mesmo em várias narrativas: sair da obscuridade. Tomando por base as relações *intertextuais*, foi possível estabelecer a seleção dos textos literários e teóricos que compõem o *corpus* deste trabalho.

A abordagem das relações *intertextuais* na obra machadiana foi empreendida por alguns estudiosos que, no entanto, seguem uma perspectiva diferenciada da proposta deste trabalho. Gilberto Pinheiro Passos, por exemplo, aponta a presença de relações *intertextuais* na obra de Machado de Assis e identifica a presença francesa nos romances *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Esaú e Jacó*, *Memorial de Aires* e *Quincas Borba*³. Com referência ao primeiro romance, Gilberto Pinheiro Passos identifica, em *A poética do legado*, a presença de grande número de

² UNESP, Faculdade de Ciências e Letras de Assis.

³ *A poética do legado*: presença francesa em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Annablume, 1996. Outros estudos nos quais Gilberto Pinheiro Passos trata do mesmo assunto são os seguintes: *As sugestões do Conselheiro/A França em Machado de Assis — Esaú e Jacó e Memorial de Aires*. São Paulo: Ática, 1996; *O Napoleão de Botafogo*: Presença francesa em *Quincas Borba* de Machado de Assis. São Paulo: Annablume, 2000. Tendo em vista nossa opção por trabalhar apenas com um romance, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, não trataremos dos demais estudos de Gilberto P. Passos que envolvem outras obras machadianas.

referências a autores e trechos de obras estrangeiras, o que confere à narrativa, segundo o estudioso, um caráter especial, no qual fica inscrita a narração de várias leituras do autor. A importância da presença estrangeira em *Memórias póstumas de Brás Cubas* é destacada por Gilberto Pinheiro Passos, porque ela advém “não só pela frequência, mas também por sua integração, evidenciando capacidade de operar sentidos” (1996, p.12).

No referido estudo, evidencia-se como foco central a presença francesa em *Memórias póstumas de Brás Cubas* por meio de empréstimos, citações e referências realizadas por Machado de Assis:

[...] pois nosso centro de atenção será o processo de inserção de tais marcas, uma poética de romance construído a partir de empréstimos visíveis ou indicados. Dito de modo diferente: tratamos da apropriação de uma cultura estrangeira, feita, sem esconder o jogo verbal, no qual o “outro” tem fundamental importância. (PASSOS, 1996, p. 12).

A aplicação teórica empreendida no estudo de Gilberto Pinheiro Passos concentra-se na análise da função das relações *intertextuais* entre *Memórias póstumas de Brás Cubas* e figuras representativas na literatura e na vida francesas, dentre as quais mencionamos: a figura histórica de Napoleão; Guizot e Ledru-Rollin, Corneille, Molière, Helvétius, Beaumarchais, Voltaire, Georges Louis Leclerc de Buffon, Pascal, Stendhal, via Stendhal reencontramos Dante Alighieri; Xavier de Maistre e Stern. Outros autores se fazem presentes: Villon e Margarida de Navarra.

Helen Caldwell (2002) em seu estudo acerca de *Dom Casmurro* (ASSIS, 1997) levanta aspectos que colocam em xeque as certezas de Santiago referentes ao adultério de Capitu e apresenta como tese central a impossibilidade de afirmar a culpa ou inocência de Capitu. Além dessa questão, que é importante para uma nova visão de Capitu e do ciúme doentio de Santiago, a autora destaca pontos de semelhanças entre *Dom Casmurro* e *Otelo* (SHAKESPEARE, 2003) que apontam o escritor inglês como modelo de Machado de Assis no que diz respeito à trama e à construção de personagens. No entanto, segundo a autora, Machado de Assis realiza a fusão de todos esses elementos criando enredos próprios. A autora revela que nos

empréstimos que o escritor fluminense realiza acontecem as *transformações*: inicialmente identifica Santiago com Otelo, Capitu com Desdêmona. Mas as diferenças logo aparecem: Otelo, após cometer o assassinato, toma conhecimento da inocência de sua amada, ao passo que Santiago constrói seu discurso tentando provar para si mesmo que Capitu o traiu. No desfecho da narrativa ele está convencido da traição da esposa. Outro ponto de fusão que Machado realiza seria a personificação de duas personagens (Otelo e Iago) em uma só: Bento Santiago. O “lenço de Desdêmona,” que representou na peça de Shakespeare o símbolo da traição, terá como correspondente em *Dom Casmurro* a aparência física de Ezequiel com Escobar, suposto amante de Capitu. Caldwell (2002) apresenta no referido estudo outros pontos de conexão entre *Dom Casmurro* e *Otelo*, *empréstimos* que Machado *assimilou e transformou* em sua criação literária. Embora Caldwell destaque os *empréstimos* que Machado de Assis realizou, a perspectiva de estudo empreendida por ela não se atém à questão da busca da “nomeada” pelas personagens machadianas, ponto central desta tese.

Peregrino Júnior (1976) estuda a iteratividade na obra de Machado de Assis vendo-a como uma forma de explicar o homem, seu temperamento, caráter e doença por meio da criação literária e do sistema expressivo. O estudioso vê nas repetições machadianas um traço da personalidade e da doença do autor. Por exemplo, vê na ambivalência “mais um traço de gliscroidia — na obra e na vida de Machado de Assis: ambivalência de pensamento e de sentimento” (1976, p.67). Para Peregrino Júnior, a iteratividade na obra de Machado de Assis é um traço da epilepsia: “Da REITERAÇÃO GLISCROIDE [sic] das imagens objetivas — ‘impregnação perceptiva’ — temos vários, numerosos exemplos na sua obra [...]” (1976, p.87). Não concordamos com a tese exposta por Peregrino Júnior, uma vez que em nossa pesquisa constatamos que as reiteraões podem ser vistas como estratégias na criação literária de um artista. Machado de Assis não foi o único escritor a repetir temas, imagens e idéias: “a iteração encontra-se em quase todos os escritores: eles repetem-se na imagem, na comparação, no pensamento, em formas de construção de frase. Machado de Assis, como acontece quase sempre com todo artista, era iterativo” (MATOS, apud MAGALHÃES JÚNIOR, 1955, p.196). Por sua vez,

Magalhães Júnior faz um cotejo das repetições na obra de Machado de Assis e vê nas reiteraões de imagens e citaões a presença de *diálogos* e *empréstimos* que o autor faz da própria obra (de crônicas, contos, romances, peças teatrais) e da cultura universal, como as citaões de Shakespeare, Pascal, Chateaubriand, Molière, Racine, Corneille e até do José da Silva, o Judeu.

Raimundo Magalhães Júnior (1955) analisa vários aspectos que se repetem na obra machadiana, como, por exemplo, a presença da mulher como isca, sendo usada pelo marido para extorquir dinheiro e poder de um “suposto amante,” o que pode ser visto no romance *Quincas Borba* e no conto “O caso de Romualdo.” O estudioso ainda aponta as repetições de citaões estrangeiras em prosa e em verso. Não escapa ao crítico a filiação de Machado de Assis a Xavier de Maistre que usa, entre outros aspectos, o título de um conto “Viagem à roda de mim mesmo” como uma *alusão* ao conto do escritor francês “Viagem à roda de meu quarto.”

Salvo melhor juízo, nenhum estudioso da obra de Machado de Assis empreendeu uma pesquisa na qual abordasse a “sede de nomeada” das personagens como estratégia para que elas construíssem uma imagem social vencedora. A originalidade desta proposta consiste, pois, na delimitação do tema, na seleção das narrativas machadianas e procedimentos adotados para realização da pesquisa. Pretendemos desenvolver este trabalho levando em consideração os seguintes aspectos: faremos uma seleção dos textos em blocos, trabalhando em um mesmo capítulo as narrativas em que as personagens empregam estratégias semelhantes para alcançar a “nomeada.” *Memórias póstumas de Brás Cubas* será o texto central e, tomando-o por base, analisaremos as demais narrativas, porque no referido romance encontramos imagens/figuras presentes em outros textos do autor. No caso da realização de experiências pseudocientíficas, estabeleceremos as *associaões* existentes entre o romance mencionado com outros textos que empregam a mesma estratégia, ou seja: “O alienista,” “O Segredo do Bonzo,” “A sereníssima República” e “Conto alexandrino.” Da mesma forma que a personagem Brás Cubas revela a busca da glória por meio da invenção de um “emplasto,” as personagens Patimau, Languru, Titané, o bonzo Pomada e Diogo Meireles (“O Segredo do Bonzo”), Simão bacamarte (“O alienista”), o cônego Vargas (“A

sereníssima República”), também desejam “a nomeada” por meio da experimentação científica. Por esta razão, tais narrativas foram agrupadas e serão abordadas no mesmo capítulo.

Com base em *Memórias póstumas de Brás Cubas* também realizaremos a análise dos textos “Cantigas de esponsais” e “Um homem célebre.” As *conexões* existentes entre tais narrativas se dão na medida em que os protagonistas querem deixar algo de si para a humanidade: Brás Cubas (além da invenção do emplasto) deseja perpetuar seu nome por meio da escritura de um livro; Romão (“Cantigas de esponsais”) e Pestana (“Um homem célebre”) tentam utilizar uma composição musical como recurso para eternizarem seus nomes. Brás Cubas, Romão e Pestana desejavam gravar seus nomes na memória das demais personagens das narrativas. Esse caráter aproxima o romance dos contos.

Outro texto significativo para este estudo é “Teoria do medalhão.” No referido conto aparecem orientações paternas ao aprendiz de medalhão, a personagem Janjão. Semelhantemente, Brás Cubas recebe de seu pai orientações para que se torne um medalhão e fuja da obscuridade. Brás Cubas e Janjão são incentivados por seus pais a buscarem a “nomeada.”

A escolha das narrativas literárias se justifica pelo fato de todas apresentarem pontos de *conexão* por meio do tema. Assim, Machado de Assis emprega várias imagens para a representação do tema da “nomeada:” o pseudocientista/charlatão, o filósofo, o autor/compositor (o escritor e o músico) e a figura do “medalhão.”

Para atingir os objetivos pretendidos, esta tese apresenta-se dividida em cinco capítulos: no 1º capítulo faremos uma apresentação geral da “sede de nomeada” em clássicos da literatura universal e da filosofia; em seguida faremos um cotejo da presença do tema da glória em narrativas de Machado de Assis, dentre as quais incluímos aquelas selecionadas para esta pesquisa. No 2º capítulo trataremos de aspectos teóricos pertinentes a este estudo, a saber, noções relacionadas à abordagem temática; trataremos dos princípios que estabelecem as relações *intertextuais* e *dialógicas* do texto literário e ainda faremos uma apresentação de noções ligadas ao estudo da personagem e do narrador.

Nos três últimos capítulos (3º, 4º e 5º) analisaremos a importância que a “nomeada” representa para as personagens, bem como as *associações* existentes entre elas por meio de suas ações. Assim, no 3º capítulo apresentaremos o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* e os contos “O alienista,” “O Segredo do Bonzo,” “A sereníssima República” e “Conto alexandrino;” no 4º capítulo trataremos de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, “Cantigas de esponsais” e “Um homem célebre;” no capítulo 5º abordaremos *Memórias póstumas de Brás Cubas* e “Teoria do medalhão.”

Não pretendemos esgotar o estudo do tema nas obras que serão trabalhadas; antes, nossa perspectiva de análise visa à contribuição de um aspecto importante na obra de Machado de Assis, uma vez que apontaremos a existência de relações *intertextuais* em narrativas de um mesmo autor, identificadas com base no elemento temático.

1 REITERAÇÃO TEMÁTICA: “SEDE DE NOMEADA” NA PRODUÇÃO LITERÁRIA DE MACHADO DE ASSIS.

[...] só há consistência no desempenho do papel social; aquém da cena pública a alma humana é dúbia e veleitória.

Alfredo Bosi

Neste capítulo apresentaremos os textos que tratam do “amor da glória,” selecionados para este trabalho, situando-os na produção literária machadiana. Trataremos dos sete contos e do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* que constituem o *corpus* desta pesquisa. Citaremos ainda neste capítulo outras narrativas nas quais a busca da “nomeada” aparece na atuação das personagens, indicando a recorrência temática em vários momentos da produção literária de Machado de Assis.

A busca da “nomeada” motiva de forma especial personagens machadianas que desejam construir uma imagem social vencedora. O trabalho de *absorção e transformação* do tema em várias narrativas poderá ser apreendido por meio das estratégias empregadas pelas personagens para atingir a “nomeada,” tema que sempre desperta o interesse do leitor porque a questão da busca da glória não é um assunto que tenha surgido e se esgotado no século XIX.

A busca da “glória” por personagens e por seres humanos está presente em muitos clássicos da literatura e da filosofia universal. Em *Dom Quixote*, obra de Miguel de Cervantes (1547-1616), várias passagens da obra apontam a busca da fama por Alonso Quijano ou por Dom Quixote, personagem que é envolvido pelas leituras dos livros de cavalaria, passa a confundir realidade com ficção. Sentindo-se um cavaleiro andante, o protagonista resolve partir em busca de aventuras com o objetivo de fazer justiça, estabelecer o amor e a paz na sociedade:

Em suma, tanto naquelas leituras se enfrascou, que passava as noites de claro em claro e os dias de escuro em escuro [...]. Encheu-se-lhe a fantasia de tudo que se achava nos livros.

Afinal, rematando já de todo o juízo, deu no mais estranho pensamento [...] e foi: parecer-lhe convinável e necessário, assim para aumento de sua

honra própria [...] fazer-se cavaleiro andante [...], e exercitar-se em tudo em que tinha lido [...], desfazendo todo gênero de agravos e pondo-se em ocasiões e perigos, donde, levando-os a cabo, *cobrasse perpétuo nome e fama*. Já o coitado se imaginava *coroadado pelo valor* do seu braço [...]. (CERVANTES, 2003, p.32-33, grifo nosso).

Dom Quixote parte com seu cavalo Rocinante e após algumas aventuras desastrosas, retorna para sua casa. O cavaleiro parte pela segunda vez, acompanhado de seu escudeiro, o camponês Sancho Pança que presencia, entre outros fatos estranhos, a “proeza” de seu amo contra os moinhos de vento. Nesse episódio Dom Quixote revela desequilíbrio mental e não sabe distinguir entre razão e fantasia, por isso justifica a derrota como um ato de inveja dos inimigos que querem impedir sua glória futura:

— Cala a boca, amigo Sancho — Respondeu Dom Quixote —; as coisa da guerra são de todas as mais sujeitas a contínuas mudanças; o que eu mais creio, e deve ser verdade, é que aquele sábio Frestão, que me roubou o aposento e os livros, transformou estes gigantes em moinhos, para me falsear a glória de os vencer [...]. (CERVANTES, 2003, p.60).

Em seu devaneio, Quixote confunde os moinhos de vento com gigantes que estariam lutando contra ele. Outra passagem da obra reitera a busca da glória por Dom Quixote:

— Não choreis, minhas boas senhoras, que todas estas desventuras andam inerentes à minha profissão; e, se tais calamidades me não acontecessem, nunca eu me considerara *famoso cavaleiro andante, porque aos cavaleiros de pouco nome e fama nunca esses infortúnios sucedem*, porque não há no mundo quem se lembre deles. (CERVANTES, 2003, p.312, grifo nosso).

Observamos que a atuação de D. Quixote é marcada pelos embates entre ficção e realidade, e mesmo em sua trajetória alucinada o herói busca a “nomeada.”

Na obra do poeta italiano Dante Alighieri (1265-1321) — *A divina comédia*, a sede de glória marca algumas passagens da obra nas quais aparece a idéia de fama mencionada pelo poeta:

Que no teu corpo a vida longamente
 Persista! — a sombra disse. — Dure a fama
 Do nome teu com lume resplendente!
 Na pátria nossa inda revive a flama

Da honra, do valor, que ali brilhara,
Ou de todo a expeliu ódio e infama? [...]. (2002, Inferno: canto XVI, p.98).

Outra passagem da obra referente à idéia de glória encontra-se no canto XXVI:

Folga, ó Florença! A fama tens tão grande,
Que asas bates por terra e mar, vaidosa!
Até no inferno o nome teu se expande! [...] (2002, Inferno: canto XXVI,
p.144).

No canto XXXI Dante refere-se a uma batalha que ocorre no vale de Bagrada, na planície de Zama, em que Aníbal saiu derrotado e seu adversário coroado de glória:

Tu, que no val feliz, aonde as graças
E as palmas Cipião colheu da glória,
Quando Aníbal vexavam só desgraças [...] (2002, Inferno: canto XXXI,
p.172).

Os pensadores e filósofos também aludem ao desejo de “nomeada” presente nas intenções e atitudes do ser humano. Pascal (1623-1662) apresenta em sua obra *Pensamentos* algumas máximas construídas em torno da idéia de glória:

Somos tão presunçosos que desejaríamos ser conhecidos por toda a Terra, e mesmo por aqueles que existirem quando já não formos deste mundo; e somos tão vãos que a estima de cinco ou seis pessoas que nos rodeiam basta para entreter-nos e contentar-nos (148).

A vaidade está tão fortemente ancorada no coração do homem que um soldado, um vagabundo, um cozinheiro, um carregador se gaba e quer ter os seus admiradores. Os próprios filósofos não fazem exceção à regra, e os que escrevem contra isso querem ter a glória de escrever bem; e aqueles que os lêem querem ter a glória de haver lido; e eu, que escrevo isto, não me eximo talvez dessa intenção; e quem sabe se os que me lerem...(153) (2003, p.104-5).

Outro pensador que também menciona a questão do desejo de glória pelo homem é La Rochefoucauld (1613-1680). Em uma de suas reflexões encontramos expressa a idéia de fama, tão trabalhada por Machado de Assis: “pela palavra *interesse* não se entenda sempre um interesse de riquezas, mas a maioria das vezes um interesse de honra ou de glória” (apud BOSI, 1999, p.194).

Matias Aires (1706-1765) ao refletir acerca da vaidade dos homens e o desejo que eles têm de serem reconhecidos e honrados, faz afirmações que *dialogam* com o pensamento de Pascal exposto no trecho apresentado anteriormente:

Há porém na vaidade a diferença, que tudo o que se faz por vaidade, queremos que se veja, que se diga e que se saiba; então *é fortuna a publicidade*, se é que nos parece que o mundo inteiro não basta para testemunha; daqui vem que um furor heróico até chega a invocar o céu e a terra, para estarem atentos a uma ação; como tudo se faz pelo estímulo da vaidade, por isso se julga perdida uma façanha, que não tem quem a divulgue; como se um ato generoso consistisse mais em se saber do que em se obrar (apud BOSI, 1999, p.210).

Identificamos nos textos mencionados acima o *diálogo* que Machado de Assis estabeleceu com escritores e pensadores de várias épocas (séculos XIV, XVII, XVIII) realizando, no entanto, as transformações de idéias e pensamentos ao seu estilo. Machado de Assis retoma as reflexões de Matias Aires concernentes à idéia de vaidade, de publicidade e de divulgação das ações humanas, levando-as para o campo da ficção, especialmente na criação de personagens que figuram nos contos e romances. A título de exemplo, citamos a narrativa “O segredo do Bonzo” na qual o filósofo Bonzo elabora teorias, mas não alcança a publicidade, ao passo que outras personagens do texto “usurpam” os pensamentos e idéias do Bonzo e conseguem fama. No discurso do filósofo/Pomada percebemos as marcas das reflexões de Matias Aires:

Se puserdes as mais sublimes virtudes e os mais profundos conhecimentos em um sujeito solitário, remoto de todo contato com outros homens, é como se eles não existissem. *Os frutos de uma laranjeira, se ninguém os gostar, valem tanto como as urzes e plantas bravias, e, se ninguém os vir, não valem nada*; ou, por outras palavras mais enérgicas, *não há espetáculo sem espectador*. (ASSIS, 1997, v.2, p.324-25, grifo nosso).

A busca da “glória” é um tema trabalhado por Machado de Assis nos contos, nas crônicas, nos romances e no teatro, atividades artísticas que exerceu de modo concomitante durante quatro décadas. Nessas produções percebemos uma relação dialógica estabelecida por meio do elemento temático. Certamente esse não foi o único tema retomado por Machado de Assis em suas produções literárias, aspecto apontado por alguns críticos, entre os quais citamos Lúcia M. Pereira:

E os temas principais, a inanidade da vida, a falsidade dos sentimentos humanos, a impassibilidade da natureza e a grandeza, o poder da arte, são temas que por mais de quarenta anos, vão ser por ele debatidos, examinados, virados e revirados até que, cansado de tanto procurar em vão, se aquiete na suprema renúncia da atitude de espectador do Conselheiro Aires, e se resigne na morada da dúvida [...]. (1939, p. 145).

São freqüentes em Machado de Assis [...] essas voltas ao mesmo tema; levava anos a trabalhar a mesma idéia, expondo-a de diversos modos, completando-a, aprofundando-a com aquela ânsia de perfeição que o deve ter atormentado, como atormentou a muitas das suas personagens [...]. (1939, 228-29).

O “amor da glória” representa na ficção machadiana um dos temas que o autor “examinou,” “debateu,” “virou” e “revirou” com o intuito de conhecer a alma humana, procurando desvendar os mistérios do pensamento. A análise psicológica das personagens é realizada por Machado de Assis já em seus primeiros trabalhos:

Os primeiros contos literários do futuro artista das *Histórias sem data* já denunciam o escritor e o romancista, mais propenso à análise psicológica dos caracteres e das paixões do que à pintura das nossas paisagens e dos quadros da nossa natureza [...]. Machado de Assis estuda e observa o homem interior e exterior e apenas nota, muito ao de leve, o cenário em que vivem e palpitam as ações humanas (PUJOL, 1934, p.62).

A busca da “nomeada” constitui um traço marcante em muitas personagens machadianas revelado nas ações que praticam. Aqui nos reportamos a Aristóteles quando afirma:

A parte mais importante é a da organização dos fatos, pois a tragédia [o texto] é a imitação, não de homens, mas de ação, da vida, da felicidade ou da infelicidade [...]. Os caracteres permitem qualificar o homem, mas é de sua ação que depende sua felicidade ou infelicidade. A ação, pois, não se destina a imitar os caracteres, mas pelos atos, os caracteres já são representados. (ARISTÓTELES, 2004, p. 36).

Para Aristóteles, portanto, a caracterização das personagens seria secundária em relação às ações que praticam. Percebemos que Machado de Assis também se preocupa com a ação. No entanto, destacamos que o escritor fluminense dedica-se muito mais à construção do perfil psicológico de suas personagens. Portanto, não

estamos nos referindo ao “romance de ação”⁴ enquanto uma das classificações do gênero romanesco, que coloca em segundo plano a análise psicológica das personagens. Quando empregamos o termo “ação”, estamos nos reportando às ações que as personagens praticam para alcançar a “nomeada.” Assim, tomando por base a ação das personagens, perceberemos o fracasso ou vitória nos recursos empreendidos para alcançar a fama.

O “amor da glória” é um filão que aflora em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, romance publicado em capítulos na *Revista Brasileira* a partir de março de 1880 e lançado em volume em 1881. Em relação ao tema da “nomeada” essa obra tem como precedentes várias narrativas, entre elas podemos mencionar “Uma excursão milagrosa” de 1866, reaproveitada de “O País das Quimeras” e publicada inicialmente na Revista O Futuro em 1º de fevereiro de 1862, posteriormente inserida no segundo volume de *Relíquias de casa velha* (W.M. Jackson, 1938). No referido conto identificamos “um sujeito maníaco pela fama de poeta” que, para atingir a “nomeada,” é capaz de comprar a autoria dos versos de Tito, um poeta pobre:

As vendas que fazia eram absolutas, isto é, trocando por dinheiro os seus +versos, o poeta perdia o direito de paternidade sobre essas produções. Só tinha um freguês, era um sujeito rico, maníaco pela fama de poeta, e que sabendo da facilidade com que Tito rimava apresentou-se um dia no modesto albergue do poeta e entabulou a negociação por estes termos:

— Meu caro, venho propor-lhe um negócio da china...

— Pode falar, respondeu Tito.

[...].

— Muito bem. Proponho-lhe o seguinte. Compro-lhe por bom preço todos os seus versos, não os feitos, mas os que fizer de hoje em diante, com a condição de que os hei de dar à estampa como obra da minha lavra [...] (ASSIS, 1997, v.2, p.760-61).

No conto “Aurora sem dia,” inserido no livro *Histórias da meia-noite* (1873), figura uma personagem que busca a “nomeada” por meio da poesia — Luís Tinoco

⁴ “Romance de ação ou de acontecimento” é uma classificação empregada por Wolfgang Kaiser apresentada na seguinte definição: “[...] os três gêneros do romance são o *romance de ação* [sic], o *romance de personagem* e o *romance de espaço*. [...] O mais fácil de entender é o *romance de ação* ou de *acontecimento*. Como o acontecimento arranja princípio, meio e fim firmes, toda a realização deste gênero apresenta um arredondamento que não é fácil ser alcançado pelos outros gêneros. Também sob o aspecto histórico esta forma aparece em primeiro lugar [...]” KAISER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Armênio Amado, 1970, v. 2, p.263.

sonha em ver seu nome nos mostradores e sair da obscuridade. A “idéia fixa” de glória que impulsiona Luís Tinoco é retomada na atuação de Brás Cubas que não oculta a “sede de nomeada.” A transcrição abaixo revela a “idéia fixa” do poeta:

Luís Tinoco possuía a convicção de que estava fadado para grandes destinos, e foi esse durante muito tempo o maior obstáculo da sua existência. [...]. Não se sabe como começou aquilo. O certo é que um dia de manhã acordou Luís Tinoco escritor e poeta [...].

Ao cabo de cinco meses tinha Luís Tinoco produzido uma quantia razoável de versos, e podia, mediante muitos claros e páginas em branco, dar um volume de cento e oitenta páginas. A idéia de imprimir um livro sorriu-lhe; e daí a pouco era raro passar por uma loja sem *ver no mostrador* um prospecto assim concebido:

GOIVOS E CAMÉLIAS

por

LUÍS TINOCO

Um volume de 200 páginas ... 2\$000 rs. (ASSIS, 1997, v.2 p.220-23 grifo nosso).

A disposição gráfica (do texto GOIVOS E CAMÉLIAS) aponta para a idéia de autopromoção e de publicidade de Luís Tinoco. A “idéia fixa” de glória presente em “Aurora sem dia” *dialoga* com narrativas machadianas produzidas posteriormente. As observações de Lúcia Miguel Pereira transcritas abaixo ratificam nosso estudo no que diz respeito às *conexões* estabelecidas entre as narrativas machadianas com base no elemento temático, ainda na fase inicial de sua produção:

[...] “Aurora sem dia”, já têm alguma cousa do verdadeiro Machado, o que só se revelou inteiramente com *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Já mostram a fria observação, a lucidez quase cínica, a paixão machadiana de dissecar sensações. “Aurora sem dia”, o drama do homem que, preso a uma idéia fixa — a de ser escritor — perde inteiramente o contato com o mundo real, é irmão gêmeo de “O Programa”, um ótimo conto [...]. Em ambos, o herói, olhos fitos num alvo imaginário, se desprende da vida e só retoma pé na realidade quando vê falharem inteiramente os sonhos. (PEREIRA, 1939, p.151-52).

“Aurora sem dia” representa um embrião que Machado de Assis desenvolverá em obras posteriores. O “amor da glória” é um tema reaproveitado e aparece como uma reescrita em vários textos machadianos. A “sede de nomeada” revelada nas ações da personagem que adquire os direitos autorais do protagonista Tito (“Uma excursão milagrosa”) estará evidente nos contos “Aurora sem dia,” “A mulher de preto” e em “A

chinela turca” (1872). Nas duas últimas narrativas citadas o “amor da glória” está expresso nas ações do dramaturgo Oliveira e do major Lopo Alves, respectivamente. Um dos embriões da obra de Machado de Assis, ou, usando as palavras do escritor, “algumas raízes dos meus arbustos de hoje,” vai se manifestar posteriormente em uma das personagens mais bem construídas pelo autor, a personagem Brás Cubas que durante toda a sua vida buscou a “nomeada.”

As narrativas “A mulher de preto” e a “A chinela turca” apresentam situações semelhantes no que diz respeito aos desejos de “nomeada” das personagens. Em “A mulher de preto” a chegada de Oliveira na casa do médico Estevão interrompe a elaboração de um bilhete amoroso:

[...] Estêvão estava relendo e emendando a carta quando lhe entrou por casa um rapazola que tinha intimidade com ele. Chamava-se Oliveira [...].
 Entrou com um rolo de papel na mão.
 Estêvão escondeu rapidamente a carta.
 — Dou-te uma notícia.
 — Que é?
 — Entrei na literatura.
 — Ah!
 — É verdade, e venho ler-te a primeira comédia.
 — Deus me livre! Disse Estêvão levantando-se.
 — Hás de ouvir, meu amigo; ao menos algumas cenas; dar-se-á caso que não me protejas nas letras? Anda cá; ao menos duas cenas. Sim? É pouca cousa.
 Estêvão sentou-se.
 O dramaturgo continuou:
 — Talvez prefiras ouvir a minha tragédia intitulada — *O punhal de Bruto*...
 — Não, não; prefiro a comédia: é menos sanguinária. Vamos lá.
 O Oliveira abriu o rolo, arranjou as folhas, tossiu e começou a ler [...].
 (ASSIS, 1997, v.2, p.72, grifo do autor).

A obsessão de Oliveira pela “nomeada” atinge o ponto máximo na visão de Estêvão, posto que o “dramaturgo” envolve o nome do médico em situação comprometedora ao pensar apenas em publicidade:

Levantou-se da cama o pobre namorado sem ter conseguido dormir.
 Vinha nascendo o sol.
 Quis ler os jornais e pediu-os.
 Já os ia pondo de lado, por haver acabado de ler, quando repentinamente viu o seu nome impresso no *Jornal do Comércio*.
 Era um artigo *a pedido* com o título de “Uma Obra Prima.”

Dizia o artigo:

Temos o prazer de anunciar ao país o próximo aparecimento de uma excelente comédia, estréia de um jovem literato fluminense, de nome Antônio Carlos de Oliveira.

Este robusto talento, por muito tempo incógnito, vai enfim entrar nos mares da publicidade, e para isso procurou logo ensaiar-se em uma obra de certo vulto.

Consta-nos que o autor, solicitado por seus numerosos amigos, leu há dias a comédia em casa do Sr. Dr. Estêvão Soares, diante de um luzido auditório, que aplaudiu muito e profetizou no Sr. Oliveira num futuro Shakespeare.

O Sr. Estêvão Soares levou a sua amabilidade a ponto de pedir a comédia para ler segunda vez, e ontem ao encontrar-se na rua com o Sr. Oliveira, de tal entusiasmo vinha possuído que o abraçou estreitamente, com grande pasmo dos numerosos transeuntes.

[...].

Estêvão [...], enfureceu-se com o artigo que acabava de ler. Não havia dúvida que o autor dele era o próprio autor da comédia. O abraço da véspera fora mal interpretado, e o poetaastro aproveitava-o em seu favor. Se ao menos não falasse no nome de Estêvão, este poderia desculpar a vaidadezinha do escritor. Mas o nome ali estava como cúmplice da obra. (ASSIS, 1997, v. 2, p.76-77, grifo do autor).

A fala de Estevão no trecho acima indica-nos uma das sugestões das razões da busca da “nomeada” pelas personagens machadianas: a vaidade, o orgulho de ver o nome estampado nas páginas dos jornais, a publicidade, aspecto que *dialoga* com as reflexões de Pascal e de Matias Aires.

Em “A chinela turca” o amor da glória também aparece como obsessão de uma personagem para atingir a fama por meio da arte literária. No referido conto, o major Lopo Alves interrompe os planos do bacharel Duarte que sairia para encontrar sua amada. A situação é idêntica à do conto “A mulher de preto” no que se refere às cenas de incômodo e transtorno que as visitas causam nos “críticos literários” Estevão (“A mulher de preto”) e Duarte (“A chinela turca”):

Vêde o bacharel Duarte. Acabava de compor o mais teso e correto laço de gravata que apareceu naquele ano de 1850, e anunciavam-lhe a visita do Major Lopo Alves. [...] Duarte estremeceu [...].

Duarte enfiou um chambre e dirigiu-se para a sala, onde Lopo Alves, com um rolo debaixo do braço e os olhos fitos no ar, parecia totalmente alheio à chegada do bacharel.

— Que bom vento o trouxe a Catumbi a semelhante hora? Perguntou Duarte [...].

— Dou-lhe uma notícia que certamente não espera. Saiba que fiz... fiz um drama.

— Um drama! exclamou o bacharel.

— Que quer? Desde criança padeci destes achaques literários. O serviço militar não foi remédio que me curasse, foi um paliativo. A doença regressou com a força dos primeiros tempos.

[...].

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. (ASSIS, 1997, v.2, p.295-96).

A mesma cena em que aparece a indisposição de Estevão (“A mulher de preto”) para ouvir a leitura de produções consideradas ruins, é repetida no conto “A chinela turca,” visto que Duarte tenta evitar que Lopo Alves leia seu texto, mas não consegue e é obrigado a ouvir a desagradável leitura do major. O *diálogo* entre as narrativas mencionadas aponta a recorrência temática na obra de Machado de Assis, não por uma “crise de criatividade” (OLIVEIRA, apud BARBIERI, 2003, p.44), mas porque o autor busca aprofundar o conhecimento da alma humana por meio do tema da “nomeada” expresso na criação de personagens complexas e amantes de si mesmas.

Na vasta produção machadiana os contos também *dialogam* com os romances. O tema da “nomeada”, identificado em vários contos, pode ser evidenciado nos romances. *A mão e a luva* (1874) e *Helena* (1876) trazem personagens desejosas de glória. O diálogo entre Guiomar e Luís Alves (*A mão e a luva*) revela a tendência temática que percorrerá várias narrativas de Machado de Assis posteriores a 1874:

— Vi que você era homem resoluto, disse a moça a Luís Alves, que, assentado, a escutava.

— Resoluto e ambicioso, ampliou Luís Alves sorrindo; você deve ter percebido que sou uma e outra cousa.

— A ambição não é defeito.

— Pelo contrário, é virtude; eu sinto que a tenho, e que hei de fazê-la vingar. Não me fio só na mocidade e na força moral; fio-me também em você, que há de ser para mim uma força nova.

— Oh! sim! exclamou Guiomar.

E com um modo gracioso continuou:

— Mas que me dá você em paga? um lugar na câmara? uma pasta de ministro?

— *O lustre do meu nome*, respondeu ele. (ASSIS, 1997, v.1, p.270, grifo nosso).

Entre os pretendentes de Guiomar (Jorge, Estevão e Luís Alves), o último apresentava-se à moça como o mais adequado, porque também revela ambição e desejo de obter glória e poder. Em *A mão e a luva* o matrimônio e o patrimônio constituem dois instrumentos empregados pelas personagens para alcançar a ascensão social e a “nomeada.”

Na obra *Helena* o casamento como arranjo social para se alcançar a “nomeada” também será empregado por Camargo e sua filha Eugênia, que se casa com Estácio. Nessa obra o casamento e a política constituem as fórmulas básicas para a mudança de classe social e para atingir a “nomeada.” Camargo utilizará esses instrumentos para sair da obscuridade. O perfil de Camargo traçado pelo narrador já indica que a ação da personagem estará voltada para a busca da glória:

Camargo era pouco simpático à primeira vista. Tinha as feições duras e frias, os olhos perscrutadores e sagazes, de uma sagacidade incômoda para quem encarava com eles, o que o não fazia atraente. Falava pouco e seco. Seus sentimentos não vinham à flor do rosto. *Tinha todos os visíveis sinais de um grande egoísta* [...]. Além disso, amava sobre todas as cousas e pessoas uma criatura linda, — a linda Eugênia, como lhe chamava, — sua filha única e a flor de seus olhos; mas amava-a de um amor calado e recôndito. (ASSIS, 1997, v.1, p.275, grifo nosso).

Camargo usará de “tino e sagacidade” (SCHWARZ, 1992, p.73) para convencer Estácio a entrar para a política e se casar com Eugênia:

— Doutor, disse D. Úrsula, logo que este se aproximou deles, chega um pouco fora de propósito. Eu mal tive tempo de assustar meu sobrinho, que ainda não sabe o que o senhor lhe quer.

— Saberá agora; é só bastante que a senhora lhe diga que me aprova.

— Completamente.

— Trata-se... disse Estácio.

— De uma conspiração; todos conspiramos em seu benefício. [...]. Camargo pousou a mão no ombro de Estácio, fitou-o paternalmente, enfim perguntou-lhe se queria ser deputado. Estácio não pôde reprimir um gesto de surpresa.

— Era isso? disse ele.

— Creio que não se trata de um suplício. Uma cadeira na Câmara! [...].

— Mas a que propósito...

Esta idéia apoquentava-me há algumas semanas. *Doía-me vê-lo vegetar os seus mais belos anos numa obscuridade relativa*. A política é a melhor carreira para um homem em suas condições; tem instrução, caráter, riqueza; pode subir a posições invejáveis [...].

Estácio ouviu com desagrado as notícias que lhe dava o médico. (ASSIS, 1997, v.1, p.301, grifo nosso).

Mesmo diante da negativa de Estácio aos planos políticos, Dr. Camargo tenta convencê-lo a aceitar a proposta:

— Mas, doutor, disse ele depois de curto silêncio, houve de sua parte alguma precipitação. Pelo menos, devia consultar-me [...]. Quanto a aceitar, não aceito.

— Vejamos as cousas com os óculos do senso comum. Em primeiro lugar, não creio que tenha outros projetos na cabeça...

— Talvez.

— Duvido que sejam mais vantajosos do que este. *A ciência é árdua e seus resultados fazem menos ruído.* Não tem vocação comercial nem industrial. [...] Seu futuro tem por ora dous limites únicos, alguns estudos de ciência e os aluguéis das casas que possui. Ora, a eleição nem lhe tira os aluguéis nem obsta a que continue os estudos; a eleição completa-o, dando-lhe a vida pública, que lhe falta. (ASSIS, 1997, v.1, p.301, grifo nosso).

Os objetivos e anseios de Estácio se contrapõem aos planos de Camargo:

A uns é necessário o horizonte vasto, a elevada montanha, de cujo cimo batem as asas e sobem a encarar o sol; outros contemplam-se com algumas longas braças de espaço e um telhado em que vão esconder o ninho. Estes eram os obscuros, e, na opinião dele, os mais felizes. Não seduzem as vistas, não subjugam os homens, não os menciona a História em suas páginas luminosas ou sombrias [...]. Quando a morte os colhe, vão eles pousar no regaço comum da eternidade, onde dormem o mesmo perpétuo sono, tanto o capitão [...], como o cabreiro que o viu passar uma vez e o esqueceu duas horas depois. Suas ambições não eram tão ínfimas como seriam as do cabreiro; eram as do proprietário do campo [...]. Um bom pecúlio, a família, alguns livros e amigos, — não iam além seus mais arrojados sonhos. (ASSIS, 1997, v.1, p.302).

Estácio apresenta uma concepção de vida que se aproxima do livro *Eclesiastes*: “tudo sucede igualmente a todos” (*Bíblia Sagrada*, 1995, capítulo 9:2). O protagonista tenta justificar a ausência de ambição empregando o princípio bíblico sobre a vaidade da vida: “vaidade de vaidades! É tudo vaidade. Que vantagem tem o homem de todo o seu trabalho, que ele faz debaixo do sol?” (*Bíblia Sagrada*, 1995, capítulo 1: 1-2). Ao filho do Conselheiro bastam algumas largas braças de espaço e um telhado em que possa levar uma vida tranqüila, sem ruído.

Os textos mencionados acima revelam que o escritor Machado de Assis das *Memórias póstumas de Brás Cubas* já estava em germe em textos bem anteriores, quer seja por meio de uma frase, de uma atitude das personagens, de uma ideologia presente nos discursos, confirmando assim que a preocupação do autor não reside no exterior das coisas, numa paisagem, numa região. Para Machado de Assis, a temática do regionalismo não é essencial, entra apenas como uma opção secundária, como ingrediente, posicionando-se avesso ao provincianismo, especialmente no “Instinto de nacionalidade” (1873). Machado concentra seus escritos em analisar o ser humano, em revelar seus mais íntimos desejos. Por meio do tema da “nomeada,” o escritor desvendará o anseio das personagens em sair da obscuridade. O tema revelará a circularidade na obra machadiana, bem como a idéia da presença do “escritor” Machado de Assis da maturidade em textos de sua produção em fase inicial. Para ratificar nossa hipótese, reportamos mais uma vez ao estudo de Lúcia M. Pereira:

Mas, na sua colaboração no “Diário do Rio” já revelava o caminho que, mais tarde ou mais cedo, teria de seguir.

Por isso esses folhetins escritos ao léu dos acontecimentos são da maior importância.

Aí está tudo, em embrião: a pouca fé nos homens traduzida pela falta de entusiasmo pelos homens públicos, a descrença religiosa expandindo-se em ataques ao clero, a importância da arte bem marcada na seriedade com que fazia a crítica e sobretudo na sua confiança na missão educadora do teatro. (1939, p.92).

A “sede de nomeada” representa um dos aspectos em estado embrionário em vários textos anteriores a 1880 e, a partir desse período, o referido tema continuará sendo desenvolvido nos romances *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1899), *Esaú e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908).

No romance *Quincas Borba* as personagens Palha e Sofia se destacam na busca da “nomeada” por meio do dinheiro e conseqüentemente da ascensão social. São motivados pela ambição e exploram Rubião, personagem simples e inexperiente para lidar com o dinheiro que herdara de Quincas Borba. A ambição e a sagacidade representam os traços fundamentais na

descrição psicológica de Palha que usa a mulher como isca para atrair Rubião e usurpar a herança:

Seguiu-se a mudança para a casa de Botafogo, uma das herdadas; foi preciso alfaiá-la, e ainda aqui o amigo Palha prestou grandes serviços ao Rubião, guiando-o com o gosto, com a notícia, acompanhando-o às lojas e leilões. As vezes, como já sabemos, iam os três; porque há cousas, dizia graciosamente Sofia, que só uma senhora escolhe bem. E Rubião aceitava agradecido, e demorava o mais que podia as compras [...], tudo para ter mais tempo a moça ao pé de si. Esta deixava-se estar, falando, explicando, demonstrando. (ASSIS, 1997, v.1, p.661).

Palha utiliza-se dos empréstimos que faz a Rubião para enganá-lo:

É de saber que tinham decorrido oito meses desde o princípio do capítulo anterior, e muita cousa estava mudada. Rubião é sócio do marido de Sofia, em uma casa de importação, à Rua da Alfândega, sob a firma Palha e Comp.^a. [...] o capital precisava do regímen [sic] do bom juro e alguma poupança [...]; Rubião não podia compreender os algarismos do Palha, cálculos de lucros, tabelas de preço [...]; mas, a linguagem falada supria a escrita. Palha dizia cousas extraordinárias, aconselhava amigo que aproveitasse a ocasião para pôr o dinheiro a caminho, multiplicá-lo. (ASSIS, 1997, v.1, p.702-3).

Logo que Palha e Sofia alcançam seus objetivos (fama, dinheiro e ascensão social) Rubião torna-se uma figura dispensável e passa a ser menosprezado pelo casal.

Em *Dom Casmurro* também aparecem personagens em busca da “nomeada.” José Dias, por exemplo, manifesta o desejo de “nomeada” por meio da linguagem oral, ao empregar com insistência os superlativos das palavras: essa atitude não é vazia de significado. Nesse hábito, José Dias buscava uma marca que o identificasse das demais personagens: “José Dias amava os superlativos. Era um modo de dar *feiçãõ monumental às idéias*; não as havendo, servia a prolongar as frases” (ASSIS, 1997, v.1, p.812, grifo nosso).

A personagem Capitu revela o “amor da glória” em algumas situações — logo após o casamento com Bento Santiago, deseja aparecer em público ao lado do marido e desfrutar dos privilégios da nova posição social:

Não obstante, achei que Capitu estava um tanto impaciente por descer. Concordava em ficar, mas ia falando do pai e de minha mãe, da falta de notícias nossas, disto, daquilo, a ponto de nos arrufarmos um pouco [...].

A alegria com que pôs o chapéu de casada, e o ar de casada com que me deu a mão para entrar e sair do carro, e o braço para andar na rua, tudo me mostrou que a causa da impaciência de Capitu *eram os sinais exteriores do novo estado. Não lhe bastava ser casada entre quatro paredes e algumas árvores; precisava do resto do mundo também.* (ASSIS, 1997, v.1, p.909, grifo nosso).

Em *Esaú e Jacó* Natividade é uma das personagens que buscam a “nomeada.” Procura conhecer antecipadamente o futuro dos filhos ao consultar uma cartomante:

— Mas isso não basta; diga-me o resto [...]. Serão felizes?
 — Sim.
 — Serão grandes?
 — Serão grandes, oh! grandes! Deus há de dar-lhes muitos benefícios. Eles hão de subir, subir, subir ... Brigaram no ventre de sua mãe, que tem? Cá fora também se briga. Seus filhos serão gloriosos [...]. Quanto à qualidade da glória, cousas futuras! (ASSIS, 1997, v.1, p.949-50).

Em vários momentos da narrativa percebemos as preocupações de Natividade em relação à futura glória dos gêmeos: “Natividade não dizia nada ao pé de estranhos [...]. Não importa; lá dentro de si cobiçava algum brilhante destino aos filhos. Cria deveras, esperava, rezava às noites, pedia ao céu que os fizesse grandes homens” (ASSIS, 1997, v.1, p.959-60). Santos, esposo de Natividade também revela o desejo de ser famoso:

Ao passar pelo palácio Nova Friburgo, levantou os olhos para ele com o desejo do costume, uma cobiça de possuí-lo, sem prever os altos destinos que o palácio viria a ter na República; mas quem então previa nada? [...]. Para Santos a questão era só possuí-lo, dar ali grandes festas únicas, celebradas nas gazetas, narradas na cidade entre amigos e inimigos, cheios de admiração, de rancor ou de inveja [...].

Já lhe não bastava o que era. A casa de Botafogo, posto que bela, não era um palácio, e depois, não estava tão exposta como aqui no Catete, passagem obrigada de toda a gente, que olharia para as grandes janelas, as grandes portas, as grandes águias no alto [...]. Oh! gozo infinito! Santos imaginava os bronzes, mármore, luzes, flores, danças, carruagens, músicas, ceias [...]. (ASSIS, 1997, v.1, p.961).

Após a obtenção do título de Barão por Santos, este passa a desfrutar de fama e admiração de todos.

D. Cláudia e Batista representam outras personagens que buscam a “nomeada” – a política será o meio empregado para atingi-la:

[...] Era tão bom chegar à província! Tudo anunciado, as visitas a bordo, o desembarque, a posse, os cumprimentos... Ver a magistratura, o funcionalismo, a oficialidade, muita calva [...], a flor da terra, enfim, com as suas cortesias longas e demoradas, todas em ângulo ou em curva, e os louvores impressos [...]. (ASSIS, 1997, v.1, p.984-85).

A personagem D. Cláudia expressa a “sede de nomeada” quando usufrui o alarido em torno de Batista. Desejava ver o nome do esposo nos jornais sem se preocupar com o conteúdo ou com o teor das notícias publicadas:

As mesmas descomposturas da oposição eram agradáveis. Ouvir chamar tirano ao marido, que ela sabia ter um coração de pomba, ia bem à alma dela. A sede de sangue que se lhe atribuía, ele que nem bebia vinho, o guante de ferro de um homem que era uma luva de pelica, a imoralidade, a desfaçatez, a falta de brio, todos os nomes injustos, mas fortes, que ela gostava de ler, como verdades eternas, onde iam eles agora? A folha da oposição era a primeira que D. Cláudia lia em palácio. Sentia-se vergastada também e tinha nisso uma grande volúpia, como se fosse na própria pele; almoçava melhor. Onde iam os látigos daquele tempo? Agora mal podia ler o nome dele impresso no fim de algumas razões do foro, ou então na lista das pessoas que iam visitar o imperador. (ASSIS, 1997, v.1, p.985).

Na obra *Memorial de Aires* podemos identificar o tema da “nomeada” na atuação de Tristão e do padre Bessa. Tristão é determinado e ainda menino já revela anseio de obter fama:

Doenças, alegrias, esperanças, todo o repertório daquela primeira quadra da vida de Tristão foi visto, ouvido e sentido pelos dous padrinhos [...]. Aos treze anos, sabendo que o pai o destinava ao comércio, foi ter com a madrinha e confiou-lhe que não tinha gosto para tal carreira.

— Por que, meu filho?

D. Carmo usava este modo de falar, que a idade e o parentesco espiritual lhe permitiam, sem usurpação de ninguém. Tristão confessou-lhe que a sua vocação era outra. Queria ser bacharel em direito [...].

— Quero ser doutor! quero ser doutor! (ASSIS, 1997, v.1, p.1109-110).

Tristão obtém a glória por meio da política, o que podemos perceber em um dos diálogos com Aires:

A idade, a companhia dos pais que lá vivem, a prática dos rapazes do curso médico [...], tudo explica a adoção da nova pátria. Acrescento-lhe a *carreira política, a visão do poder, o clamor da fama*, as primeiras provas de uma página da história, lidas já de longe por ele, e acho natural e fácil que Tristão trocasse uma terra por outra. (ASSIS, 1997, v.1, p.1140, grifo nosso).

O padre Bessa também aparece na narrativa como personagem que aproveitará dos raros momentos de fama:

Tristão quer ser casado pelo Padre Bessa e pediu-lho. O padre mal pôde ouvir o pedido, consentiu e agradeceu deslumbrado. Há uma idéia de simetria na bênção do casamento dada pelo mesmo sacerdote que o batizou [...]. Aquele sacerdote obscuro e escondido na Praia Formosa virá subir a escadaria da matriz da Glória [...] para abençoar o casamento de duas pessoas lustrosas e vistosas. (ASSIS, 1997, v.1, p.1192).

Desta forma, o sacerdote apagado terá alguns minutos de celebridade ao lado do casal Tristão e Fidélia.

Conforme afirmamos anteriormente, *Memórias póstumas Brás Cubas* representa a narrativa central desta pesquisa em razão da importância que o tema da “nomeada” assume nessa obra. O romance mencionado representa uma mudança nos procedimentos técnicos em relação às narrativas anteriores, como por exemplo, *A mão e a luva e Helena*. A transição consiste, entre outros aspectos, no foco narrativo, na forma de condução da história: se antes Machado de Assis empregava a técnica narrativa de descrição das personagens, procurando revelá-las ao leitor, de forma direta, como é o caso da descrição da personagem Guiomar (*A mão e a luva*), a partir de *Memórias póstumas Brás Cubas*, o procedimento será o de sugerir ao leitor o perfil das personagens nas obras, como ocorre com a apresentação de Capitu (*Dom Casmurro*): o perfil da personagem é sugerido e não descrito como ocorria em obras anteriores a 1880. No caso do romance *A mão e a luva*, podemos verificar tal procedimento nos seguintes trechos:

— Se não sabe o que sou, — continuou Guiomar, — eu mesma o direi, para que se não case comigo assim de emboscada, e não lhe aconteça unir-se a um demônio, supondo que é um anjo...

— Um demônio! exclamou Luís Alves rindo.

— Nem mais nem menos, retrucou ela rindo também. Saiba pois que sou muito senhora da minha vontade, mas pouco amiga de a exprimir; quero que me adivinhem e obedeçam; sou também um pouco altiva, às vezes caprichosa, e por cima de tudo isso tenho um coração exigente [...].

Luís Alves respondeu que eram tudo qualidades excelentes, e esteve quase a dizer que lhe faltava mencionar ainda outra, que era a fundamental de todas; preferiu aludir a ela depois do casamento. (ASSIS, 1997, v.1, p. 267-68).

Já em *Dom Casmurro*, o perfil de Capitu é apresentado ao leitor por Bento Santiago, narrador de suas próprias memórias que, após analisar as atitudes de Capitu, reconhece, no tempo da narração, a capacidade da antiga namorada. A passagem que destacamos revela o perfil de Capitu sugerido pelo narrador:

Como vês, Capitu, aos quatorze anos, tinha já idéias atrevidas, muito menos que as que lhe vieram depois; mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos. Não sei se me explico bem. Supõe uma concepção grande executada por meios pequenos [...]. Tal era a feição particular do caráter da minha amiga; pelo que, não admira que, combatendo os meus projetos de resistência franca, fosse antes pelos meios brandos, pela ação do empenho, da palavra, da persuasão lenta e diuturna, e examinasse antes as pessoas com quem podíamos contar. (ASSIS, 1997, v.1, p.829).

A mudança de técnica narrativa empreendida por Machado de Assis é destacada em vários estudos. Para José Veríssimo *Memórias Póstumas de Brás Cubas* representa um marco na produção literária machadiana por representar uma ruptura com o Romantismo e porque a obra constitui-se expressão pessoal do talento do escritor pelo estilo inovador na literatura brasileira:

As *Memórias Póstumas de Brás Cubas* eram o rompimento tácito, mais completo e definitivo de Machado de Assis, com o romantismo sob o qual nascera, crescera e se fizera escritor. Aliás conquanto necessariamente lhe sofrera a influência, nunca jamais se lhe entregara totalmente nem lhe sacrificara o que de pessoal e original havia no seu engenho, e acharia em *Brás Cubas* a sua cabal expressão [...] (VERÍSSIMO, 1954, p.355).

Machado de Assis que nunca esteve completamente preso às correntes literárias e científicas do século XIX, não recorreu ao gênero documental e fotográfico, nem à estética do visível⁵ que exige a representação fiel do real,

⁵ Sugerimos consultar: VELLOSO, Mônica Pimenta. "A literatura rebelde". In: *A literatura como espelho da nação*. Estudos históricos, Rio de Janeiro, vol.1, n.2, 1988, p.250-55.

preferiu criar seu estilo próprio, posição que o afasta dos modelos narrativos naturalistas adotados por outros escritores, seus contemporâneos:

O que primeiro chama a atenção do crítico na ficção de Machado de Assis é a despreocupação com as modas dominantes e o aparente arcaísmo da técnica. Num momento em que Flaubert sistematizara a teoria do “romance que narra a si próprio”, apagando o narrador atrás da objetividade da narrativa; num momento em que Zola preconizava o inventário maciço da realidade, observada nos menores detalhes, ele cultivou livremente 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 tanto prezava; de efetuar os seus saltos temporais e brincar com o leitor (CANDIDO, 1970, p.21-2).

Outro aspecto inovador que merece destaque nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* refere-se ao modo de narrar. A narração dos capítulos é marcada pelo vai-e-vem dos acontecimentos e manipulada pelo narrador-personagem, que interfere a todo o momento na narrativa: é esse narrador que aparece com maior frequência na obra machadiana a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Já os contos selecionados para este trabalho pertencem aos livros *Papéis avulsos* (1882), *Várias histórias* (1884) e *Histórias sem data* (1896). Da mesma forma que o romance mencionado, essas obras também representam momentos significativos na produção literária machadiana porque trazem mudanças técnicas em relação aos livros da produção inicial do escritor. Machado de Assis revela uma mudança de perspectiva nos contos publicados a partir de 1880. O autor não mais centraliza suas narrativas numa perspectiva romântica, como pode ser percebido em *Contos Fluminenses* (1872), antes, prefere analisar o comportamento e sentimentos das personagens, postura adotada também nos romances.

Os contos a serem abordados neste estudo pertencem a obras distintas. “O segredo do bonzo” (1882), “A sereníssima república” (1882) e “Teoria do medalhão” (1881) foram reunidos no livro *Papéis Avulsos*, publicado em 1882. Além desses contos, a obra ainda traz “A chinela turca” (1875), texto que aborda a “sede de nomeada” do major Lopo Alves, maníaco pela fama por meio do drama. Esse conto não será analisado neste trabalho em razão da estratégia empregada pela personagem para alcançar a “nomeada” ser diferente das estratégias presentes nos

textos que selecionamos, ou seja, em “A chinela turca,” o major Lopo Alves busca a fama por meio da arte dramática.

Os textos acima mencionados que farão parte do *corpus* de nosso trabalho já foram objeto de estudo, como muitos dos contos machadianos. Alfredo Bosi, por exemplo, analisa-os demonstrando a necessidade do uso da máscara pelas personagens:

Às vezes Machado se diverte mostrando os cuidados e as penas que uma família, um grupo, e até um povo inteiro se infligem a si próprios para se abrigarem no porto seguro da ordem externa. [...] A “Teoria do medalhão” forma, ao lado da “Sereníssima República” e de “O Segredo do bonzo” a trilogia da Aparência dominante (1982, p.444).

Para esse estudioso, “a projeção social constitui um dos pilares sobre que assentam as personagens de Machado e é seu fundamento impulsionador” (BOSI, 1982, p.220). Consideramos que a projeção social representa mais um recurso empregado pelas personagens machadianas para atingir a “nomeada.”

Papéis avulsos, juntamente com outros livros da década de 1880, representam momentos importantes na produção literária de Machado de Assis porque revelam aperfeiçoamento da técnica do escritor, especialmente no que diz respeito ao estudo do comportamento das personagens:

[...] a partir da década de 1880 reassegura a técnica de contista definindo-se por algumas formas de realização que vão aos poucos caracterizando sua posição e estilo. Os contos machadianos estão menos voltados para o incidente de uma intriga e mais centralizados em torno do comportamento e sentimentos dos personagens. Através de um flagrante vital, sintético e expressivo, tenta captar a essência de um indivíduo, de uma instituição social, de uma faceta qualquer da tão variegada tipologia que lhe invade a ficção. (BRAYNER, 1979, p.65).

Em todos os contos que trabalhamos percebemos que Machado de Assis está de fato preocupado com comportamentos e sentimentos das personagens, procurando captar o que há de mais íntimo no indivíduo; em nossa pesquisa podemos afirmar que o sentimento mais íntimo das personagens é revelado na busca da glória.

Em *Papéis avulsos*, os contos fazem parte de uma nova maneira do escritor desenvolvida a partir das *Memórias póstumas de Brás Cubas* referente ao

pessimismo, ao humor, a algumas posições das personagens diante da sociedade representada, bem como à técnica narrativa. Em *Papéis avulsos* são várias as personagens que aparecem marcadas como medalhões, parasitas, pomadistas, invejosos, loucos, ambiciosos, muitos dos quais apresentam comportamentos ambíguos quanto à tomada de decisões. No conto “O alienista,” por exemplo, a personagem Simão Bacamarte é marcada pela loucura e pela ambição do dinheiro, do poder e da “nomeada.” Em “Teoria do medalhão” presenciamos a transmissão de um legado paterno baseado na ostentação da aparência e na ruptura de valores éticos e morais, em que o pai de Janjão estabelece como objetivo levar o filho a atingir a “nomeada” por meio do “ofício” de medalhão. No texto “O segredo do bonzo” há o predomínio da simulação das personagens visando à “nomeada” por meio de experiências pseudocientíficas. Da mesma forma, no texto “A sereníssima República,” Machado de Assis retoma a temática da “nomeada” ao empregar a figura do Cônego Vargas que realiza experiências pseudocientíficas para atingir a glória.

O livro *Histórias sem data* também apresenta personagens marcadas pela busca da “nomeada.” Além disso, há narrativas em que predomina a busca da perfeição artística. No “Conto alexandrino” e “Cantiga de esponsais” é retomada a questão da “nomeada” por meio da figura do pesquisador, do cientista e do músico, respectivamente. Os protagonistas do “Conto alexandrino,” Stroibus e Pítias, partem para Alexandria em busca de glória. Embora as personagens sejam cientistas, não conseguem convencer a população da eficácia da doutrina por eles inventada. Situação idêntica ocorre com o mestre Romão de “Cantiga de esponsais” que, embora sendo considerado um músico exímio, não consegue a “nomeada” por meio de uma composição musical clássica.

Do livro *Várias histórias* selecionamos apenas a narrativa “Um homem célebre.” O livro é composto de 16 contos. “Um homem célebre” trata da questão da busca da perfeição artística por um músico que passa sua vida tentando encontrar uma nota musical que o tornaria famoso. A personagem Pestana busca a “nomeada,” mas sai da vida decepcionada por não realizar a composição original que lhe daria a celebridade de um Bach, por exemplo. Tal busca representa o tema

da perfeição inatingível, que gera a dúvida, presente também nos contos “Trio em lá menor” e “D. Benedita.”

Percebemos que nas narrativas “O alienista” e “Conto alexandrino,” a figura do médico é tratada com ironia, visto que esses profissionais representariam a razão, a ciência e a cura, mas não cumprem o papel que deveriam exercer, antes, são descritas como pessoas anormais, lunáticas, e suas experiências em nada contribuem para resolver os problemas da humanidade, ao menos no contexto social representado no conto. Os métodos utilizados pelos médicos/cientistas servem apenas para deleite próprios. As referidas narrativas representam uma sátira que Machado de Assis faz às promessas da ciência em descobrir mecanismo que possam resolver as mazelas sociais.

Por meio da leitura de contos inseridos nos livros *Papéis avulsos*, *Várias histórias* e *Histórias sem data* identificamos a presença de elementos comuns entre as narrativas – a criação de personagens centralizadas na busca da “nomeada”, do poder e do dinheiro.

Papéis avulsos possui uma peculiaridade em relação aos outros livros de contos aqui citados, porque é o único em que a estrutura de muitas narrativas é apontada já pelo título, como por exemplo, no caso de “Teoria do medalhão – diálogo,” estruturado em diálogo e anunciado já no subtítulo; “Na arca – Três capítulos inéditos do Gênesis:” uma estrutura similar ao texto bíblico; “A sereníssima República – Conferência do cônego Vargas” já denuncia a estrutura do conto; “Uma visita de Alcibíades – Carta ao Desembargador X... Ao chefe de polícia da Corte” revela que se trata de um documento e aponta para uma carta.

O *diálogo* estabelecido pelo tema da “nomeada” entre romances e contos estende-se também às crônicas. Em várias delas podemos observar o desejo do narrador em ter seu nome entre os famosos. As crônicas da série “Balas de Estalo” publicadas no jornal carioca *Gazeta de Notícias* (1883 e 1886) expressam o desejo do cronista em ter uma rua com seu nome, ou ser convidado pelo imperador para ocupar uma pasta de ministro.

Na crônica de 30/07/1884 o narrador não oculta o desejo de ser chamado pelo Imperador para ser ministro. Em 18/09/1884 o cronista manifesta a ambição de ver

seu nome em uma rua. No texto de 14/04/1885 a “sede de nomeada” aparece quando o cronista deseja que uma ementa tenha seu nome. Já em 20/04/1885 aparece a “idéia fixa” de glória por meio da inclusão do nome do cronista na lista do ministério. Vejamos alguns trechos da referida crônica:

Como é possível que hoje, amanhã ou depois, tornem a falar em crise ministerial, venho sugerir aos meus amigos um pequeno obséquio. Refiro-me à inclusão de meu nome nas listas de ministérios, que é de costume publicar anonimamente, com endereço ao imperador.

Há de parecer esquisito que eu, até aqui pacato, solicite uma fineza destas que trescala a pura ambição [...].

Mas não quero dar nenhuma dessas razões, que não são as verdadeiras causas do meu pedido. Vou ser franco, vou abrir a minha alma ao sol da nossa bela América.

A primeira coisa é toda subjetiva; é para ter o gosto de reter o meu nome impresso, entre outros seis, para ministro de Estado. Ministro de quê? De qualquer coisa: contanto que o meu nome figure, importa pouco a designação [...]. Quero só o gosto; é só para ler de manhã, sete ou oito vezes, e andar com a folha no bolso, tirá-la de quando em quando, e ler para mim, e saborear comigo o prazer de ver o meu nome designado para governar.

Agora a segunda coisa, que é menos recôndita. Tenho alguns parentes, vizinhos e amigos, uns na corte e outros no interior, e desejava que eles lessem o meu nome nas listas ministeriais, pela importância que isto me daria. (ASSIS, 1997, v.3, p.450-52).

No entanto, a “nomeada” aparece no texto de 28 de maio de 1885 como um recurso que Machado de Assis utiliza para expressar o seu desdém àquelas pessoas que mesmo não possuindo talento, aproveitam-se de situações, como a morte de Vítor Hugo para se promover, ainda que não o conhecessem. Machado de Assis, sob o pseudônimo de Lélío, analisa a repercussão da morte de Victor Hugo e critica a postura inadequada dos aproveitadores que desejam se promover com a morte de um escritor famoso:

*Rien n'est sacré pour un sapeur*⁶ Leio nas folhas públicas, que a morte de Vítor Hugo tem produzido tanta sensação como os preços baixos da grande alfaiataria Estrela do Brasil. *Rien n'est sacré pour un ... tailleur!*

⁶“*Rien n'est sacré pour un sapeur* seria o título de uma peça cômica representada no Alcazar, teatro criticado por Machado de Assis, José de Alencar e outros dramaturgos brasileiros devido às imoralidades ali cometidas./.../ Incluir o título de uma peça representada no teatro de Arnaud por uma atriz de duvidosa reputação em um texto cujo tema era a morte de um dos maiores escritores da França revela a visão machadiana em relação à maneira pela qual se tirou proveito da morte de Victor Hugo: o triste acontecimento foi tão explorado que perdeu a conotação de luto e tornou-se um espetáculo grotesco. Nada é sagrado para aquele que cava as trincheiras, nada é respeitado por quem deseja se tornar famoso a qualquer preço.” CALLIPO, Daniela Mantarro. *Viagem ao passado romântico: a presença hugoana nas crônicas de Machado de Assis*. Tese (Doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004. Sugerimos consulta às obras: MAGALHÃES Jr., Raimundo. *Ao redor de Machado de Assis: pesquisa e*

Eu, em criança, ouvi contar a anedota de uma casa que ardia na estrada. Passa um homem, vê perto da casa uma pobre velhinha chorando, e pergunta-lhe se a casa era dela. Responde-lhe a velha que sim — Então permita-me que acenda ali o meu charuto.

Imitemos este homem polido e econômico. Vamos acender os charutos no castelo de Hugo, enquanto ele arde. Vamos todos, havanas e quebra-queixos, finos ou grossos, e os mesmos cigarros, e até as pontas de cigarro. *Nunc est fumandum*. Incêndios duram pouco, e os fósforos são vulgares.

Completemos as estrofes com coletes, façamos de uma ode uma sobrecasaca. Está chorando, meu amigo? Enxugue os olhos no cós destas calças. Vinte e dois mil-réis, serve-lhe? Vá lá, vinte e um. E olhe que é por ser para si. A gramática não é boa, mas o sentimento é sincero. *Ce siècle avait deux ans...* Pano fino; veja aqui, que está mais claro. Gastibelza, *l'homme à la carabine...* Vai pelos vinte e um? é de graça. Vinte? Vinte é pouco, dê vinte e quinhentos. Não? Está bom; vá lá... *Poète, ta fenêtre était ouverte au vent...*

É claro que isto pode aplicar-se a outras coisas, não só aos coletes. Em geral inventamos pouco, e a idéia que um emprega fica logo rafada. Haja vista o Café Papagaio, que lá deu de si o Café Arara e o Café Piriquito, e dará muitos outros, se Deus quiser, porque primeiro acabará o uso do café no mundo, do que as nossas belas aves no mato.

Sei que resta a polca, que não há de querer perder um petisco tão raro, como a morte de um grande poeta. Há a dificuldade dos títulos, que, segundo a estética deste gênero de dança, devem ser como os da última ou penúltima publicada: *Seu Filipe, não me embrulhe!* Não se pode dizer: — *Seu Vítor, não me embrulhe!* A morte, ainda que seja de um grande espírito, não se compadece com este gênero de capadoçagem.

O modo de combinar as coisas seria dar às polcas comemorativas um título que, com o pretexto de aludir a escritos do poeta, trouxesse o pico do escândalo. *Freira no serralho*, por exemplo, é excelente, com esta epígrafe do poeta: *De nonne, elle devient sultane*. E pontinhos. Ou então este outro: *A filha do papa!* Eia, polquistas, não desesperemos da basbacaria humana. (ASSIS, 1997, v.3, p.457-8).

Victor Hugo faz parte da galeria de escritores estrangeiros que Machado de Assis admirava, lia e cuja obra conhecia profundamente. A crônica transcrita acima representa a crítica que Machado de Assis faz aos que, sem talento, buscam a glória, aspecto recorrente nos textos “Aurora sem dia,” “A mulher de preto” e “A chinela turca,” nos quais as personagens querem se destacar como artistas (poeta, dramaturgo), mas não possuem talento para a criação literária.

Os contos selecionados para este trabalho – “O alienista,” “O segredo do Bonzo,” “A sereníssima república,” “Conto alexandrino,” “Cantigas,” “Um homem célebre” e “Teoria do medalhão,” embora inseridos em coletâneas distintas, serão

aproximados pelo tema da “nomeada” como recurso empregado pelas personagens para construir uma imagem social vencedora e assim atingir a glória⁷. No próximo capítulo apresentaremos os aspectos teóricos que darão sustentação à realização das análises literárias que serão empreendidas nos capítulos 3, 4 e 5 deste trabalho: a noção de tema e crítica temática; princípios básicos a respeito da *intertextualidade*; o papel do narrador e da personagem como elementos da narrativa ficcional.

⁷ Outros contos nos quais Machado de Assis retrata a questão da busca da “nomeada:” “O espelho,” “Fulano” e “O programa.”

2 PROPOSIÇÕES TEÓRICAS

[...] Tudo o que dizes ou digas está dito e redito pelos moralistas do mundo. É assunto gasto; e se não tens força, nem originalidade para renovar um assunto gasto, melhor é que te cales e te retires.

Machado de Assis.

Apresentaremos neste capítulo alguns princípios referentes à noção de tema e crítica temática para que posteriormente analisemos os textos que formam uma “rede associações” (BERGEZ, 1997, p.118) em decorrência do aspecto comum que os interligam. Trataremos de noções básicas a respeito da intertextualidade que também apoiarão nosso estudo na percepção das associações existentes entre os textos de Machado de Assis que apresentam o tema da “nomeada.” Abordaremos ainda o papel do narrador nas narrativas selecionadas para este estudo, seguindo as classificações formuladas por Gérard Genette, especialmente nas categorias modo e voz. Por fim, faremos um estudo da personagem como elemento da narrativa ficcional.

2.1 Temática: Algumas Considerações

Para Tomachevski, a noção de tema está relacionada ao princípio de unidade dos elementos da obra artística, associados por uma idéia ou tema comum. No caso machadiano, a “sede de nomeada” constitui o tema ou a idéia que une textos distintos, dos quais selecionamos 7 contos e um romance para este trabalho.

Tomachevski destaca ainda um aspecto importante que envolve a escolha do tema pelo autor, o que pode ser observado na obra de Machado de Assis:

[...] quanto mais o tema for importante e de um interesse durável, mais a vitalidade da obra será assegurada. Repelindo assim os limites de atualidade, podemos chegar aos interesses universais (os problemas de amor, da morte) que, no fundo, permanecem os mesmos ao longo de toda a história humana. (TOMACHEVSKI, 1971, p.171).

Ao abordar a “nomeada,” Machado de Assis estabelece uma ruptura com os “limites de atualidade,” fato que confere ao tema em pauta um caráter universal, porque acompanha o ser humano, independente do período histórico, assim como o tema da morte ou do amor. Essa certamente é uma das razões pelas quais a obra desse autor continua despertando interesse no leitor hodierno, porque trata de temas universais e não regional ou apenas brasileiro.

Interessa-nos observar de que maneira Machado de Assis aborda o tema da “nomeada” em seus textos. Assim, podemos reportar à noção de fábula e trama no âmbito dos estudos formalistas. Ao tratar da temática, Tomachevski analisa inicialmente as questões referentes à fábula e à trama, definindo-as da seguinte maneira:

Chama-se fábula o conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra. A fábula opõe-se à trama que é constituída pelos mesmos acontecimentos, mas que respeita sua ordem de aparição na obra e a seqüência das informações que se nos destinam. (TOMACHEVSKI, 1971, p.169-204).

Para os formalistas, a fábula é o que se passou, enquanto a trama é o modo pelo qual o leitor toma conhecimento dos fatos. A trama é uma construção artística. Buscaremos identificar de que maneira o leitor toma conhecimento da fábula nas narrativas machadianas, bem como procuraremos verificar como se dá a construção da trama pelo autor ao abordar determinado tema, como por exemplo o da “nomeada.”

Outro suporte teórico relevante para esta pesquisa refere-se à noção estabelecida pela crítica temática analisada por Daniel Bergez, ao afirmar que “um dos principais conceitos dessa crítica é o da relação; é por sua relação consigo mesmo que o eu se estabelece, é por sua relação com o que o cerca que se define”

(1997, p.105). A crítica temática tem a tendência de “dedicar-se a definir um modo de ‘estar-no-mundo’ a partir dos textos literários” (1997, p.105).

Para a crítica temática, seguindo a linha do filósofo René Girard, a semelhança assume papel fundamental:

[...] a lei geral da significação é a semelhança. Sendo o ‘tema’, no essencial, definido por sua recorrência, por sua permanência através das variações do texto, é mesmo a essa lei de conciliação pela identidade que o procedimento temático obedece. (GIRARD, apud BERGEZ, 1997, p.110).

Nesse aspecto, a crítica temática interessa-nos porque identificamos um tema, no caso, “o amor da glória” ou a “sede de nomeada,” bem como sua recorrência e permanência nas narrativas *Memórias póstumas*, “O alienista”, “O Segredo do Bonzo,” “A sereníssima República,” “Conto alexandrino,” “Cantigas de esponsais,” “Um homem célebre” e “Teoria do medalhão.”⁸ Tomando por base essas noções, observaremos a recorrência do tema da “nomeada” nos textos machadianos.

Daniel Bergez, ao analisar a noção de tema estabelecida por J.-P. Richard, compreende que ela designa tudo o que, numa obra, é um indício particularmente significativo do “estar-no-mundo” peculiar de um escritor (RICHARD, 1974, apud BERGEZ, 1997, p.118). O tema aparece em uma obra sempre vinculado ao universo no qual está inserido.

Com efeito, ao recorrer a uma leitura temática da obra literária, devemos observar a compreensão da noção de tema apresentada por Daniel Bergez, feita nos seguintes termos:

[...] uma leitura temática nunca se apresenta como um levantamento de frequência; ela tende a formar uma rede de associações significativas e recorrentes; não é a insistência que faz o sentido, mas o conjunto das conexões que a obra forma, em relação com a consciência que nela expressa.(1997, p.118-9).

⁸ Conforme vimos no capítulo 1 deste trabalho, o tema da “nomeada” aparece em várias produções de Machado de Assis, nos romances *A mão e a luva*, *Helena*, *Quincas Borba*, *Esau e Jacó*, *Dom Casmurro*, entre outras narrativas. No entanto, para esta pesquisa selecionamos apenas 8 textos que tratam da busca da glória pelas personagens, já mencionados anteriormente.

No caso do estudo da obra machadiana, considerando que não é a frequência que determina a relevância do tema, selecionamos textos que formam uma “rede de associações significativas e recorrentes,” entre os quais serão identificadas as conexões estabelecidas entre eles.

Notemos que a crítica temática, da mesma forma que outras abordagens literárias, apresenta limitações, dentre as quais, Daniel Bergez aponta:

O privilégio concedido às relações de semelhança, [...], leva os críticos de inspiração temática a homogeneizar sua leitura das obras: eles procuram desvelar-lhe a coerência latente, revelar as afinidades secretas existentes entre seus elementos dispersos. Esse procedimento crítico se pretende, pois, “total”, e o é tanto em seus fins como em seus métodos: porque é uma experiência de “estar-no-mundo”, tal como ela se realiza na obra, que se trata de captar; e porque é através da totalidade orgânica do texto considerado que o crítico tentará apreendê-la. Essa ambição globalizante se reflete na escolha de assuntos de análise privilegiados: a questão do eu, de sua unidade, de sua carência, é, por exemplo, constantemente colocada, porque remete à idéia unitária da obra e a um procedimento crítico unificador. (BERGEZ, 1997, p.110-111).

Esse procedimento conduz os críticos de tendência temática a uma concepção da obra como uma totalidade, ao mesmo tempo em que impõe o mesmo valor para todas as obras, impedindo que se reconheça a distinção entre determinadas criações literárias, ou seja, a crítica temática não admite a separação da obra literária de um determinado autor em fases distintas. No que se refere à produção literária de Machado de Assis, embora não defendamos a tese da existência de fases distintas, reconhecemos mudanças de algumas técnicas narrativas conforme apresentamos no capítulo 1 desta tese.

Ainda tratando das limitações da crítica temática, Daniel Bergez identifica outro traço redutor na análise da obra literária que consiste em não se distinguir o discurso do texto em apreciação do discurso de seu comentador:

[...] a crítica temática aplica-se em separar o menos possível seu próprio discurso dos textos que comenta: ora se limita em seguir a cronologia das obras [...]; ora se empenha em multiplicar as citações, em tecer juntamente a palavra crítica e a voz da obra; ora, enfim, coloca o crítico na mesma posição do autor que comenta.

Naturalmente, não se pode pretender uma coincidência total entre o discurso crítico e a obra que ele esclarece: a palavra do comentador é sempre outra. Embora ela vise assintoticamente a constituir-se como palavra de adesão, nem por isso deixa de ser heterogênea. (BERGEZ, 1997, p.116-17).

Utilizaremos da crítica temática a noção relativa às *conexões* estabelecidas entre as obras, identificadas pela presença de um elemento recorrente, bem como a frequência e permanência do tema nos textos machadianos já mencionados. Buscaremos estabelecer um distanciamento daquilo que é apontado como caráter redutor em uma abordagem temática, conforme vimos na exposição de Daniel Bergez.

2.2 Intertextualidade: Noções Básicas

O tema da “nomeada” motivou Machado de Assis de forma especial, aparecendo inúmeras vezes como obsessão em suas narrativas. A maneira pela qual Machado de Assis trata desse tema, ou a construção da trama permite a identificação de um processo de relações *dialógicas* estabelecidas entre muitos de seus textos. O “amor da glória” pode ser percebido já em obras da fase inicial da carreira literária machadiana e eclode em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Há, conforme veremos adiante, um elemento recorrente que forma uma “rede de associações” e une o romance citado a outros textos do mesmo autor.

Alguns estudos já demonstraram a presença do *intertexto*⁹ na obra de Machado de Assis, conseqüência das *alusões* e dos *empréstimos* que o autor realiza de obras de outros autores. No entanto, o predomínio de nossa abordagem recairá nas relações *intertextuais* estabelecidas entre os textos do autor fluminense, por meio do tema.

⁹ Gilberto Pinheiro Passos, por exemplo, aponta a intertextualidade na obra machadiana valendo-se do estudo da presença de elementos da cultura francesa. O autor realiza dois trabalhos nos quais trata dos romances *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*. Outro trabalho referente ao estudo das relações intertextuais na obra de Machado de Assis refere-se a uma Tese (Doutorado) realizada por Marcos Murad: *Palimpsesto machadiano*.

No processo de identificação das relações *intertextuais*, recorreremos à distinção realizada por Claude Simon, ao estabelecer dois tipos: “discriminação entre *intertextualidade* geral (relações *intertextuais* entre textos de autores diferentes) e *intertextualidade* restrita (as relações *intertextuais* entre textos do mesmo autor)” (SIMON, 1975, p.17, grifo nosso). Será à última distinção de *intertextualidade* que recorreremos neste trabalho. Sempre que for necessário, trataremos de algumas associações entre os textos machadianos e a retomada que ele faz de obras de outros escritores.

Para que haja *intertextualidade* é necessário que o papel do tema estabeleça qualquer relação entre textos. No caso machadiano, existem várias imagens semelhantes que apontam para o tema da “nomeada” estabelecendo assim uma relação entre os textos a partir da figura do medalhão, do escritor, do músico, do cientista/pesquisador e a figura do charlatão.

Ao tratar de relações *intertextuais*, é imprescindível reportarmos ao conceito de *intertextualidade* desenvolvido na França por Julia Kristeva (1974) dando continuidade aos estudos encetados por Mikhail Bakhtin, que caracteriza o romance moderno como “dialógico,” ou seja, um texto no qual as diversas vozes da sociedade estão presentes e se entrecruzam, relativizando o poder de uma única voz condutora. Para o autor, “as relações *dialógicas* são um fenômeno quase universal, que penetram toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana [...]” (BAKHTIN, 1981, p.34). As noções de *intertextualidade* e *dialogismo* para Bakhtin fazem parte do mesmo plano:

[...]. A *intertextualidade* designa, para Bakhtin, o diálogo entre os textos no sentido amplo: é o conjunto social considerado como um conjunto textual segundo uma expressão de Kristeva. A *intertextualidade* está pois calcada naquilo que Bakhtin chama de *dialogismo*, isto é, as relações que todo enunciado mantém com outros enunciados. (COMPAGNON, 2001, p. 111, grifo nosso).

J. Kristeva, por seu turno, afirma que todo texto traz marcas de outro texto pela transformação de elementos incorporados:

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, 1974, p.64, grifo nosso).

Para essa autora, a questão das “fontes” deixa de interessar por elas mesmas, mas são importantes à medida que se possa verificar a maneira pela qual foram absorvidas e transformadas. Em Machado de Assis, o tema do “amor da glória” está presente em vários textos, sendo *transformado* e *assimilado* de acordo com as figuras/imagens as quais o autor utiliza nas narrativas, bem como de acordo com as estratégias empregadas para que as personagens alcancem a “nomeada.”

A referência literária representa componente central do repertório textual, configurando-se como *intertextualidade*, tanto quanto a incorporação de *alusões*, *citações*, paródias, as pausas, a atitude implícita, o que se deixou de dizer, reproduções que um autor pode fazer com o fim de que seu texto dialogue com outros textos. O *diálogo* se estabelece entre um enunciado e outros enunciados, pois o *dialogismo* diz respeito à relação entre o texto e seus “outros.” A concepção de *intertextualidade* faz com que vejamos todo texto artístico em *diálogo* não apenas com outros textos artísticos, mas também em constante *diálogo* com o leitor ou com seu público. Tanto Bakhtin quanto Kristeva concebem a obra literária como um sistema de trocas, como algo dinâmico em que a noção de “propriedade” e “originalidade” se relativizam.

Segundo Fiorin (2003), estudioso da obra de Bakhtin: “a *intertextualidade* é o processo de incorporação de um texto em outro texto, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo. Há de haver três processos de *intertextualidade*: a *citação*, a *alusão* e a *estilização*” (FIORIN, 2003, p.30-32, grifo nosso). A *citação* consiste no processo que confirma ou altera o sentido do texto citado. Já no segundo processo, a *alusão*, ocorre a reprodução de construções sintáticas em que certas figuras são substituídas por outras. Na *estilização* há a reprodução do conjunto dos procedimentos do discurso de outrem, ou seja, do estilo¹⁰ de outrem.

A obra de Machado de Assis é intensamente marcada pela intertextualidade, quer seja de forma explícita ou implícita, “geral” ou “restrita.” O *intertexto* nos permitirá

¹⁰ O termo *estilo* deve ser entendido como o conjunto das recorrências formais tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo.

perceber as ligações *dialógicas* entre narrativas machadianas: há um *diálogo* estabelecido entre os enunciados por meio da recorrência temática entre *Memórias póstumas de Brás Cubas* e os contos “Teoria do medalhão,” “A sereníssima república” e “Aurora sem dia.”

É lugar-comum na crítica atual considerar que todo texto remete, implícita ou explicitamente, a outros textos. Este fenômeno, chamado em geral, *intertextualidade*, foi batizado de *transtextualidade* por Gérard Genette que, seguindo as trilhas de J. Kristeva, distingue cinco tipos de relações *transtextuais* (1982). A *transtextualidade* é definida pelo crítico como a “transcendência textual” do texto, ou seja, “*tout ce qui le met em relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes*” (GENETTE, 1982, p.7, grifo nosso).

Ao conceituar as relações *transtextuais*, G. Genette estabelece cinco tipos — o primeiro, explorado anteriormente por Julia Kristeva (1969), recebe a denominação de *intertextualidade*, vista pelo crítico como uma relação de *co-presença* efetiva de um texto em um outro, a *co-presença* entre dois ou vários textos por meio da *citação*, do *plágio* e da *alusão*. A *intertextualidade* é definida por G. Genette nos seguintes termos:

Il me semble aujourd’hui percevoir cinq types de relations transtextuelles, que j’énumérerai dans un ordre approximativement croissant d’abstraction, d’implication et de globalité. Le premier a été, voici quelques années, exploré par Julia Kristeva, sous le nom d’intertextualité, et cette nomination nous fournit évidemment notre paradigme terminologique, je le définis pour ma part, d’une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c’est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d’un texte dans un autre. (GENETTE, 1982, p.8).

Em Machado de Assis podemos perceber a “co-presença de dois ou mais textos, a presença efetiva de um ou mais textos dentro de um outro texto” de que fala G. Genette, uma vez que o elemento temático é retomado em várias narrativas machadianas, por meio de elementos oriundos de obras anteriores, no caso, das personagens, das ações, das estratégias etc. O tema da “nomeada” que aparece em *Memórias póstumas de Brás Cubas* será retomado nos contos “O segredo do bonzo,” “O alienista,” “A sereníssima república,” nos romances *Quincas Borba*, *Dom Casmurro* e *Esaú e Jacó*.

O segundo tipo é considerado pelo crítico como *paratextualidade*, representada em uma obra pelo título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, preâmbulos, etc.; notas marginais, infrapaginais, terminais; epígrafes; ilustrações; pedido de inserção e vários outros tipos de sinais acessórios que cercam o texto, como a formação da palavra indica. No caso machadiano, é difícil não perceber a *alusão* que o autor faz a um cronista português, tomando por base o subtítulo do conto: “O segredo do bonzo — Capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto.” Certamente essa *alusão* aponta algumas semelhanças entre a narrativa machadiana e a portuguesa, conforme veremos no próximo capítulo desta tese. Outro exemplo desse recurso pode ser verificado no conto “Na arca — três capítulos inéditos do Gênesis,” no qual Machado de Assis faz uma *assimilação* do texto bíblico valendo-se do título que dá à sua narrativa.

O terceiro tipo de relação *transtextual* é denominado por G. Genette de *metatextualidade*, definida como a relação de “comentário,” como uma relação crítica que une um texto a um outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo. Segundo G. Genette, a *metatextualidade* “*c’est, par excellence, la relation critique.*” (1982).

O quarto tipo de *transtextualidade* foi rebatizado por G. Genette como *hipertextualidade*, ou seja, toda relação que une um texto B, denominado pelo crítico de *hipertexto*, a um texto anterior A, *hipotexto*, ao qual ele se transplanta de uma maneira diferente do comentário. O crítico exemplifica esse tipo de *transtextualidade* com um texto derivado de outro texto preexistente:

Cette dérivation peut être soit de l’ordre, descriptif et intellectuel, où un métatexte (disons telle page de la Poétique d’Aristote) “parle” d’un texte (Edipo Roi). Elle peut être d’un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d’une opération que je qualifierai [...] de transformation e qu’en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer. (Genette, 1982, p.13).

Para G. Genette, o *hipertexto* constitui todo texto derivado de um texto anterior ou por *transformação* simples, direta, ou por *transformação* de forma indireta, por “imitação.” Nesse aspecto, engloba uma classe de gêneros, como a paródia, o

pastiche, as fantasias (tudo é transformação). Para G. Genette, as várias formas de *transtextualidade* são aspectos da textualidade, ou seja, aquilo que identifica o texto como tal, pois ele só existe por sua textualidade, pelas características que o tornam um texto. Para o crítico, a *hipertextualidade* é um aspecto universal da literariedade, e não há obra literária que não evoque, de alguma forma, outra obra e nesse sentido, esclarece o crítico, todas as obras são *hipertextuais*. G. Genette destaca em seu estudo alguns recursos que representam a retomada explícita de outras obras como a paródia e o pastiche. Relativamente à paródia, veremos que esse também é um recurso utilizado por Machado de Assis.

O quinto tipo é a *arquitextualidade*, considerado pelo crítico como o mais abstrato e o mais implícito, cuja definição aproxima-se da “literariedade da literatura,” isto é, o conjunto das categorias gerais, ou transcendentais – incluindo tipos de discursos, modos de enunciação, gêneros literários, etc. — os quais tornam cada texto singular.

Para o crítico, os cinco tipos de *transtextualidade* não devem ser tomados como classes estanques, pois existe uma comunicação entre elas, posto que atuam muitas vezes de forma conjunta na construção do texto.

G. Genette ainda trata da questão da paródia vendo-a como um desvio do texto com pequenas transformações. Quanto ao *travestissement* o teórico compreende que se trata de uma *transformação* estilística desenvolvendo uma função degradante.

Ao estudar a *transposição* o crítico identifica as seguintes operações: a *prosifcação*, a *amplificação*, a *transestilização* e a *suíte*. Interessa-nos abordar a *suíte* tendo em vista que esse processo pode se referir, ora à imitação de uma obra literária de outrem (alógrafa), quando ocorre a continuação, e a *suíte* que se processa quando há a imitação da própria obra (autógrafa), quando há a imitação de estilo em textos de um mesmo autor. Esses processos de *transposição* ocorrem na obra de Machado de Assis, uma vez que em muitos de seus textos o autor trata de elementos recorrentes, evidenciados nos contos, romances e crônicas; da mesma forma o escritor fluminense recorre a textos de autores diversos.

Com base na recorrência temática, estabeleceremos a presença de relações *intertextuais* (Kristeva) ou *transtextuais* (Genette) em textos machadianos. Veremos que as personagens buscam a “nomeada” como uma forma de construir uma imagem social vencedora. A manifestação do “amor da glória” nessas atuações será a chave para que o narrador desmascare um sentimento tão íntimo e tão inerente ao ser humano.

A presença da *intertextualidade* na obra de Machado de Assis constitui um campo vasto no âmbito da análise literária, especialmente se observarmos as *alusões* e os *empréstimos* que o escritor faz de vários autores estrangeiros de épocas diversas. No entanto, percebemos também na obra de Machado de Assis a presença da *intertextualidade* que se estabelece pelas associações entre seus próprios textos. Podemos afirmar que há nos textos machadianos elementos redundantes, ou seja, temas, ações das personagens e discursos que se repetem, denominados na teoria de M. Arrivé de *isotopia*¹¹.

Para que se processe a *intertextualidade* é necessário que o tema estabeleça qualquer relação entre textos. Veremos que algumas imagens nos permitirão identificar o processo intertextual na obra machadiana, a saber: a imagem do medalhão, do pseudocientista, do charlatão, do compositor musical e do escritor.

Veremos que alguns aspectos da *transtextualidade* e da *paratextualidade* aparecerão nos textos machadianos funcionando, ora como elementos *dialógicos*, ora para comprovar as *alusões* presentes nos textos. O processo da imitação na obra do mesmo autor denominado por G. Genette de *suíte* ocorre na obra de Machado de Assis. No caso desta pesquisa, trataremos do elemento temático que se repete nas 8 narrativas machadianas. Demonstraremos que na obra de Machado de Assis “tão

¹¹ O termo *isotopia* foi introduzido por Greimas no campo da análise semântica. Tal como muitos outros termos do aparelho conceptual gramesiano, também este sofreu, do ponto de vista da sua definição, diversas reformulações e extensões teóricas [...]. Em Greimas, o conceito de *isotopia* aplica-se exclusivamente à análise do plano do conteúdo. Rastier (1972) propõe uma definição mais ampla que abrange também o plano da expressão: *isotopia* designará então a recorrência ou iteração de qualquer unidade lingüística. Assim, no texto poético, os casos de aliteração, assonância, rima, etc., constituem *isotopias* fônicas [...]. No texto narrativo [...] a noção de isotopia pode revelar-se operatória na explicação dos processos de composição que sustentam diferentes níveis de coerência. A caracterização das personagens, por exemplo, pode ser analisada em termos de *isotopia*, na medida em que institui um feixe de traços semânticos que se afirmam pela redundância: os atributos diretamente enunciados pelo narrador, o conjunto de ações que a personagem realiza, as palavras que profere [...]. (1973 apud REIS; LOPES, 1988, p.166-70, grifo do autor).

extensa, tão irregular, tão fragmentária, os caminhos se cruzam, mas acabam por se encontrar em torno de alguns temas centrais” (PEREIRA, 1939, p.269-70).

2.3 Categorias Narrativas: Modo e Voz

Gérard Genette (1972) estuda, em termos de descrição estrutural, a organização da narrativa, concebendo-a enquanto *discurso* – enunciado ou texto narrativo. A seleção metodológica adotada levará o teórico ao estudo das relações entre *narrativa* (discurso), *história* (conteúdo narrativo) e *narração* (o ato narrativo produtor).

Ao estabelecer os domínios fundamentais de constituição do discurso narrativo, Gérard Genette inspira-se nas categorias da gramática do verbo: o *tempo*, o *modo* e a *voz*. No domínio tempo o teórico trata das relações temporais entre narrativa e *diegese*. Na classificação *modo* trata das determinações “ligadas às modalidades (formas e graus) da representação, logo aos modos da narrativa” (GENETTE, 1972, p.29). Já no domínio *voz*, o teórico aborda as determinações “que estão ligadas à forma pela qual se encontra implicada na narrativa a própria narração [...], isto é, a situação ou instância narrativa e com ela seus dois protagonistas: narrador e seu destinatário, real ou virtual” (GENETTE, 1972, p.29). Aqui trataremos apenas das categorias *modo* e *voz*.

2.3.1 Modo Narrativo

A categoria do *modo* narrativo está relacionada à maneira de se contar uma história, com abundância de detalhes, podendo ser adotados pontos de vista distintos:

[...] pode-se contar mais ou menos aquilo que se conta e contá-lo segundo um outro ponto de vista; e é precisamente tal capacidade, e as modalidades do seu exercício, que visa a nossa categoria do modo narrativo: a representação, ou mais exatamente, a informação narrativa tem os seus graus (GENETTE, 1972, p.160).

Assim, o *modo* liga-se à seleção quantitativa e qualitativa daquilo que é narrado. Nessa categoria são destacadas as questões referentes à *distância* e *perspectiva narrativa*. A seleção do tipo de discurso adotado pelo narrador irá determinar o envolvimento do leitor na narrativa.

A questão da *distância* refere-se ao posicionamento do sujeito da enunciação em relação à história, determinando proximidade ou distanciamento do narrador em relação à coisa contada. Ao abordar a *distância*, G. Genette retoma distinções oriundas dos estudos desenvolvidos por Platão e Aristóteles. Do primeiro, destaca a distinção estabelecida entre “narrativa pura” e “narrativa mimética.” No primeiro tipo de narrativa, o narrador fala em seu nome, sendo ele quem conta a história deixando as marcas de sua atuação. Já na “narrativa mimética” o narrador procura dar a ilusão de que não é ele quem fala, podendo se esconder atrás das falas das personagens, a narrativa estrutura-se sem um narrador aparente. Ao reportar-se a Aristóteles, G. Genette aponta a posição do filósofo grego que vê as distinções platônicas como duas variações de *mimesis*. O teórico expõe ainda aspectos da teoria do final do século XIX e início do século XX, formulada por H. James e Booth, teoria que reaparece sob as denominações *showing* (mostrar) e *telling* (contar), que correspondem aos postulados platônicos acima referidos. A esse respeito, Genette afirma:

Do ponto de vista analítico [...] há que acrescentar (o que, aliás, a argumentação de Booth não deixa de revelar, de passagem) que a própria noção de *showing*, como a da imitação ou de representação narrativa [...] é perfeitamente ilusória: contrariamente à representação dramática nenhuma narrativa pode <mostrar> a história que conta ou <imitar> a história que conta. Mais não pode que contá-la de modo pormenorizado, preciso, <vivo>, e dar assim mais ou menos a ilusão de mimese que é a única *mimesis* narrativa possível, oral ou escrita, é um fato de linguagem [...]. (GENETTE, 1972, p.162).

Tanto Genette quanto Booth defendem que a técnica narrativa *showing* não passa de uma ilusão de *mimesis* porque a narração é um fato de linguagem.

As distinções *showing* e *telling* estão relacionadas com a atuação do narrador na história e constituem duas opções de representação. No modo *showing* tende-se a representar dramaticamente os eventos, privilegiando os diálogos entre as

personagens (situação em que se instaura a cena); “a história parece narrar-se por si mesma, sem mediação, sem narrador aparente. Estamos no reino do *mostrar* que sem dúvida remete mais ao teatro, ao drama, a certos romances dialogados [...]” (REUTER, 1996, p.65). Pela técnica do *showing* presenciamos a uma narrativa rica em detalhes e pormenores. Ao afastar-se, o narrador permite que os fatos narrem-se por si mesmos. A técnica do *showing* é uma estratégia de ocultamento do narrador, havendo uma maior distância do narrador em relação ao que é relatado. Já a técnica do *telling* implica a presença máxima do narrador, uma vez que este reduz a *distância* que o separa da história: “o narrador fala em seu nome, pelo menos não dissimula as marcas de sua presença. O leitor sabe que a história é narrada, mediada por um ou mais narradores, uma ou várias consciências” (REUTER, 1996, p.65). As técnicas *narrar* e *mostrar* dizem respeito à “intervenção ou não do narrador. Quanto mais este intervém, mais ele conta e menos mostra.” (LEITE, 1989, p.14).

Ratificando a posição de Booth, G. Genette considera os modos mostrar e narrar como formas de contar, podendo ser alternados na construção da narrativa.

Ao tratar da questão da *distância*, destacando a narrativa que focaliza a fala das personagens, Genette distingue três estados do discurso: o discurso *narrativizado*, o *transposto* e o *mimético*. No discurso *narrativizado* há uma *distância* maior entre personagem e leitor em decorrência da supressão do diálogo. No discurso *transposto* o narrador transmite o que disse a personagem em discurso indireto livre. O discurso *mimético* é “a forma mais mimética [...] em que o narrador finge ceder literalmente a palavra à sua personagem” (GENETTE, 1972, p.170). Neste último caso, ocorre maior proximidade entre narrador e personagem.

Em relação à *perspectiva*, “segundo modo de regulação da informação” (GENETTE, 1972, p.183), o teórico estabelece distinção entre *modo* e *voz*, enfatizando duas questões pertinentes a essas categorias: “[...] qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva? E esta bem distinta pergunta: quem é o narrador [...] quem vê e quem fala?” (GENETTE, 1972, p.184).

Na categoria *modo* o teórico considera três variantes de focalização – *zero*, *interna* e *externa*. A focalização *zero* é caracterizada pelo amplo conhecimento que o narrador possui a respeito dos sentimentos e pensamentos das personagens, bem

como de seus desejos mais íntimos. Podemos afirmar que a capacidade de conhecimento do narrador é ilimitada. A focalização *interna* diz respeito à instituição do ponto de vista de uma personagem inserida na ficção, sujeito da focalização que pode ser um narrador do tipo eu-testemunha ou eu-protagonista. Já na focalização *externa* a história é contada a partir do ponto de vista do narrador, que busca a objetividade. O narrador faculta as informações que entender pertinentes para o conhecimento da história ou para o efeito que deseja produzir, não permitindo ao leitor total conhecimento dos sentimentos e pensamentos das personagens e, ao desvendá-las, o faz por meio de características físicas, da descrição do espaço e das ações. Certamente que no discurso narrativo, as variadas formas de focalização podem ser articuladas.

Tratando da quantidade de informações produzidas pela focalização, G. Genette aborda a questão das alterações que em sua concepção recebe as seguintes designações: *paralipse* e *paralepse*. A *paralipse* consiste em facultar menos informação do que o permitido (ao protagonista e ao leitor), o narrador omite fatos e pensamentos da personagem intencionalmente, que seriam importantes para a elucidação dos acontecimentos na narrativa. Na formulação genettiana temos: “o tipo clássico da *paralipse* é, no código da focalização *interna*, a omissão de certa ação ou pensamento importante do herói focal, que nem o herói nem o narrador podem ignorar, mas que o narrador prefere esconder do leitor” (GENETTE, 1972, p.194). Já a *paralepse* é empregada para facultar o excesso de informação além do que é necessário: “a alteração inversa, o excesso de informação ou *paralepse*, pode consistir numa incursão na consciência de uma personagem no decorrer de uma narrativa conduzida em focalização *externa*” (GENETTE, 1972, p.195, grifo nosso).

2.3.2 Enunciação Narrativa: Voz

De acordo com a postulação genettiana, a *voz* está associada ao processo da enunciação narrativa, ou seja, à narração, e envolve questões “que estão ligadas à forma pela qual se encontra implicada na narrativa a própria narração [...], isto é, a

situação ou instância narrativa e com ela seus dois protagonistas” (GENETTE, 1972, p.227), narrador e destinatário.

A categoria *voz* abrange três domínios fundamentais: o *tempo* em que decorre a narração, relativo àquele em que ocorre a história, o *nível* narrativo, no qual se situam as entidades que intervêm na enunciação, e a *pessoa*, responsável pela narração.

O *tempo* da narrativa diz respeito à relação temporal da narração com a ocorrência do evento. De modo geral, a narração pode ser posterior aos fatos, sendo denominada como narrativa *ulterior*; também pode ser anterior aos acontecimentos narrados, sendo designada narrativa *anterior*; e a narração ainda pode ocorrer *contemporânea* aos fatos, sendo batizada de narrativa *simultânea* e por fim, a narração pode acontecer na duração do evento, neste caso, teremos a narrativa *intercalada*.

A subcategoria *nível* está relacionada à localização das entidades que integram uma história. Assim, podem ocorrer desdobramentos de instâncias narrativas de mais de um ato narrativo, o que põe os narradores em níveis distintos.

O *nível extradiegético* corresponde a um aspecto particular do domínio da *voz*. É considerado o nível primordial porque com base nele podem ser constituídos outros níveis narrativos: “todo acontecimento contado por uma narrativa está em nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produtor dessa narrativa” (GENETTE, 1972, p.243-4). No *nível extradiegético* o narrador se posiciona fora da diegese que narra, quase sempre em posição de *ulterioridade*. Já no *nível intradiegético*, o narrador se posiciona dentro da história que narra. Valendo-se dele constitui-se o *nível metadiegético*, quando uma história encontra-se embutida numa primeira.

Na subcategoria *pessoa*, Genette trata da presença ou ausência do narrador na história. Segundo a concepção genettiana, existe uma dupla possibilidade de organização da narrativa, estabelecendo como base a relação que o narrador mantém com a história. O teórico apresenta sua classificação nos seguintes termos:

[...] Distinguir-se-ão, pois dois tipos de narrativas: uma de narrador ausente da história que conta [...], e outra de narrador presente como personagem na

história que conta. Nomeio o primeiro tipo, por razões evidentes, *heterodiegético*, e o segundo *homodiegético*. (GENETTE, 1972, p.243-4, grifo nosso).

O narrador *heterodiegético* narra uma história à qual é estranho, posto que não integra aquele universo diegético. Difere, nesse sentido, do narrador *homodiegético*, que tem participação na narrativa ora como o protagonista, ora como testemunha ora como observador. O crítico analisa os graus da presença do narrador na narrativa, a depender da participação que assume no universo diegético:

[...] A ausência é absoluta, mas a presença tem seus graus. Haverá, pois, pelo menos que distinguir no interior do tipo homodiegético duas variedades: uma em que o narrador é o herói da sua narrativa [...], e outra em que não desempenha senão um papel secundário, que acontece ser, por assim dizer sempre, um papel de observador e de testemunha [...]. Reservamos para a primeira variedade (que representa de alguma maneira o grau forte do *homodiegético*) o termo, que se impõe, de *autodiegético*. (GENETTE, 1972, p.244, grifo nosso).

Certamente encontraremos essa variedade de narrador nos textos que trabalharemos. Assim, buscaremos identificar o papel que desempenha o narrador nas narrativas que serão analisadas, mediante a atuação de cada um. Em algumas narrativas machadianas atua um tipo de narrador que desempenha o papel secundário, já em outras aparece um narrador que participa da história enquanto protagonista. Não é fundamental apenas identificar a voz enunciativa, mas especialmente a função e a relação que o narrador mantém com história que narra.

2.4 A Personagem Na Narrativa Ficcional

Outro elemento que será abordado nesta pesquisa é a personagem, porque tomando por base sua atuação, identificaremos as estratégias empregadas para obtenção da “nomeada”.

O estudo da personagem de ficção tem despertado interesse ao longo dos séculos. Desde as concepções aristotélicas até a crítica moderna há uma preocupação em se compreender esse elemento da narrativa. As concepções de

Aristóteles ainda exercem influência na maneira de se analisar essa categoria narrativa e, com base nelas, a noção teórica de personagem vem sofrendo modificações.

Apresentaremos neste trabalho as diversas concepções e transformações desses seres ficcionais, tomando por base algumas noções de Aristóteles (*Arte poética*), o primeiro teórico a formular respostas para se entender a personagem. Em seus estudos há um destaque para a estreita relação existente entre a personagem e a pessoa humana, noção que pode ser observada na seguinte afirmação: “Como a imitação se aplica aos atos das personagens e estes não podem ser senão bons ou maus [...] daí resulta que as personagens são representadas ou melhores ou piores do que nós” (ARISTÓTELES, 2004, p.26).

A mimesis aristotélica, inúmeras vezes entendida como ético-representacional, reforça a noção de personagem como reflexo do ser humano. No entanto, o termo mimesis em Aristóteles aponta não só para um trabalho representativo da obra literária, mas sugere que um trabalho imitativo exige sempre um desenvolvimento de uma operação ordenadora, num duplo movimento, ou seja, remete para o ser imitado assim como aponta para a própria imitação.

Aristóteles aponta, entre outros, dois aspectos relativos ao estudo da personagem: a personagem como reflexo da pessoa humana e como construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto. Assim, Aristóteles entende que há um trabalho de seleção por parte do poeta diante da realidade e aos modos que encontra de entrelaçar possibilidades. A atitude seletiva indica para um real possível, verossímil, conseqüência de um trabalho organizador e não de um mero gesto imitativo.

A noção de personagem em Aristóteles aponta para uma fisionomia bifronte, ou seja, ao mesmo tempo em que destaca a existência de relações de semelhanças entre a personagem e a pessoa humana, revela-nos uma “personagem possivelmente humana, dotada de uma humanidade ideal, incorporando-a como atributo e não como essência [...]” (SEGOLIN, 1978, p.18).

Os trabalhos posteriores relativos à noção de personagem foram marcados por esse legado oscilante e dual herdado de Aristóteles, recebendo, no entanto, de forma mais profunda a tese ético-representativa.

Os estudos de Aristóteles constituem modelo à concepção de personagem até meados do século XVIII, momento em que o conceito de mimese começa a ser combatido. Ao longo desse período, todos os teóricos que desenvolveram pesquisas referentes à personagem foram influenciados pela visão aristotélica.

Horácio, um divulgador das idéias de Aristóteles, não se desvincula das proposições do Estagirita. No entanto, enfatiza a faceta moral da personagem, uma vez que associa o entretenimento que a literatura oferece ao leitor a uma necessária pedagogia. Assim sendo, Horácio destaca o caráter de imitação do ser humano, buscando “formar eticamente o leitor, divertindo-o.” Sua concepção de personagem está ligada a modelos a serem imitados e identificados com o ser humano. Horácio prende-se a uma visão que não se desliga da poesia entendida como representação de cunho moralista do homem e do mundo. Essa visão ético-antropomórfica da personagem permanecerá na Idade Média e na Renascença. Horácio mantém-se apegado às relações entre arte e ética, concebendo a personagem não apenas como reprodução do homem, mas como modelo a ser imitado. Ao enfatizar esse aspecto moralizante, Horácio contribuiu para uma tradição empenhada em conceber e avaliar a personagem com base nos modelos humanos.

No período medieval a personagem ainda é vista como portadora de uma estrutura humana, uma vez que os seres ficcionais preservam “suas marcas humanas é que se podem constituir em aprimoramento moral” (SEGOLIN, 1978, p.20).

A noção de personagem enquanto reflexo da pessoa humana perdura na Renascença e nos séculos seguintes, posto que ainda está presa aos ideais aristotélicos e horacianos. No século XVI o poeta e crítico inglês S. Philip Sidney ratifica a concepção aristotélica ao afirmar que “as artes têm valor unicamente na medida em que conduzem à ação virtuosa” (apud DAICHES, 1967, p.67). Também seguindo a lição horaciana, S. Philip Sidney afirma que os poetas só fazem imitar para encantar e ensinar. Na formulação de S. P. Sidney a personagem é a

reprodução do ser humano melhor do que é (o ser humano), “uma vez que o mundo inventado ou criado pelo poeta é melhor do que o real” (apud DAICHES, 1967, p.67).

A concepção de personagem enquanto retrato antropomórfico não se modifica no século XVII. Os críticos desse período, Johnson e Dryden concebem a personagem agindo como pessoas e mantêm o conceito ligado ao antropomorfismo de base aristotélica; os críticos defendem a função ético-pedagógica da pessoa ficcional, postulada por Horácio.

Ao longo dos séculos XV e XVII a personagem é vista pela crítica como imagem do ser humano. Essa concepção perdura até meados do século XVIII, época em que as teses miméticas começam a entrar em declínio. Isso ocorre em razão da “crescente importância reconhecida à personalidade do artista no ato criador” (AGUIAR E SILVA, 1996, v.1 p.114). A mudança de linha de pensamento promoveu a adoção de uma atitude psicologizante em face da obra. A gênese da obra de arte tem o seu eixo deslocado, não mais procurando no mundo exterior, o modelo passa a ser buscado no mundo interior do artista, nas suas emoções e sentimentos. Esse conceito de personagem associado à gênese das atividades artísticas perdura desde os meados do século XVIII até o século XIX. Nessa perspectiva, os trabalhos literários tomaram os seguintes rumos:

Os estudos literários se ocupavam da explicitação da gênese da atividade artística e da própria obra, buscando no autor, na sociedade, na herança genética, nas injunções históricas caracterizadoras de uma época, indícios que lhes permitissem desvendar o mistério da Arte e da criação, a personagem assistia à persistente reproposição de seu caráter e de retrato, deformado ou não, exterior ou interior do ser humano, sem que se evidenciasse preocupação maior no sentido de conhecer-lhe a natureza específica. (SEGOLIN, 1978, p.22).

Mesmo com o desenvolvimento do romance nos séculos XVIII e XIX, até a 2ª metade do século XIX ainda não havia uma teoria da prosa ficcional, e a noção de personagem continua baseada nos postulados antropomórficos e pedagógico-moralista.

No século XX a prosa de ficção passa por grandes transformações na concepção da escritura narrativa desenvolvidas por autores do porte de Marcel

Proust, Virgínia Woolf, Kafka, Thomas Mann e James Joyce. Há uma reação ao factualismo das indagações biográficas e das pesquisas de fonte.

Após a publicação da obra de Lukács, *A teoria do romance* (1962) é retomada a discussão acerca da personagem romanesca. O mérito do estudo de Lukács, no que diz respeito à personagem, consiste no fato de promover uma ruptura com uma tradição ético-pedagógica. No entanto, Lukács propõe “submissão da estrutura do romance e dos seres ficcionais à influência determinante de estruturas sociais rigorosamente datadas” (Apud SEGOLIN, 1967, p.24). Com essa postura, Lukács aponta para uma visão da personagem ainda sujeita ao modelo humano.

Já E. M. Forster trará discussões inovadoras para o estudo da personagem. Em sua obra *Aspectos do romance* (1927) o crítico formula conceitos importantes para o estudo dos seres ficcionais e vincula seu estudo aos ideais objetivistas, anti-impressionistas e anti-psicologizantes do *New Criticism*. Para Forster, os principais elementos estruturais essenciais ao romance são a intriga, a história e a personagem, sendo o último, um dos componentes básicos do universo romanesco. Tomando por base esse princípio, Forster retoma a mesma concepção de personagem presente na formulação de Aristóteles, no que diz respeito a considerar a personagem como elemento intrínseco à obra. E. M. Forster tornou-se conhecido pela sua classificação de personagens em *flat* – plana, tipificada, sem profundidade psicológica – e *round* – redonda, complexa, multidimensional:

Podemos dividir as personagens em “planas” e “redondas”.

Em sua forma mais pura são construídas ao redor de uma única idéia ou qualidade: quando há mais de um fator, atingimos o início da curva em direção às redondas. A personagem realmente plana pode ser expressa por uma só frase [...].

Uma grande vantagem das personagens planas é serem reconhecidas com facilidade sempre que aparecem: reconhecidas pelo olho emocional do leitor [...].

Uma segunda vantagem é que mais tarde são facilmente lembradas pelo leitor. Permanecem inalteráveis em sua mente pelo fato de não terem sido transformadas pelas circunstâncias, movendo-se através delas.

Pois devemos admitir que as personagens planas não são, em si, realizações tão notáveis quanto às redondas e que também são melhores quando cômicas. (FORSTER, 1969, p.53-8).

Forster diz muito pouco a respeito das personagens redondas, mostrando-as por meio de exemplo em narrativas ficcionais:

Quanto às personagens redondas propriamente ditas, já tiveram sua definição implícita, e nada mais precisa ser dito. Tudo o que farei é dar alguns exemplos de pessoas em livros as quais me parecem redondas a fim de que a definição possa ser testada posteriormente: todas as personagens principais em *Guerra e Paz*; todas as personagens de Dostoiewski; algumas de Proust [...].

O teste para uma personagem redonda está nela ser capaz de surpreender de modo convincente. Se ela nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana pretendendo a ser redonda. Possui a incalculabilidade da vida — a vida dentro das páginas de um livro. (FORSTER, 1969, p.61).

Certamente que essa classificação, como qualquer outra, não pode ser aplicada à obra literária sem que se leve em conta as especificidades do objeto analisado. A concepção de Forster está associada à obra como um sistema e possibilita a análise da personagem na sua relação com as demais partes da obra.

Por sua vez, R. Barthes segue a perspectiva de conceber a personagem distanciada do modelo humano: “[...] narrador e personagem são essencialmente seres de papel.” (1971, p.46).

Em *A estrutura do romance* Edwin Muir realiza um importante estudo sob novas bases, também estabelecendo rupturas com o mimetismo tradicional. Para Muir, entre o romance e a vida existe uma relação de independência, pelo que afirma: “para ter em mente o romance, a primeira coisa que se deve fazer é aceitar (isto é, esquecer) coisas tais como: o romance é sobre a vida e a vida tem um padrão” (MUIR, 1928, p.3).

Apesar da contribuição de Forster, sua concepção de personagem ainda não está desvinculada do modelo humano. Ao estudar o romance dramático, Edwin Muir, concebe a personagem ou os seres ficcionais não mais “como representação do homem, mas como produtos de determinado enredo e determinada estrutura romanesca” (apud SEGOLIN, 1967, p.25).

Só com o formalismo russo ocorrerá uma mudança radical na concepção de personagem, que passa a ser vista como ser da linguagem. Os formalistas

preocupam-se com a “literariedade”, aquilo que faz com que determinada obra adquira qualidade literária. Com o formalismo russo, a maneira de explicar o domínio literário sofre mudanças, sendo rediscutidos conceitos até então tidos como imutáveis a respeito da poesia, da prosa e da linguagem literária, na tentativa de desvincular a atividade crítica e teórica da influência do elemento extraliterário de diversas ordens: psicológica, filosófica, sociológica, etc.

Para os formalistas, a obra literária é um sistema de signos, estabelecendo assim uma ruptura com a tradicional dicotomia entre forma e conteúdo:

[...] se queremos dar a definição da percepção poética e mesmo artística, é isto que se impõe inevitavelmente: a percepção artística é aquela através da qual nós experimentamos a forma. (V. Chklovski). É evidente que a percepção da qual se fala não é a simples noção psicológica [...] mas um elemento da arte, e este último não existe fora da percepção. A noção de forma adquiriu um novo sentido, não é mais um invólucro mas uma integridade dinâmica e concreta que tem em si mesma um conteúdo, fora de toda correlação. Aqui ocorre a separação entre a doutrina formalista e os princípios simbolistas, segundo os quais através da forma deveria transparecer algo do conteúdo. Da mesma maneira, superava-se o esteticismo, admiração de certos elementos da forma, conscientemente isolados do fundo. (EIKHENBAUM, 1971, p.13).

Destacamos nos estudos formalistas a figura de V. Propp que ofereceu uma contribuição revolucionária, não apenas para a análise da narrativa, mas especialmente para o estudo da personagem em geral. Propp dedicou estudos ao conto fantástico em seu famoso livro *Morfologiya Skazki*. Mesmo que seu esquema proposto não se adapte a qualquer narrativa, é de grande importância o procedimento metodológico adotado e os conceitos por ele formulados. Propp estabelece a noção de personagem como um sistema de funções e não como um retrato ficcional do ser humano. Os trabalhos de Barthes, Greimas, Bremond, Todorov e Kristeva acerca dos diferentes aspectos da narrativa inspiram-se todos basicamente em teses proppianas.

Para Propp, a personagem revela-se como um conjunto coerente de ações efetivamente realizadas e se configura como agente. Um dos méritos dessa teoria é a tentativa de vincular a noção de personagem à especificidade do discurso narrativo, libertando-a de abordagens pseudoliterárias. O estudioso ainda contribuiu com a comprovação do alto valor funcional da personagem no desenrolar da intriga.

Já a narrativa moderna procura abalar o modelo que liga os agentes ficcionais à personagem tradicional. A corrente literária francesa (“novo romance”) tem como proposta abolir o protagonismo da cena romanesca, pois vê o romance de personagem como uma estrutura do passado. Assim, a teoria do “novo romance” decreta a morte do herói romanesco.

Os princípios teóricos expostos neste capítulo (noções de tema, crítica temática, *intertextualidade*, elementos da narrativa ficcional — personagem e narrador) apoiarão a realização das análises literárias propostas neste trabalho.

3 PSEUDOEXPERIÊNCIAS: MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS, “O ALIENISTA,” “O SEGREDO DO BONZO,” “A SERENÍSSIMA REPÚBLICA” E “CONTO ALEXANDRINO.”

[...] pela palavra *interesse* não se entenda sempre um interesse de riquezas, mas a maioria das vezes um interesse de honra ou de glória.

La Rochefoucauld

Machado de Assis, ao retomar o tema da “nomeada” em várias narrativas, revela a importância que suas criações/personagens concedem à opinião do outro, porque representam uma sociedade exibitória. Aqui podemos nos reportar à concepção de tema formulada por Tomachevski (1971, p.171) ao sugerir que a importância de determinado tema, sua durabilidade e vitalidade residem numa escolha que venha repelir os limites de atualidade, porque só assim assume interesse universal. A questão da busca da glória pelo ser humano é um assunto que acompanha o indivíduo em toda a sua história e na obra machadiana forma uma espécie de “eixo tematizado,” na expressão de Luis Costa Lima (1981, p.67) e circular, aparecendo em vários momentos da produção artística de Machado de Assis.

Neste capítulo veremos de que maneira ocorrem as relações *intertextuais* por meio do tema entre o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* e os contos “O alienista,” “O segredo do Bonzo,” “A sereníssima república” e “Conto alexandrino.” Destacaremos dos textos as experiências pseudocientíficas como recurso para se atingir a “nomeada.” Há experiências de outras naturezas, como a musical e a comercial, que preferimos denominar de pseudoexperiência. A semelhança da estratégia empregada pelo autor, paródia de temas científicos, constitui uma marca de *conexões* entre as narrativas mencionadas. O uso da paródia é visto sempre como um recurso *intertextual*, embora a *intertextualidade* não se reduza à paródia. A respeito desse recurso empregado por Machado de Assis em sua criação literária, Sonia Brayner afirma:

Em seus contos, Machado já se serve gradativamente da palavra do narrador para fazer presentes suas próprias intenções paródicas. E isto se deve aos recursos mais diversos, a partir, muitas vezes, de uma motivação temática — paródias de textos históricos, da Bíblia, de gêneros literários, de textos pretensamente científicos e outros. É no conto que o autor desenvolve seu imenso arsenal de ironias e paródias, adestrando-se simultaneamente para a liça complexa do romance.

Os dois volumes de contos *Papéis avulsos* e *Histórias sem data* encerram algumas de suas melhores realizações dialógicas. O conto “O segredo do bonzo,” com o subtítulo “Capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto — *Peregrinações*,” emprega a tonalidade austera do texto histórico em questão, acrescido de um pseudo-enunciado filosófico acerca da origem dos grilos. Retoma um de seus temas prediletos, a distância entre o ser e o parecer, e a importância que o homem dá à opinião pública. (1979, p.69).

A afirmativa acima corrobora nossa tese de busca da “nomeada” das personagens por meio da experimentação filosófica e científica. Tais experiências funcionam como paródias dos sistemas que Machado de Assis apresenta com o intuito de analisá-los, ao mesmo tempo em que os desnuda, revelando as falhas.

Brás Cubas representa uma das várias personagens machadianas que buscam a “nomeada.” Mas qual o significado da obsessão das personagens pela “nomeada?” O que subjaz nas atitudes obsessivas de busca de glória? Nossa resposta se baseia na hipótese de que, ao buscarem a glória, as personagens buscam a construção de uma imagem social vencedora, porque por meio dela obtêm a celebridade, visto que longe do olhar do outro/espectador, nada tem importância para aquelas que desejam brilhar. O universo das personagens é organizado pela busca da “nomeada,” que constitui o veículo de manifestações *dialógicas* entre as narrativas e entre as personagens que, para alcançar a glória usam vários recursos, dentre os quais citamos a ascensão social, a invenção de um “emplasto,” a experimentação filosófica, etc.

Machado de Assis emprega a narração de experiências pseudocientíficas, recurso que permite a identificação de relações entre vários textos. O autor faz paródias dos princípios filosóficos, científicos e éticos vigentes na sociedade de seu tempo, momento de grandes descobertas, de avanços científicos e filosóficos. Nesse aspecto, percebemos que *Memórias póstumas de Brás Cubas* apresenta relações *dialógicas* com os textos mencionados. Em tais narrativas observamos que se tece uma rede de

correlações entre a atuação das personagens e o objetivo que desejam alcançar — a “nomeada.”

Memórias póstumas de Brás Cubas representa o texto centralizador no que se refere ao tema em estudo, elemento que estabelece relação entre as narrativas. O romance traz várias personagens que buscam a “nomeada:” Lobo Neves, Virgília, os tios de Brás Cubas, seu pai, entre outras. No entanto, aqui trataremos apenas do protagonista da obra, Brás Cubas, em razão das ligações *intertextuais* existentes entre ele e as personagens dos contos selecionados para esta pesquisa.

Ao tratar de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, percebemos que o título da obra nos remete a uma narração efetuada por um narrador que não Brás Cubas, mas é ele próprio quem narra sua existência como personagem central, como protagonista da história, e narra suas aventuras como defunto autor, estabelecendo dessa forma um universo ficcional e ilusório já a partir da posição que narra. Machado de Assis, ao optar por essa técnica de empregar um narrador que faz seus relatos “além-túmulo,” causa surpresa, porque a narrativa será conduzida por um “defunto-autor” que, além de procurar o autoconhecimento, ao revelar seus desejos e sentimentos íntimos, narra suas atitudes, quer sejam movidas pela bondade ou pela hipocrisia. Brás Cubas parece contemplar no espelho a sociedade de sua época, ao mesmo tempo em que a trata com ironia: ele seria um representante do sistema social no qual está inserido e mesmo assim, critica-o e reconhece que é motivado pela ambição de glória e de poder.

O papel que desempenha Brás Cubas como narrador de suas próprias experiências é de fundamental importância, porque percebemos que a condução da narrativa se dá em função de sua posição enquanto observador de si mesmo e da vida alheia. A organização da narrativa se estabelece com base na relação que Brás Cubas mantém com a história que narra, constituindo-se em um narrador presente na *diegese* e, como narrador *autodiegético*, sua participação na narrativa se dá como protagonista da história que narra:

Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método [...]. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco. (ASSIS, 1997, v.1, p.513).

Brás Cubas, ao integrar a história que narra, situa-se no nível *intradiegético* da narrativa. Nessa perspectiva narrativa de *focalização interna* é facultada a Brás Cubas enquanto narrador a possibilidade de revelar sua visão a respeito das personagens que compõem a obra. Assim, a posição de narrador *autodiegético* lhe permite analisar o comportamento das demais personagens e da sociedade de modo geral, da família e, especialmente desta, nada escapa ao olhar deste arguto observador. Podemos afirmar que Brás Cubas “estrutura a perspectiva narrativa, organiza o tempo, manipula diversos tipos de distância [...]. O narrador aparece colocado num tempo ulterior em relação à história narrada,” (REIS; LOPES, 1988, p.205) uma vez que narra os fatos já concluídos, sendo uma narração *posterior* aos acontecimentos. Da posição em que narra, Brás Cubas conhece a história desde sua fase inicial até o desfecho, podendo assim avaliar os fatos, tudo o que foi, o que viveu e o que aparentou ser.

Ao analisar sua família, Brás Cubas destaca a atuação de seu pai, sempre preocupado com a opinião alheia a respeito dos Cubas. A figura paterna promoverá os recursos para que a família dos “Cubas” esteja em evidência. As orientações paternas refletem o íntimo desejo de “nomeada,” transferido de pai para filho, como uma herança, porque Brás Cubas é incentivado por seu pai a fugir da obscuridade já desde a infância, e é orientado a construir uma imagem social vencedora equivalente a “Um Cubas! Um galho da árvore ilustre dos Cubas!” (ASSIS, 1997, v.1, p.561). A mesma preocupação em conduzir o filho a uma posição de destaque ocorre no conto “Teoria do medalhão,” no qual o pai de Janjão também deixa um legado para o filho, incentivando-o a fugir da obscuridade. O referido conto será analisado no capítulo 5 deste trabalho. O legado que o pai de Brás Cubas lhe deixa é semelhante ao do pai de Janjão. No discurso do pai de Brás Cubas percebemos as marcas indicadoras da preocupação paterna com a imagem do filho:

— Ah! brejeiro! Contanto que não te deixes ficar aí inútil, obscuro, e triste; não gastei dinheiro, cuidados, empenhos, para te não ver brilhar, como deves, e te convém, e a todos nós; é preciso continuar o nosso nome, continuá-lo e ilustrá-lo ainda mais [...]. Teme a obscuridade, Brás; foge do que é ínfimo [...]. (ASSIS, 1997, v.1, p.550).

Nas transcrições acima notamos que o significado das expressões destacadas é reforçado pelas frases finais: “teme a obscuridade, Brás; foge do que é ínfimo.” O narrador marca a oposição presente no discurso paterno pelos termos *brilhar X obscuridade*, indício da preocupação com o futuro daquele que deveria “ilustrar ainda mais” a família dos Cubas.

O pai de Brás Cubas emprega a “manipulação”¹² como recurso para convencê-lo a fugir da obscuridade. Nesse caso, ocorre uma ordem — “teme a obscuridade, Brás,” visando a uma recompensa, “a nomeada.” A fase de “manipulação,” ou seja, a atuação de um sujeito sobre outro para levá-lo a aceitar determinada ordem, ocorrerá também em “Teoria do medalhão.” O diálogo entre *Memórias póstumas de Brás Cubas* e o referido conto se estabelecerá com base nas atuações paternas, uma vez que o pai de Brás Cubas e o de Janjão possuem o mesmo objetivo, conduzir os filhos à “nomeada.”

Basicamente, o pai de Brás empreende duas estratégias para evitar que a família caia na obscuridade: a política e o casamento. Mas os dois projetos foram malogrados:

Então apareceu o Lobo Neves, um homem que não era mais esbelto que eu, nem mais elegante, nem mais lido, nem mais simpático, e todavia foi quem me arrebatou Virgília e a candidatura, dentro de poucas semanas, com um ímpeto verdadeiramente cesariano. (ASSIS, 1997, v.1, p.560-1).

As causas da decepção do pai e do filho estão relacionadas à não realização dos planos políticos e matrimoniais para se alcançar a “nomeada.” No discurso de Brás Cubas percebemos o uso de expressões (em destaque) que apontam a frustração paterna:

Meu pai *ficou atônito* com o desenlace, e quer-me parecer *que não morreu de outra* cousa. Eram tantos os castelos que engenhara, *tantos e tantíssimos os sonhos, que não podia vê-los assim esboroados*, sem padecer um forte

¹² “[...] Uma narrativa complexa estrutura-se numa seqüência canônica, que compreende quatro fases: a manipulação, a competência, a *performance* e a sanção. Na fase da manipulação um sujeito age sobre outro para levá-lo a querer e/ou dever fazer alguma coisa [...]” FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 11. ed. São Paulo: Contexto, 2002. p.22.

abalo no organismo. A princípio não quis crê-lo. Um Cubas! um galho da árvore ilustre dos Cubas! E dizia isto com tal convicção [...]. (ASSIS, 1997, v.1, p.561, grifo nosso).

Para o pai de Brás Cubas, o que de fato interessa é o reconhecimento e o louvor, porque está inserido em uma sociedade exibitória:

[...] Meu pai é que não pôde suportar facilmente a pancada. Pensando bem, pode ser que não morresse precisamente do desastre; mas que o desastre lhe complicou as últimas dores, é positivo. Morreu daí a quatro meses, — acabrunhado, triste [...]. Teve ainda meia hora de alegria; foi quando um dos ministros o visitou. Vi-lhe, — lembra-me bem, — vi-lhe o grato sorriso de outro tempo, e nos olhos uma concentração de luz, que era, por assim dizer, o último lampejo da alma expirante. Mas a tristeza tornou logo, *a tristeza de morrer sem me ver posto em algum lugar alto, como aliás me cabia.*

— Um Cubas!

Morreu alguns dias depois da visita do ministro, uma manhã de maio [...].

— Um Cubas. (ASSIS, 1997, v.1, p.561-62, grifo nosso).

As marcas deixadas por Brás Cubas no discurso que constrói, imprimem um tom de persuasão, buscando convencer o leitor¹³ dos méritos que possui para brilhar. Os termos empregados pelo narrador revelam o tom de superioridade social: “lugar alto” ou “como me cabia.” A manifestação mais reveladora da “sede de nomeada” da obra encontra-se na seguinte confissão de Brás Cubas:

Com efeito, um dia de manhã, estando a passear na chácara, pendurou-se-me uma idéia no trapézio que eu tinha no cérebro [...].

Essa idéia era nada menos que a invenção de um medicamento sublime, um emplasto anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade. Na petição de privilégio que redigi, chamei a atenção do governo para esse resultado, verdadeiramente cristão. Todavia, não neguei aos amigos as vantagens pecuniárias que deviam resultar da distribuição de um produto de tamanhos e tão profundos efeitos. Agora, porém, que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo: *o que me influiu principalmente foi o gosto de ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, e enfim nas caixinhas do remédio, estas três palavras: Emplasto Brás Cubas.* Para que negá-lo? Eu tinha a paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas. Talvez os

¹³ Entenda-se aqui como narratário: “Termo e conceito correlato do termo e conceito de narrador, o narratário constitui presentemente uma figura de contornos bem definidos no domínio da narratologia. Tal como na díade autor/narrador, também a definição do narratário exige a distinção inequívoca relativamente ao leitor real da narrativa, e também quanto ao leitor ideal e ao leitor virtual; o narratário é uma entidade fictícia, um ‘ser de papel’, com existência puramente textual [...]. A pertinência funcional do narratário evidencia-se sobretudo em relatos de narrador autodiegético ou homodiegético, quando o sujeito da enunciação convoca expressamente a atenção de um destinatário intratextual [...]” (Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*, São Paulo: Ática: 1988. p.63-4).

modestos me argúam esse defeito; fio, porém, que esse talento me hão de reconhecer os hábeis. Assim, a minha idéia trazia duas faces, como as medalhas, uma virada para o público, outra para mim. De um lado, filantropia e *lucro*; de outro lado, *sede de nomeada*. Digamos: — *amor da glória*. (ASSIS, 1997, v.1, p.514-15, grifo nosso).

A transcrição acima é representativa na abordagem do tema em estudo, visto que nela Brás Cubas desnuda os motivos da suposta “invenção do emplasto.” O primeiro aspecto a ser destacado nessa passagem do romance é a confissão acerca do desejo de brilhar: “queria ver meu nome impresso nos jornais, nos mostradores [...].” Brás Cubas ocupa a posição de narrador *autodiegético*, o que lhe proporciona maior conhecimento dos fatos em relação às demais personagens da obra; sua posição também lhe permite olhar o passado, narrá-lo e interpretá-lo livremente, sobretudo porque não está preso às regras estéticas de narração, nem às conveniências sociais. Por essa razão pôde expor as mais alarmantes verdades de si mesmo, e de modo geral, da natureza humana: “posso confessar tudo.” A confissão de Brás Cubas revela ao leitor a dimensão de seus anseios com a “invenção do emplasto *Brás Cubas*.” por meio de um discurso marcado por idéias de recompensa financeira, de glória e admiração públicas, a personagem deseja alcançar o reconhecimento e, conseqüentemente, o “brilho” que lhe proporcionará o destaque social. A experimentação pseudocientífica, “a invenção de um emplasto,” constitui uma das estratégias empregadas por Brás Cubas para alcançar a glória, “inventa” um meio de sair da obscuridade, mesmo que esse instrumento seja uma fraude, porque a personagem não possuía formação científica para preparar tal medicamento e, ainda que tivesse formação científica, a experiência seria absurda. Essa tentativa confere a Brás o perfil de charlatão, aspecto também apontado por Valentim Facioli, estudioso da obra de Machado de Assis, ao afirmar:

[...] É possível entender que o mundo e a vida de Brás Cubas são um escândalo [...]. Digamos que era a condição do Brasil escravista visto de dentro por “cegueira” própria à classe social de Brás Cubas [...].

[...] O escândalo que Brás Cubas enuncia, mas pretende ocultar do leitor, produz o seu próprio veneno como ridículo e rebaixamento. Por exemplo, a invenção do emplasto anti-hipocondríaco revela que, em matéria de ciência, Brás é apenas um charlatão, completamente fraudulento, como em tudo o que fez na vida, desmascarando também o narrador que pretende desmascarar o personagem. Ambos são cúmplices no charlatanismo, resultando que o escândalo não está apenas na pretensa frustração de Brás por ter morrido e

não conseguiu inventar o emplasto, mas em anunciar a possibilidade ridícula de o fazer. (2002, p.29-30).

A experiência de Brás Cubas constitui um malogro porque a personagem não possui competência científica para realizar a invenção, podendo ser visto na narrativa como um charlatão: simula ser aquilo que de fato não é: um médico, pesquisador e inventor. Nesse aspecto, Machado de Assis emprega a figura do falso cientista/inventor que irá se repetir em outros textos, estabelecendo dessa forma um *diálogo* entre *Memórias póstumas de Brás Cubas*, “O segredo do Bonzo” e “A sereníssima Republica.” A tentativa de invenção do “emplasto” por Brás Cubas representou um dos recursos para alcançar a “nomeada,” embora não a tenha conseguido.

Outra manobra empreendida foi o casamento com Virgília. As duas estratégias falharam: “[...] se a idéia do emplasto me tem aparecido nesse tempo, quem sabe? Não teria morrido logo e estaria célebre. Mas o emplasto não veio.” (ASSIS, 1997, v.1, p.617). Diante dos resultados obtidos, a personagem sai do “espetáculo” decepcionada, vindo a confessar no último capítulo do livro os resultados de suas investidas: “[...] não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento [...]” (ASSIS, 1997, v.1, p.639). Brás Cubas encontra-se em estado de desilusão com a vida e consigo mesmo por não ter realizado seus planos e não ter alcançado a “nomeada.” Assim, o protagonista experimenta o vazio de sua existência causado pela esterilidade em suas tentativas de concretização dos projetos. Podemos verificar um esvaziamento das ações de Brás Cubas, visto que não consegue executar suas idéias “grandiosas e úteis”.

Luís Costa Lima (1981, p.67), ao analisar o “eixo tematizado nas *Memórias*,” traz algumas considerações elucidativas para a compreensão dos resultados negativos obtidos por Brás Cubas: “a nomeada é a meta, o domínio da representação social o seu meio. A meta não é alcançada por nenhum personagem machadiano, vítima da esterilidade com que o autor a todos marca [...]. Na esterilidade dos personagens, vemos a ruína dos heróis” (1981). Da mesma maneira com que Brás Cubas é marcado pela esterilidade, Simão Bacamarte de “O alienista” também o será, e na análise das *conexões* entre as narrativas, veremos que Bacamarte também está marcado pela ruína ao fracassar em suas experiências. Até mesmo suas previsões em relação à

escolha da esposa falharam. Simão desejava uma mulher saudável que pudesse lhe dar filhos. Nos critérios de seleção para eleger sua esposa, o médico foge dos padrões românticos e se casa com uma viúva, cujo perfil não equivale ao de uma musa inspiradora. Bacamarte fracassa em sua escolha porque D. Evarista não pode ter filhos. Bacamarte e Brás Cubas são atingidos pela esterilidade no plano físico (ambos não têm filhos) e no plano das descobertas científicas.

O caráter “cientificista” ou parodístico percorrerá outras narrativas machadianas nas quais as investidas das personagens em busca da “nomeada” passam pelo caminho da realização de experiências pseudocientíficas. Pensando na proposição de Daniel Bergez no que diz respeito a uma leitura temática, tendo em vista que ela não se realiza apenas como um levantamento de frequência, mas que, sobretudo deve-se observar a formação de uma rede de *conexões* significativas e recorrentes, passaremos a analisar as associações existentes entre *Memórias póstumas de Brás Cubas* e “O alienista,” conto que também apresenta a busca da “nomeada” como obsessão do protagonista, Simão Bacamarte.

“O alienista” representa mais um texto que segue a mesma linha temática, constitui um exemplo de paródia ligada a temas científicos. A paródia é objeto de estudo desde a Antiguidade até os nossos dias. É utilizada por diversas linguagens: o jornal, a publicidade, o cinema a literatura. Daniel Sangsue apresenta em seu estudo *La Parodie* (1994) um levantamento das diferentes noções e transformações pelas quais passou o significado do termo paródia.

As diversas concepções da paródia são apresentadas por D. Sangsue desde sua compreensão na Antiguidade, quando era vista não apenas como um gênero, mas como uma técnica de citação, e ainda como uma técnica de recontextualização, sem transformações. Assim, a paródia é concebida como um gênero de citação deturpada.

Na era clássica o termo era definido como uma figura de sentido adaptado. Boileau julga a paródia como uma operação limitada sobre os textos, pertencendo ao domínio dos tropos. No século XVIII o estudo de Claude Abastado revela que a paródia era vista com menosprezo, sendo assimilados o pastiche, a paródia e o plágio. No século XIX a noção de paródia aparece marcada por duas atitudes: é tomada como uma prática de intervenção pontual sobre os textos e como prática que designa todos

os fenômenos. O Romantismo ao buscar a valorização do burlesco e do grotesco, utiliza a paródia para fazer emergir o “belo” via elemento cômico e caricatural. Na segunda metade do século XIX a noção de paródia afirma-se como uma prática satírica e caricaturesca. Com o declínio do Romantismo ocorre modificação na compreensão da paródia, uma vez que os valores de “inspiração” e o “gênio” são substituídos por concepções que valorizam a reescrita e a imitação de modelos reconhecidos como etapas da criação.

Sangsue ainda cita em seu estudo um ensaio que se destaca na segunda metade do século XIX: *Essair sur la parodie*, de Octave Delepierre (apud SANGSUE, 1994, p.23) no qual o autor examina as definições existentes de paródia e afirma que o burlesco, a caricatura e a paródia são procedimentos a serviço da sátira. A paródia é concebida por Delepierre como uma degradação das grandes obras.

Com o estudo realizado por Lanson a concepção de paródia sofre modificações: deixa de ser vista como um fenômeno ligado à deformação caricatural para designar um texto que *transforma* outro texto.

Paul Madières (apud SANGSUE, 1994, p.29) dá continuidade aos estudos de Lanson. No entanto, mescla a categoria de paródia e coloca no mesmo nível a caricatura e o pastiche. A paródia aparece no sentido amplo de “imagem deformada e caricatural de uma obra” (1994, p.4). Para Madières “*elle n’existe que par rapport à une œuvre donnée*” (apud SANGSUE, 1994, p.29).

Por sua vez, Jean-Claude Carrière (apud SANGSUE, 1994, p.8-9) compreende a paródia como uma produção de autores incapazes de criar obras originais, caindo sempre na imitação. Já para Barthes ((apud SANGSUE, 1994, p.9)) a paródia está associada ao fingimento e à mentira.

A compreensão de Freud acerca da paródia (apud SANGSUE, 1994, p.9) aponta para uma noção associada a um recurso que desvaloriza os objetos retratados, como caricatura e travestimento, suscitando o cômico por procedimentos de degradação. A mesma noção desvalorizante aparece no estudo de Todorov (apud SANGSUE, 1994, p.10), para quem a paródia é uma forma que ridiculariza e rebaixa as propriedades do discurso precedente.

Já os formalistas russos¹⁴ (1917) ao estabelecerem uma concepção *intertextual* da literatura incluem a paródia como integrante no processo de evolução literária. Iuri Tynianov entende a paródia como um fator essencial na evolução literária. Para o teórico a partir do momento em que a estilização assume uma motivação cômica ela se torna paródia. Para Tynianov a paródia inscreve-se no âmbito da renovação, não se constituindo apenas ruptura e destruição, mas, sobretudo assume a função de substituir formas antigas por formas novas, o que favorece a “evolução literária,” processo tão defendido pelos formalistas.

Chklovski opondo-se ao princípio etnográfico de Vesselovski, “a nova forma aparecia para exprimir um novo conteúdo,” propõe um novo ponto de vista:

[...] a obra de arte é percebida em relação com as outras obras de arte e com a ajuda de associações que se fazem com elas. Não somente o pastiche, mas toda obra de arte é criada paralelamente em oposição a um modelo qualquer. A nova forma não aparece para exprimir um novo conteúdo, mas para substituir a velha forma que já perdeu o seu caráter estético. (1971, p.18-9).

A noção de forma para Chklovski aponta para a compreensão de que existe um *diálogo* entre as obras de arte identificado pelas associações que se possam fazer entre elas. Nesse sentido, o crítico vê a paródia como elemento que estabelece essa relação.

Em *Palimpsestes* (1982) Gérard Genette dedica capítulos ao estudo da paródia. No capítulo 3 o teórico menciona a questão da confusão e os equívocos que envolvem o uso da paródia. Genette destaca a etimologia da palavra e esclarece:

D’abord, l’etymologie: ôdè, c’est l chant; para: le long de, à côté; paro, parôdein, d’où parôdia, ce serait (donc?) lê fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une alterei voix, em contrechant — em contrepoint — , ou encore de chanter une autre ton: déformer, donc, ou transposer une melodie. (1982, p.20).

A compreensão do termo paródia está relacionada a ode (canto/canção/poema para ser cantado). “Para” é um canto ao longo de; *parodien*: cantar ao lado de. A

¹⁴ O grupo OPOIAZ estava preocupado em propor uma sistematização dos estudos literários em contraposição às interpretações psicológicas e biográficas que dominavam as abordagens literárias. Buscava ainda definir a “literariedade” dos objetos literários e se interessava pela noção de evolução literária.

paródia seria uma ode que perverte o sentido de outra ode. Genette vê a paródia como uma prática *transtextual* que consiste na retomada de um texto conhecido para lhe atribuir um novo sentido.

Já para M. Bakhtin a concepção de paródia está associada à carnavalização literária:

O parodiar é a criação do duplo destronante [...]. Por isso a paródia é ambivalente. Tudo tem a sua paródia, vale dizer, um aspecto cômico, pois tudo renasce e se renova através da morte. Na paródia literária da Idade Moderna rompe-se quase totalmente a relação com a cosmovisão carnavalesca. Mas nas paródias do Renascimento a chama carnavalesca ainda arde: a paródia é ambivalente e sente sua relação com a morte, a renovação. (BAKHTIN, 1981, p.109-110).

Dentre as concepções de paródia apresentadas, optamos por trabalhar com aquelas que se aproximam das definições elaboradas por Lanson no que diz respeito à *transformação* de um texto em outro texto, concepção que *dialoga* com a compreensão de G. Genette, que vê a paródia como um *hipertexto* derivado de outro texto preexistente por *transformação*, atribuindo-lhe um novo significado.

É recorrente em textos de Machado de Assis a referência a outras obras para atribuir-lhes um novo significado, o que permite ao escritor estabelecer um *diálogo* com outros textos, utilizando-se muitas vezes da paródia. Esse aspecto aproxima “O alienista” de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, uma vez que a personagem central do conto, o médico Simão Bacamarte atuará na narrativa buscando encontrar a cura para os distúrbios mentais do ser humano por meio da invenção de um “remédio universal”, da mesma forma que Brás desejava criar o “emplasto” para curar a melancólica humanidade. Machado de Assis nas duas narrativas mencionadas faz paródia de temas científicos.

Bacamarte não é a única personagem da narrativa que idealiza projetos para alcançar a “nomeada:” além do médico identificamos o boticário Crispim Soares, os barbeiros Porfírio e João Pina. Exceto Crispim Soares, as demais personagens brigam pelo governo da cidade de Itaguaí, porque daí advém poder e destaque.

Trataremos apenas do médico Simão Bacamarte porque sua atuação está relacionada com experiências no campo científico. Bacamarte possui alguns traços que o aproximam de Brás Cubas, assim como de Stroibus e Pítias do “Conto alexandrino.”

As aproximações se dão na medida em que todos esses “cientistas” buscam a “nomeada” por meio de uma grande descoberta, ou seja, Brás Cubas desejava a invenção do “emplasto” para a cura da “melancolia” da humanidade; Stroibus e Pítias, realizaram experiências com os ratos e desejavam provar que conseguiriam transformar um homem honesto em um “larápio;” Bacamarte ambicionava encontrar a cura para os distúrbios mentais do ser humano, e embora possuísse competência para realizar as experiências científicas, já que era um médico, Bacamarte finaliza suas teorias isolando-se na Casa Verde. Esse isolamento do médico reflete os exageros dos estudos que realizou, e tal qual Stroibus e Pítias, Bacamarte torna-se vítima de suas próprias experiências:

— A questão é científica, dizia ele; trata-se de uma doutrina nova, cujo primeiro exemplo sou eu. Reúno em mim mesmo a teoria e a prática.

— Simão! Simão! meu amor! dizia-lhe a esposa com o rosto lavado em lágrimas.

Mas o ilustre médico, com os olhos acesos de convicção científica, trancou os ouvidos à saudade da mulher [...]. Fechada a porta da Casa Verde, entregou-se ao estudo e à cura de si mesmo. Dizem os cronistas que ele morreu dali a dezessete meses [...] sem ter podido alcançar nada. (ASSIS, 1997, v.2, p.288).

O narrador traça o perfil de Bacamarte aproximando-o de um pesquisador: “— a ciência, disse ele a Sua Majestade, é o meu emprego único [...] e entregou-se de corpo e alma ao estudo da ciência” (ASSIS, 1997, v.2, p.253), o que confere autoridade ao médico para realizar suas experiências e conseguir a adesão dos poderosos da cidade.

Por meio de um discurso *transposto*, mantendo uma relação de distanciamento da história que narra, situando-se, portanto no *nível extradiegético*, posto que não integra a história que conta, o narrador *heterodiegético* informa ao leitor a origem da história: “as crônicas da vila de Itaguaí dizem que em tempos remotos vivera ali um certo médico, o Dr. Simão Bacamarte, filho da nobreza da terra e o maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas” (ASSIS, 1997, v.2, p.253). O narrador tem total conhecimento dos pensamentos e sentimentos das personagens e dos fatos. Isso ocorre em consequência do ponto de vista assumido, marcado pela focalização *zero*.

O narrador situa a narrativa no espaço/vila de Itaguaí, onde transcorrem os fatos narrados. A ação da narrativa se concentra em alguns espaços representativos: na

Casa Verde e nas ruas de Itaguaí, palcos das internações dos loucos e das rebeliões, respectivamente:

Ciúmes! Mas como explicar que, logo em seguida, fossem recolhidos José Borges do Couto Leme, pessoa estimável, o Chico das Cambraias [...], o escrivão Fabrício, e ainda outros? O terror acentuou-se. Não se sabia já quem estava são, nem quem estava doudo. As mulheres, quando os maridos saíam, mandavam acender uma lamparina a Nossa Senhora; e nem todos os maridos eram valorosos [...]. (ASSIS, 1997, v.2, p.268).

A criação da Casa Verde idealizada pelo médico está associada ao seu estado psíquico, visto que “o espaço é reflexo da conduta humana” (ATAÍDE, 1972, p.50). Com o objetivo aparente de desenvolver estudos acerca dos distúrbios mentais, Bacamarte cria o espaço Casa Verde, refletindo assim os verdadeiros anseios de obter glória e recompensas financeiras:

Mas a ciência tem o inefável dom de curar todas as mágoas; o nosso médico mergulhou inteiramente no estudo e na prática da medicina. Foi então que um dos recantos desta lhe chamou especialmente a atenção, — o recanto psíquico, o exame da patologia cerebral. (ASSIS, 1997, v.2, p.254).

O espaço Casa Verde está intimamente associado ao tema “amor da glória,” porque será nessa instituição que o médico realizará seus estudos, objetivando alcançar reconhecimento. A concessão do espaço Casa Verde a Bacamarte pelos governantes de Itaguaí representa o símbolo da adesão popular, ou melhor, da sociedade às futuras experiências do médico, da mesma maneira que acontece no conto “O segredo do bonzo” com a experiência de Meireles: a adesão popular à experiência de Meireles é identificada pelo significante “lenço de assoar”, que todas as personagens continuaram usando após a realização da “cirurgia.”

Ao analisar o espaço Casa Verde e sua função na narrativa, nos reportamos ao teórico Vicente Ataíde ao afirmar: “[...] hoje a noção mais importante de espaço tem uma configuração nova e se instala na obra através da procura do relacionamento com os demais ingredientes ficcionais ”(1972, p.50). Na narrativa em estudo, há um entrelaçamento entre espaço, tema e personagem, uma vez que a busca da “nomeada” motivará a personagem a criar o espaço Casa Verde para realizar suas experiências. A

atuação do médico Bacamarte concentra-se nesse espaço, e para lá conduzirá os “supostos” loucos ao tratamento.

Na atitude de Simão Bacamarte subjaz a “idéia fixa” de glória, ainda que em seu discurso dedique a suposta fama que alcançaria à pátria:

[...] Não havia na colônia, e ainda no reino, uma só autoridade em semelhante matéria [...]. Simão Bacamarte compreendeu que a ciência lusitana, e particularmente a brasileira, podia cobrir-se de ‘louros imarcescíveis,’ — expressão usada por ele mesmo, mas em um arroubo de intimidade doméstica; exteriormente era modesto, segundo convém aos sabedores. (ASSIS, 1997, v.2, p.254).

As afirmações acima indicam que a “nomeada” representa um elemento *intertextual* na atuação das personagens Simão Bacamarte (“O alienista”), Titané, Languru, Patimau e Diogo Meireles (“O segredo do bonzo”). O tema mais uma vez estabelecerá *conexões* entre a atuação dessas personagens ao verificarmos que todas simulam oferecer a glória obtida, ora ao “Reino do Bungo”, no caso das personagens de “O segredo do bonzo”, ora à ciência lusitana e à brasileira, no caso de Bacamarte, quando de fato buscam glória para si próprias. Referindo-se aos resultados da atuação de Patimau, o narrador de “O segredo do bonzo” afirma:

A multidão, tanto que ele acabou, levantou um tumulto de aclamações, que esteve a ponto de ensurdecer-nos, e alçou nos braços o homem bradando: Patimau, Patimau, viva Patimau, que descobriu a origem dos grilos. (ASSIS, 1997, v.2, p.323).

Já em relação a Languru, outra personagem de “O segredo do bonzo”, o narrador acrescenta outro dado, além do “desejo” da personagem de transferir a glória para o Reino do Bungo:

[...] descobrimento que ele podia afirmar com fé e verdade, por ser obra de experiências repetidas e profunda cogitação, não desejando nem pedindo outro galardão mais que dar glória ao reino de Bungo e receber dele a estimação que os bons filhos merecem. (ASSIS, 1997, v.2, p.324).

O trecho acima revela a sutileza de Languru em sugerir que a premiação e os privilégios advindos de sua descoberta sejam “divididos” entre ele e o Reino do Bungo. Languru não confessa explicitamente como o fez Brás Cubas, porém, não exclui a possibilidade de obter fama e recompensas financeiras.

A “idéia fixa” de glória percorrerá os textos *Memórias póstumas de Brás Cubas*, “O alienista” e “O segredo do bonzo” de forma a aproximá-los pelos objetivos das personagens evidentes nos discursos. Na atuação de Simão Bacamarte, percebemos que a busca pela descoberta do remédio universal revela o desejo de obter fama em proporções maiores, além da que já possuía. Mais adiante, o médico afirma ao amigo: “trata-se, pois, de uma experiência, mas uma experiência que vai mudar a face da terra” (p.360). Simão planeja alcançar reconhecimento, fama, poder e bens materiais:

- Irá com sua tia, redargüiu o alienista.
- Oh! mas o dinheiro que será preciso gastar! suspirou D. Evarista sem convicção.
- Que importa? Temos ganho muito, disse o marido. Ainda ontem o escriturário prestou-me contas. Queres ver?
- E levou-a aos livros. D Evarista ficou deslumbrada [...]. E depois levou-a às arcas, onde estava o dinheiro.
- Deus! Eram montes de ouro, eram mil cruzados sobre mil cruzados [...] era a opulência.
- 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! (ASSIS, 1997, v.2, p.259).

A transcrição acima revela a ironia do texto machadiano concernente aos resultados obtidos pelo médico, visto que usa a ciência não só para obter fama, mas, notadamente, para enriquecimento à custa de “meia dúzia de lunáticos.” Na fala de D. Evarista “Deus sabe o que faz,” inferimos que os “supostos loucos” têm uma função: existem para enriquecer o médico; este, por sua vez, recebe da esposa aprovação nos meios empregados para acumular capital. Bacamarte despe a máscara e revela à esposa os resultados lucrativos de suas experiências. O significado da transcrição acima é uma *assimilação* de um capítulo das *Memórias* na confissão de Brás Cubas: “de um lado, filantropia e lucro; de outro lado, sede de nomeada. Digamos: — amor da

glória” (ASSIS, 1997, v.2, p.514-15). Tanto o médico quanto Brás Cubas desejam o dinheiro e a “nomeada.” No entanto, Bacamarte consegue multiplicar o capital, facilidade obtida em virtude do papel social que representa no conto: ele é o portador do saber, o intelectual da cidade, o pesquisador, por isso obtém a credibilidade de todos. Em decorrência da posição que ocupa, Bacamarte assume o papel de um ditador, daquele que dirige os rumos da ciência na cidade. A respeito da atuação do médico, um estudioso afirma:

[...] Bacamarte não é, absolutamente, o tipo de cientista maluco, marginal, entregue à irrisão dos bem-pensantes. Filho da nobreza da terra, ele traz para a colônia a nomeada de maior médico de Portugal e das Espanhas [...]. Ele pode executar os projetos da ciência que o obseda. Seu *status* de nobre e portador do valimento régio transforma-o em ditador da pobre vila de Itaguaí. A população sofre os efeitos de um terrorismo do prestígio de que as relações entre médico e doente, psiquiatra e louco, são apenas casos particulares. O eixo da novela será, portanto, o arbítrio do poder antes de ser o capricho de um cientista de olho metálico. (BOSI, 1982, p.442-43).

Em “O alienista,” Machado de Assis registra o sistema vigente na sociedade do século XIX, na qual a ascensão social era rara. Lembremos que, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o autor também apresenta as facetas da sociedade. No referido conto, o escritor apresenta em forma de alegoria, a estratificação social e as regras que determinam o comando das cidades, sendo impossível aos menos favorecidos economicamente exercerem o governo. Isso pode ser visto claramente em “O alienista”, porque os barbeiros Porfírio e João Pina, mesmo saindo vitoriosos no comando das rebeliões populares contra o médico Simão Bacamarte, não conseguem governar a cidade e passam o poder àqueles que sempre estiveram à frente das decisões políticas de Itaguaí, entre os quais encontra-se o médico.

Nas atitudes de Bacamarte observamos uma obsessão pelo conhecimento científico, porque além de ser “o maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas,” resolveu se dedicar inteiramente à ciência para descobrir a cura que iria mudar a face da terra: busca discernir os limites entre a razão e a loucura, mas na realização de suas experiências, Simão não compreende os resultados obtidos. No desfecho da narrativa, ele será o único habitante da Casa Verde e embora consiga a “nomeada,” poder e dinheiro, ao final da vida encontra-se na mesma situação de

descontentamento na qual se encontrara Brás Cubas, porque morre sem alcançar o reconhecimento universal: “[...] o principal deles foi a invenção do *emplasto Brás Cubas*, que morreu comigo, por causa da moléstia que apanhei. Divino emplasto, tu me darias o primeiro lugar entre os homens, acima da ciência e da riqueza [...]” (ASSIS, 1997, v.1, p.639, grifo do autor).

A reclusão do alienista também pode representar a busca do autoconhecimento, a insatisfação com os resultados das experiências e, por extensão, insatisfação consigo mesmo, por isso criava novas teorias a cada etapa de internação dos “loucos” de Itaguaí, vindo por fim, a ser o único habitante da Casa Verde. Retomamos aqui a importante função do espaço Casa Verde na narrativa, porque até seu desfecho ocorre nesse local:

— A questão é científica, dizia ele; trata-se de uma doutrina nova, cujo primeiro exemplo sou eu. Reúno em mim mesmo a teoria e a prática.

— Simão! Simão! meu amor! dizia-lhe a esposa [...].

— Mas o ilustre médico [...] trancou os ouvidos à saudade da mulher, e brandamente a repeliu. Fechada a porta da Casa Verde, entregou-se ao estudo e à cura de si mesmo. Dizem os cronistas que ele morreu dali a dezessete meses, [...] sem ter podido alcançar nada. (ASSIS, 1997, v.2 p.288).

Dois momentos decisivos ocorrem nas cenas finais do conto, expressos pelos verbos “trancar” e “fechar”: “trancou os ouvidos à saudade da mulher” e “fechada a porta da Casa Verde, entregou-se ao estudo e à cura de si mesmo.” Essas decisões estabelecem separação sentimental e física entre o mundo dos moradores de Itaguaí e o universo criado por Simão. Talvez na Casa Verde o médico tenha encontrado o local peculiar à sua índole, no qual se adaptou melhor do que em qualquer outro lugar. Aqui podemos fazer referência ao espaço “casa” na concepção de Bachelard, visto como um elemento de conforto e intimidade:

[...] embora um objeto rigidamente geométrico [feita de sólidos bem talhados, de vigas bem encaixadas] [...] a transposição para o humano ocorre assim que encaramos a casa como um espaço de conforto e intimidade. Abre-se então, fora de toda racionalidade, o campo do onirismo. (BACHELARD, 1988, p.64).

Há uma aproximação entre o estado mental de Bacamarte e a instituição Casa Verde no que se refere à tranqüilidade e isolamento do médico naquele espaço. A Casa

Verde reflete o estado mental de seu criador e talvez aqui possamos empregar uma frase que Machado de Assis colocará anos mais tarde na fala de outra personagem — “[...] a alma da gente, como sabes, é uma casa assim disposta, não raro com janelas para todos os lados [...]” (ASSIS, 1997, v.1, p.868). A Casa Verde pode representar o abrigo, o sossego quando o alienista está ali, separado do mundo das demais personagens.

A descrição de Simão Bacamarte apresentada na narrativa é marcada pela ambição, pelo desejo de possuir muito dinheiro, pela sede de poder e, principalmente, pelo “amor da glória,” porque queria tornar públicos os resultados de suas experiências. Vimos que os elementos tema, espaço e a ação da personagem aparecem de forma entrelaçados na narrativa, apontando a importância desses elementos no processo de busca da “nomeada” por Bacamarte. Mesmo tendo alcançado a fama, a projeção social, visto que houve muito alarido em torno do médico, este não se sente realizado e passa a buscar o autoconhecimento. Esse aspecto poderia indicar evidência de uma certa contradição à proposição inicial apresentada nesta tese de que a busca da fama equivale à busca de uma imagem social vencedora, mas se analisarmos a atuação de Simão Bacamarte, veremos que inicialmente seu objetivo seria a “nomeada”, e de fato Simão constrói uma imagem social vencedora tornando-se respeitado, admirado e aclamado pela população, no entanto, ao se deparar com a glória, o poder, o dinheiro e a admiração pública, o médico abre mão desses valores e resolve buscar a realização pessoal dentro de si, não no “outro,” no que está “fora,” mas em seu próprio interior.

No desfecho do conto o narrador expõe sua concepção niilista a respeito da vida expressa no comportamento de Simão Bacamarte que, mesmo tendo alcançado fama e recompensas financeiras, não consegue a realização pessoal, porque tudo leva a nada. Aqui abrimos um parêntese à *intertextualidade* no sentido geral (SIMON, 1975, p.17), verificando o mecanismo da *alusão* como uma marca *transtextual* (GENETTE, 1982, p.8) que Machado faz ao pensamento filosófico de Schopenhauer:

Todo querer se origina da necessidade, portanto, da carência, do sofrimento. A satisfação lhe põe um termo; mas para cada desejo satisfeito, dez permanecem irrealizados. Além disto, o desejo é duradouro [...] a satisfação é curta e de medida escassa. O contentamento finito, inclusive, é somente aparente: o desejo satisfeito, imediatamente dá lugar a um outro [...].

Satisfação duradoura e permanente objeto algum do querer pode fornecer [...]. Caçar ou fugir, temer desgraças ou perseguir o prazer, é essencialmente a mesma coisa. (SCHOPENHAUER, 1980, p.26).

Para Schopenhauer o prazer é um momento fugaz de ausência de dor, daí concluir que não existe satisfação permanente em qualquer situação. A conduta de Simão Bacamarte revela a efemeridade da satisfação obtida. Ao se isolar na Casa Verde, percebemos mais um momento em que o texto machadiano estabelece uma *relação secreta* com o sistema filosófico de Schopenhauer, porque para o filósofo, a mais completa forma de salvação para o homem só pode estar na renúncia quietista ao mundo e a todas as suas solicitações, na auto-anulação da vontade e na fuga para o nada. Revendo o período final do texto machadiano, percebemos nele a *co-presença* do texto do filósofo: “Fechada a porta da Casa Verde, entregou-se ao estudo e à cura de si mesmo. Dizem os cronistas que ele morreu dali a dezessete meses [...] sem ter podido alcançar nada” (ASSIS, 1997, v.1, p.288). A renúncia à “nomeada,” ao convívio social, ao poder e ao dinheiro representa a renúncia ao “mundo e suas solicitações.” O isolamento do médico representa a fuga de tudo e de todos para o nada. A ironia machadiana pode ser identificada na *absorção* da teoria schopenhauereana ao inserir na narrativa um assunto sério sem empregar o tom filosófico e formal que o tema exige. O narrador faz a *absorção* do pensamento filosófico de Schopenhauer ao mesmo tempo em que o *transforma* quando zomba da filosofia e da ciência ao expor os resultados catastróficos das pesquisas de Bacamarte. Assim, “O alienista” é “a grande paródia da ciência na psiquiatria de Simão Bacamarte, convertendo a razão da loucura na loucura da razão” (NUNES, 1993, p.137). Pelas indicações que o narrador faz de Simão Bacamarte, sabemos que se trata de um cientista renomado e, portanto, habilitado para realizar as experiências propostas. Diferentemente ocorre na narrativa “O segredo do bonzo” — embora as personagens não possuam habilidade e legalidade para realizar experiências (quer seja no campo científico, filosófico, musical) por isso são denominadas aqui pseudoexperiências, executam-nas com sucesso. Mesmo que haja no texto a inserção de experiências científicas, “O segredo do bonzo” não apresenta o mesmo tom de “O alienista,” conforme veremos.

As conexões entre *Memórias póstumas de Brás Cubas* e “O segredo do bonzo” serão analisadas partindo do pressuposto de que tanto o “emplasto” quanto as experiências realizadas no conto não passam de um engodo, de pseudoexperiências: são maneiras de zombar da filosofia e da ciência porque “a ficção também é um modo de pensamento, capaz de absorver filosofias e de recondicioná-las a uma intenção diferente da que possuem nos discursos de origem.” (NUNES, 1993, p.132).

“O segredo do bonzo” traz como subtítulo “capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto.” Não poderíamos deixar de mencionar que a inserção do *subtítulo* representa um aspecto da *paratextualidade* e ao mesmo tempo indica um aspecto da *transtextualidade* (G. Genette, 1982) por meio da *alusão* às aventuras do português Fernão Mendes Pinto em *Peregrinação*.¹⁵ Segundo alguns estudiosos, Mendes Pinto exerceu várias funções em sua viagem: comerciante, noviço, embaixador, pirata, escravo, canibal, soldado, crítico de valores sociais, etc. Talvez possamos apreender o sentido dessa *alusão* no conto machadiano tomando por base os papéis desempenhados por F. M. Pinto em suas viagens, bem como observando a variedade de gêneros presentes na *Peregrinação*: a crônica, o relato de viagem, a novela de aventura. Na narrativa machadiana identificamos uma variedade de experiências com vistas à “nomeada:” teremos discursos proferidos em praças públicas (por um comerciante e um suposto filósofo), além de propaganda de um produto (uma sandália) em um jornal; a narração de pseudoexperiências (científica, filosófica e musical). As diversas estratégias empregadas pelas personagens levam-nos a compreender o sentido da *alusão*. Além desses aspectos, Machado de Assis emprega o discurso do

¹⁵ “Quando veio a público em 1614, a *Peregrinação*, fazendo justiça ao nome, já tinha vivido mais de trinta anos entre silêncio e mistério. Portanto desde 1580, o manuscrito foi deixado sob os cuidados das filhas do autor, que, após sua morte, em 1583, o entregaram à casa Pia das Penitentes de Lisboa [...]” (p.17).

“Finalmente, a *Peregrinação* estava pronta para se dar a conhecer ao público, o que aconteceu em 1614, bons trinta e um anos após a morte de Mendes Pinto. Desde então [...] a *Peregrinação* não parou de correr mundo, transformando-se num dos livros mais populares de toda a literatura portuguesa. A popularidade e o prestígio desfrutados pela *Peregrinação* têm efetiva razão de ser. Espécie de livro-síntese, ela incorpora os principais modelos em voga no século XVI, a crônica, o relato de viagem, a novela de aventura — para não falar nas tradições medievais [...] . Incorpora-os e ultrapassa-os, é bem de ver, pois, sendo essas coisas todas, a *Peregrinação* não é nenhuma delas em particular, promovendo um verdadeiro baralhamento de fronteiras entre gêneros, nó que a história e a crítica literárias ainda não conseguiram desatar de todo.” LIMA, Francisco Ferreira de. *O outro livro das maravilhas: a Peregrinação de Fernão Mendes Pinto*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1998. p.18-19.

narrador objetivando construções paródicas, aliado a um pseudo-enunciado filosófico, como no caso desse conto, quando utiliza uma tonalidade austera do texto histórico:

Atrás deixei narrado o que se passou nesta cidade Funchéu, capital do reino de Bungo, com o Padre-mestre Francisco, e de como el-rei se houve com Fucarandono e outros bonzos, que tiveram por acertado disputar ao padre as primazias da nossa santa religião.

[...] — Que ele não queria outra cousa mais do que afirmar a origem dos grilos [...].” (ASSIS, 1997, v.2 p.323).

Reaparece no conto um dos temas prediletos de Machado de Assis: a distância entre o ser e o parecer, e a importância que as personagens concedem à opinião pública.

Todas as experiências narradas fazem parte de um projeto das personagens para alcançar a “nomeada:” Patimau, Languru, Diogo Meireles, o bonzo Pomada, Titané e o próprio narrador estão envolvidos nesse processo de busca da fama. No caso do narrador, este participa da história como eu-testemunha. Sendo um narrador *homodiegético* irá atuar como agente realizando também uma experiência e fará com que todos acreditem seja verdadeira. Percebemos o predomínio de um discurso *narrativizado*, em que o narrador suprime o diálogo, provocando assim uma distância maior entre personagem e leitor. Assim, o narrador está inserido na narrativa que conta, situando-se no nível *intradiegético*. Pelo fato de o narrador assumir uma focalização *interna*, possui a prerrogativa de apresentar sua visão a respeito das demais personagens do conto: será por intermédio de um narrador-testemunha que o leitor tomará conhecimento das experiências das personagens e, ao relatá-las, o faz apontando excesso de informações (*paralepse*) analisando o caráter psicológico das personagens e sondando os desejos mais íntimos.

A *absorção* que ocorre nesse conto em relação a *Memórias póstumas de Brás Cubas* encontra-se na analogia do recurso empregado para alcançar a glória, uma experimentação pseudocientífica. Há uma *alusão*¹⁶ implícita ao romance no que concerne ao tema. Machado de Assis traz para “O segredo do Bonzo” a “sede de

¹⁶ “Basta uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falá-los. O texto de origem lá está, virtualmente presente, portador de todo o seu sentido, sem que seja necessário enunciar-lo. O texto de origem lá está, virtualmente presente, portador de todo o seu sentido, sem que seja necessário enunciar-lo.” JENNY, Laurent. “A estratégia da forma.” In: Intertextualidade. Trad. Clara Cabbé Rocha. Coimbra:Almedina, 1979, p.22.

nomeada” presente em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e embora não haja uma citação explícita do romance no conto, o segundo traz as marcas do primeiro, ou seja, a atuação de todas as personagens do conto reflete a atuação de Brás Cubas no que se refere à busca da “nomeada.” Já a *transformação* ocorre no fato de Brás Cubas (protagonista do romance) apenas idealizar uma invenção, visto que a “idéia fixa” não passa de um projeto, ao passo que as personagens do conto extrapolam o nível “imaginário” e partem para a experimentação de suas doutrinas. Os supostos cientistas e filósofos simulam possuir competência para realizar experiências, mas ao longo da narração perceberemos que se estabelece uma distância entre a essência e a aparência, graças ao valor que as personagens conferem à opinião pública: querem construir uma imagem social vencedora com a realização de experiências, mesmo que não tenham formação para desenvolvê-las. O valor que o pai de Brás Cubas dá à aparência das coisas é retomado no conto e revelado de diversas maneiras pelas personagens, especialmente na doutrina do bonzo Pomada.

Na narrativa “O segredo do Bonzo” as personagens apresentam-se à população do reino do Bungo como portadores de experiências verídicas. A credibilidade é adquirida por meio de um discurso persuasivo, voltado para o convencimento dos ouvintes. Vejamos como se dá a narração da primeira experiência realizada por Patimau:

Um dia, andando a passeio com Diogo Meireles, nesta mesma cidade Funchéu, naquele ano de 1552, sucedeu deparar-se-nos um ajuntamento de povo, à esquina de uma rua, em torno a um homem da terra, que discorria com grande abundância de gestos e vozes. O povo, segundo o esmo mais baixo, seria passante de cem pessoas [...]. Diogo Meireles, que melhor conhecia a língua da terra, [...] ia-me repetindo pelo nosso idioma o que ouvia ao orador, e que em resumo era o seguinte: — Que ele não queria outra coisa mais do que afirmar a origem dos grilos, os quais procediam do ar e das folhas de coqueiro, na conjunção da lua nova; que este descobrimento, impossível a quem não fosse, como ele, matemático, físico e filósofo, era fruto de dilatados anos de aplicação [...]; mas enfim, estava feito, e todo redundava em glória do reino de Bungo, e especialmente da cidade Funchéu, cujo filho era; e, se por ter aventado tão sublime verdade, fosse necessário aceitar a morte, ele a aceitaria ali mesmo, tão certo era que a ciência valia mais do que a vida e seus deleites. (ASSIS, 1997, v.2, p.323).

Alguns aspectos podem ser destacados na narração acima: o primeiro refere-se à divulgação da experiência em praça pública, o que aponta para uma compreensão carnavalesca do texto, porque,

O principal palco das ações carnavalescas eram a praça pública e as ruas contíguas [...]. Mas só a praça podia ser o palco central, pois o carnaval é por sua própria idéia *público e universal*, pois *todos* devem participar do contato familiar. Na literatura carnavalizada, a praça pública como lugar da ação do enredo, torna-se biplanar e ambivalente [...]. (BAKHTIN, 1981, p.110, grifo do autor).

Todas as personagens do conto em estudo farão em praça pública a divulgação de suas experiências. Outro aspecto está relacionado à afirmação do narrador, uma vez que destaca que Patimau empregara toda argumentação possível para convencer os ouvintes da doutrina que julga ser verdadeira, mesmo tendo consciência do contrário; em terceiro lugar, notemos que Patimau demonstra “disposição” para sacrificar-se caso seja necessário, em nome da verdade/descoberta que prega: esse sacrifício é apenas um elemento discursivo para convencer a população de sua doutrina. Outro aspecto importante reside na valorização de sua doutrina para confirmar credibilidade: Patimau apresenta-se aos ouvintes como um matemático, um filósofo e um físico, buscando o convencimento de todos. Destacamos ainda o uso das expressões “[...] e todo redundava em glória do reino de Bungo:” a repetição desse período constituirá um *slogan* que será empregado pelos demais divulgadores das experiências seguintes. Como todos compartilhavam de um objetivo comum, as marcas dos discursos orais serão semelhantes, inclusive no uso de algumas expressões, o que caracteriza a *citação* como um mecanismo *intertextual*.

Notemos o caráter paródico e irônico dos resultados da doutrina de Patimau: paródico, porque a personagem trata de assunto sério, uma pesquisa científica, imprimindo-lhe um novo sentido em tom zombeteiro e satírico; irônico¹⁷, porque no enunciado a personagem afirma que deseja a glória do Reino do Bungo, mas na enunciação nega esse sentimento, porque de fato, Patimau deseja a glória para si mesmo: “a multidão, tanto que ele acabou, levantou um tumulto de aclamações, que

¹⁷ “Quando se afirma no enunciado e se nega na enunciação, estabelece-se a figura que a retórica denominou *antífrase* ou *ironia*”. FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 11. ed. São Paulo: Contexto, 2002. p.56.

esteve a ponto de ensurdecer-nos [...]: Patimau, Patimau, viva Patimau, que descobriu a origem do grilo” (ASSIS, 1997, v,2, p.323). Patimau usufrui a “nomeada” e não se importa com os meios pelos quais a tenha conseguido, porque para ele são fundamentais a aclamação pública e as recompensas financeiras.

Languru representa outra personagem que relata uma experiência baseada na doutrina do bonzo Pomada. Há uma relação *intertextual* não só entre a caracterização das personagens do conto, como também notamos a relação *intertextual* entre Brás Cubas e as personagens de “O segredo do Bonzo” tendo em vista que Patimau, Languru e Diogo Meireles buscam a glória por meio de pseudoexperiências. Portanto, nem todas as personagens apresentam um perfil profissional correspondente ao que desejam realizar, mas por meio do simulacro, muitas delas desenvolvem experiências e saem vitoriosas, exceto Brás Cubas.

A atuação de Languru assemelha-se à das demais personagens do conto, tendo em vista o objetivo e a estratégia utilizada para alcançá-lo: Languru também deturpa os princípios da doutrina do bonzo Pomada, conduzindo a divulgação de acordo com seus próprios interesses:

[...] E dizia este outro, com grande admiração e aplauso da gente que o cercava, que enfim descobrira o princípio da vida futura, quando a terra houvesse de ser inteiramente destruída, e era nada menos que uma certa gota de sangue de vaca; daí provinha a excelência da vaca para a habitação das almas humanas, e o ardor com que este distinto animal era procurado por muitos homens à hora de morrer; descobrimento que ele podia afirmar com fé e verdade, por ser obra de experiências repetidas e profunda cogitação, não desejando nem pedindo outro galardão mais que dar glória ao reino do Bungo e receber dele a estimação que os bons filhos merecem. (ASSIS, 1997, v.2, p.324).

Durante a exposição da doutrina, Languru emprega um tom argumentativo que o leva a conseguir a adesão dos ouvintes à sua doutrina, porque seu discurso também é marcado pela persuasão: o orador recorre ao uso de uma linguagem em que alguns termos estão relacionados com a experimentação científica: “experiências repetidas,” “profunda cogitação;” ainda apresenta-se como um sujeito de “palavra” ao utilizar os termos “dou fé” e “verdade” para conferir veracidade à experiência apresentada. Languru também sai vitorioso, já que recebe admiração e aplauso da multidão que o

ouvira. O *diálogo* entre a atuação de Patimau e a de Languru se estabelece a partir dos resultados obtidos com a adesão popular, ou seja, com o apoio do público constituído por personagens (varões) que ouviam os discursos em praças públicas:

[...] o povo, que escutara esta fala com muita veneração, fez o mesmo alarido e levou o homem ao dito alpendre, com a diferença que o trepou a uma charola; ali chegando, foi regalado com obséquios iguais aos que faziam a Patimau, não havendo nenhuma distinção entre eles, nem outra competência nos banqueteadores, que não fosse a de dar graças a ambos os banqueteados. (ASSIS, 1997, v.2 p.324).

Notemos que o narrador nos remete ao tratamento que Patimau recebeu da população. Com isto, percebemos as correlações entre as personagens, visto que os efeitos obtidos com a divulgação das doutrinas são idênticos: Languru e Patimau conseguem êxito e alcançam a “nomeada.”

Os discursos de Patimau e Languru chamam a atenção pelo tom irônico: ambos afirmam desejar glória para a cidade, mas conforme pudemos notar, as personagens aceitam as aclamações públicas. Nem mesmo o bonzo Pomada que vivia isolado, escapa da obsessão de obter “nomeada” e, sendo ele quem desenvolve a doutrina, enfatiza não só o valor das descobertas, mas notadamente o valor da divulgação, porque só ela traria o reconhecimento. O narrador, Titané e Diogo Meireles passam a ouvir as exposições do bonzo porque também desejam sair do anonimato:

Se puserdes as mais sublimes virtudes e os mais profundos conhecimentos em um sujeito solitário, remoto de todo contato com outros homens, é como se eles não existissem. *Os frutos de uma laranjeira, se ninguém os gostar, valem tanto como as urzes e plantas bravias, e, se ninguém os vir, não valem nada;* ou, por outras palavras mais enérgicas, *não há espetáculo sem espectador.* (ASSIS, 1997, v.2, p.324-25, grifo nosso).

Verificamos o *intertexto* entre os discursos do bonzo (acima transcrito) e o de Brás Cubas, no capítulo 2 do romance, por meio da *alusão* à “idéia fixa” de alcançar a “nomeada.” As expressões destacadas acima revelam o desejo do bonzo de ser admirado e reconhecido. Outro aspecto relevante para o tema da “nomeada” refere-se à concepção de vida expressa na última oração “não há espetáculo sem espectador:” a existência da personagem é marcada por uma atitude representativa ou dramática —

está sempre representando como um “ator” em um “palco” — para viver, é preciso ser visto e aplaudido, são indispensáveis o “espetáculo” e o “espectador.” Brás Cubas e o bonzo Pomada são marcados por essas idéias fixas de “nomeada.”

Em que consiste então o “segredo” da doutrina do bonzo Pomada? Podemos encontrar a essência da descoberta do bonzo nas seguintes declarações:

[...] Considerei o caso, e entendi que, se uma cousa pode existir na opinião, sem existir na realidade, e existir na realidade, sem existir na opinião, a conclusão é que das duas existências paralelas a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente [...]. (ASSIS, 1997, v.2, p.325) .

Para o bonzo, o que vale é aquilo que existe na opinião, porque o importante nem sempre é o verdadeiro e real, mas a aparências das coisas. O tema da “nomeada” revela a oposição entre o ser (pseudocientistas/filósofos) e o parecer das personagens (a imagem que os ouvintes fazem delas: verdadeiros cientistas/filósofos). Na doutrina do bonzo Pomada o valor das coisas reside no âmbito da opinião, naquilo que parece ser, e não naquilo que é de fato. A “nova” doutrina foi formulada com base nos resultados obtidos por Patimau e Languru: ambos conseguiram a “nomeada” ao incutir na mente de seus ouvintes algo que não era verdadeiro, mas que existia apenas na opinião:

[...] mas Patimau e Languru, varões astutos, com tal arte souberam meter estas duas idéias no ânimo da multidão, que hoje desfrutam a *nomeada* de grandes físicos e maiores filósofos, e têm consigo pessoas capazes de dar a vida por eles. (ASSIS, 1997, v.2, p.325, grifo nosso).

Outro recurso *intertextual* presente nas narrativas desponta na transcrição acima, ou seja, a retomada por meio da *citação* do termo “nomeada,” empregado pelo narrador com o mesmo significado utilizado por Brás Cubas — por meio da invenção do “emplasto,” desejava obter a “nomeada.” Esse aspecto confirma a *conexão* estabelecida pelo tema entre o romance e o conto. Machado de Assis retoma em “O Segredo do bonzo” a questão da “nomeada” presente em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, sem, no entanto, mencionar o título da obra anterior ou o nome de alguma

personagem. Ocorre, dessa forma, uma *assimilação* em nível temático que estabelece relações *intertextuais* por meio da *alusão* implícita. Há, porém, uma diferença — Patimau e Languru desfrutam a “nomeada” porque tiveram habilidade para empregar um discurso persuasivo e convencer a população. No caso de Brás Cubas, sua “experiência” nem sequer fora realizada.

Para o bonzo o poder de persuasão é uma arte, formulação elaborada ao constatar o alarido em torno de Patimau e Languru. Mediante tais resultados, o bonzo reivindica seus direitos de autoria da doutrina:

Um dia, estando a cuidar nestas cousas, considerei que, para o fim de alumiar um pouco o entendimento, tinha consumido os meus longos anos, e, aliás, nada chegaria a valer sem a existência de outros homens que me vissem e honrassem [...]. (ASSIS, 1997, v.2, p.325, grifo nosso).

O discurso do bonzo Pomada está marcado pela necessidade de reconhecimento público, pelo desejo de ser visto e aclamado pelas multidões, da mesma forma que Patimau e Languru. O período “um dia, estando a cuidar nestas cousas [...]” permite que identifiquemos relações *dialógicas* entre esse momento da narrativa e o capítulo 2 “O emplasto,” das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, quando o narrador afirma: “Com efeito, um dia de manhã, estando a passear na chácara, pendurou-se-me uma idéia no trapézio que eu tinha no cérebro” (ASSIS, 1997, v.1, p.514-5). Brás e o bonzo Pomada trazem a “idéia fixa” de glória. O *intertexto* se estabelece na construção dos períodos destacados, revelando assim o mesmo objetivo das personagens. Nas passagens das obras a construção dos períodos é semelhante: (adjunto adverbial + gerúndio + infinitivo), ou seja, as formas verbais e expressões empregadas confirmam que a busca da “nomeada” transita de um texto a outro ratificando a idéia de recorrência temática nas narrativas machadianas, apontando a tentativa das personagens de construção de uma imagem social vencedora. Além desses aspectos, podemos afirmar que as formas verbais empregadas nas narrativas constituem traços do estilo de Machado de Assis, tendo em vista a recorrência em vários textos.

Outro elemento de aproximação entre as personagens encontra-se na referência que os narradores do conto e do romance fazem à necessidade que as personagens Brás Cubas, Patimau, Languru e o bonzo Pomada têm de estar diante das multidões. No caso de Patimau, o narrador afirma: “a multidão, tanto que ele acabou, levantou um tumulto de aclamações, que esteve a ponto de ensurdecer-nos [...]: Patimau, Patimau, viva Patimau, que descobriu a origem do grilo” (ASSIS, 1997, v.2, p.323). Languru também sente a necessidade de aplausos: “[...] e dizia este outro, com grande admiração e aplauso da gente que o cercava, que enfim descobrira o princípio da vida futura, quando a terra houvesse de ser inteiramente destruída [...]” (ASSIS, 1997, v.2, p.324). O bonzo Pomada também manifesta o desejo de estar no centro da multidão: “se puserdes as mais sublimes virtudes e os mais profundos conhecimentos em um sujeito solitário, remoto de todo contato com outros homens, é como se eles não existissem. [...] ou, por outras palavras mais enérgicas, não há espetáculo sem espectador” (ASSIS, 1997, v.2, p.324-5). As declarações do bonzo também refletem a necessidade de ser aplaudido. Brás Cubas também se encontra nesse estado de queixas com a vida e reafirma a necessidade que sente de se tornar famoso: “[...] a multidão atraía-me, o aplauso namorava-me. Se a idéia do emplasto me tem aparecido nesse tempo, quem sabe? Não teria morrido logo e estaria célebre. Mas o emplasto não veio”. (ASSIS, 1997, v.1, p.617).

O narrador de “O segredo do bonzo” também sentirá a “comichão da publicidade” e resolve juntamente com seus amigos Diogo Meireles e Titané conhecer os princípios da filosofia do bonzo:

Com efeito, antes de cair a tarde, tínhamos os três combinado em por obra uma idéia tão judiciosa quão lucrativa, pois não é só lucro o que se pode haver em moeda, *senão também o que traz consideração e louvor*, que é a melhor espécie de moeda [...]. Combinamos, pois, à guisa de experiência, meter cada um de nós, no ânimo da cidade Funchéu, uma certa convicção, mediante a qual houvéssimos os mesmos benefícios que desfrutavam Patimau e Languru. (ASSIS, 1997, v.2, p.325-6, grifo nosso).

O excerto acima nos remete mais uma vez ao capítulo 2 de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, no qual o narrador-protagonista utiliza expressões idênticas para iniciá-lo: “com efeito, um dia de manhã, estando a passear na chácara, pendurou-se-me uma

idéia no trapézio que eu tinha no cérebro [...]” (ASSIS, 1997, v.1, p.514). Compreendemos que a expressão “Com efeito” pode significar a resolução das personagens em criar meios para atingir a glória. As personagens do conto também “tinham uma idéia pendurada no trapézio.” Notemos que Brás Cubas, no capítulo citado revela os objetivos com a invenção do “emplasto” — “[...] assim, a minha idéia trazia duas faces, como as medalhas, uma virada para o público, outra para mim. De um lado, filantropia e lucro; de outro lado, sede de nomeada. Digamos: — amor da glória” (ASSIS, 1997, v.1 514-15). O narrador de “O segredo do bonzo” não deseja outra coisa senão lucro, consideração e louvor, a “nomeada” de que fala Brás Cubas. Os discursos dos referidos narradores dialogam entre si na medida em que ambos empregam expressões semelhantes com os mesmos objetivos.

Titané representa outra personagem do conto em busca da glória, tema que funciona mais uma vez como elemento de *conexão* entre a atuação das personagens:

[...] Usam neste reino de Bungo [...] um papel feito de casca de canela moída e goma, obra mui prima, que eles talham depois em pedaços de dois palmos de comprimento, e meio de largura, nos quais desenham com vivas e variadas cores, e pela língua do país, as notícias da semana, políticas, religiosas, mercantis e outras [...]. E digo as notícias da semana, porque as ditas folhas são feitas de oito em oito dias, em grande cópia, e distribuídas [...]. Titané não quis melhor esquina que este papel, chamado pela nossa língua *Vida e claridade das cousas mundanas e celestes* [...]. (ASSIS, 1997, v.2, p.326, grifo do autor).

Titané resolve mudar o instrumento para divulgação de sua experiência, e tal qual Brás Cubas, em uma de suas tentativas, o veículo será o jornal. No caso de Brás Cubas, após a decepção política, ao perder a cadeira da Câmara dos deputados, aceita a sugestão de Quincas Borba para revidar a desfeita: “— magnífica idéia! Vou fundar um jornal, vou escachá-los, vou... . — Lutar. Podes escachá-los ou não; o essencial é que lutes. Vida é luta. Vida sem luta é um mar morto no centro do organismo universal” (ASSIS, 1997, v.1, p.628). Diante da avaliação que Brás Cubas faz de sua vida, podemos afirmar que este fato também não causou o efeito esperado, pois em nada contribuiu para que saísse da obscuridade. A *absorção* do tema aparece na estratégia empregada, o jornal, mas a *transformação* ocorre nos resultados obtidos. No caso de Titané, a idéia de publicar no jornal a invenção das “alparcas” provoca uma corrida

consumista do produto. Titané consegue aproximar o discurso escrito em um jornal, as mesmas características dos discursos orais pronunciados em praça pública por Patimau e Languru. No caso de Titané, o objetivo era persuadir o leitor da “folha” a consumir sua invenção:

[...] E, pois, fez inserir no dito papel que acabavam de chegar notícias frescas de toda a costa de Malabar e, da China, conforme as quais não havia outro cuidado que não fossem as famosas alparcas dele Titané; que estas alparcas eram chamadas as primeiras do mundo, por serem mui sólidas e graciosas [...]; enfim, que apesar da primazia no fabrico das alparcas assim reconhecida em toda a terra, ele sabia os deveres da moderação, e nunca se julgaria mais do que um obreiro diligente e amigo da glória do reino de Bungo. (ASSIS, 1997, v.2, p.326).

Titané persuade os leitores do jornal a acreditarem na superioridade de seu produto, as “alparcas,” em relação a outras. Os adjetivos empregados por esse comerciante para definir seu produto são variados e adequados aos objetivos comerciais: as alparcas de Titané são “graciosas,” “sólidas,” “as melhores do mundo.” O discurso de Titané é marcado pela simulação, não só por elevar o valor das alparcas que são consideradas pelo inventor como um produto “vulgar,” mas especialmente porque camufla o desejo de receber louvor, ao afirmar que a glória seria para o reino de Bungo. Titané, como todas as personagens apresentadas até aqui, possui a “sede de nomeada” e para alcançá-la é capaz de “enganar” a população, levando-a a adquirir as tais alparcas. O sucesso comercial de Titané nos remete a uma das funções desempenhadas por Fernão M. Pinto. Nesse aspecto, podemos identificar mais uma *alusão* ao cronista português, presente no título de “O segredo do bonzo — capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto”.

Vimos que o discurso de Titané é marcado pelo engodo, e mesmo assim é convincente porque suscita a adesão popular e garante o sucesso da personagem: “a leitura desta notícia comoveu naturalmente a toda a cidade Funchéu, não se falando em outra coisa durante toda aquela semana. As alparcas de Titané, apenas estimadas, começaram de ser buscadas com muita curiosidade e ardor [...]” (ASSIS, 1997, v.2, p.326). Titané representa mais uma personagem bem sucedida, pois consegue de uma só vez o lucro e o louvor.

Ao chegar a vez do narrador relatar sua experiência, o faz de forma sucinta. O meio empregado por ele foi a música. E embora não fosse conhecedor profundo dessa arte, aparentemente revela-se a todos como um músico talentoso:

Direi somente que, por algumas luzes que tinha de música e charamela, em que aliás era mediano, lembrou-me congrega os principais de Funchéu para que me ouvissem tanger o instrumento; os quais vieram, escutaram e foram-se repetindo que nunca antes tinham ouvido cousa tão extraordinária. E confesso que alcancei um tal resultado com o só recurso dos ademanes, da graça em arquear os braços para tomar a charamela, que me foi trazida em uma bandeja de prata, da rigidez do busto, da unção com que alcei os olhos ao ar, e do desdém e ufania com que os baixei à mesma assembléia, a qual neste ponto rompeu em um tal concerto de vozes e exclamações de entusiasmo, que quase me persuadiu do meu merecimento [...]. (ASSIS, 1997, v.2, p.327).

A forma pela qual o narrador executou o instrumento convenceu os ouvintes. Esse aspecto revela o caráter *intertextual* entre a atuação do narrador e das personagens Patimau e Languru ao convencer a população de uma qualidade que eles não possuem. O próprio narrador admira-se da facilidade de convencer a população de sua aparente habilidade musical. O narrador não emprega a palavra como instrumento de persuasão, mas o “recurso dos ademanes,” ou seja, com gestos e trejeitos durante a execução musical, consegue convencer os ouvintes de qualidades que não possui. Diferentemente ocorre com as personagens Romão e Pestana, músicos exímios dos contos “Cantiga de esponsais” e “Um homem célebre,” respectivamente. Ambos direcionam suas atuações priorizando a elaboração de uma composição musical que seja original, capaz de torná-los célebres. As referidas personagens morrem desencantadas com a vida por não conseguirem elaborar a composição musical que tanto buscaram e que lhes daria a glória. Embora sejam músicos exímios, Romão e Pestana não obtiveram o mesmo sucesso que o narrador/“músico” de “O segredo do bonzo” conseguiu: “rompeu em um tal concerto de vozes e exclamações de entusiasmo, que quase me persuadiu do meu merecimento” (ASSIS, 1997, v.2, p.327). Notemos que o próprio narrador parece envolvido no jogo da persuasão ao se considerar merecedor dos aplausos em decorrência da suposta habilidade revelada na *performance* “musical.” Identificamos mais uma vez a oposição entre o ser e o parecer, ou seja, o narrador que possuía um precário conhecimento musical, convence a todos de um aparente talento, ou de um

talento que não possui, enquanto Romão e Pestana não conseguem “deixar algo de si na terra,” mesmo sendo músicos profissionais. Confirma-se, dessa maneira, a tese do bonzo de que mesmo se uma coisa existir na opinião, sem existir na realidade, o que vale é a coisa existir na opinião e não na realidade. Nas situações narrativas apresentadas, o *intertexto* também se estabelece pela oposição entre essência e aparência. O narrador de “O segredo do bonzo” sente-se realizado com os resultados obtidos em sua execução musical. Inferimos que as conseqüências dessa experiência proporcionaram ao narrador um significado especial para a sua existência, uma vez que em sua narração não percebemos a presença de elementos discursivos que apontem para uma visão desencantada da vida, conforme ocorre a Brás Cubas.

Já a última experiência do conto será realizada pelo médico Diogo Meireles. O narrador a define como a “mais engenhosa de todas” e “graciosa,” talvez por esse motivo tenha deixado para narrar em último lugar. Veremos que de fato constitui uma invenção esdrúxula no campo da medicina, por isso Diogo Meireles necessitará de um discurso convincente porque os resultados de sua experiência residem no plano metafísico:

Mas, como digo, a mais engenhosa de todas as experiências, foi a de Diogo Meireles. Lavrava então na cidade uma singular doença, que consistia em fazer inchar os narizes, tanto e tanto, que tomavam metade e mais da cara ao paciente, e não só a punham horrenda, senão que era molesto carregar tamanho peso. Conquanto os físicos da terra propusessem extrair os narizes inchados, para alívio e melhoria dos enfermos, nenhum destes consentia em prestar-se ao curativo, preferindo o excesso à lacuna [...]. (ASSIS, 1997, v.2, p.327).

Diogo Meireles propõe a cura para o mal que assolava os moradores da cidade Funchéu: “[...] estudou a moléstia e reconheceu que não havia perigo em desnarigar os doentes, antes era vantajoso por lhes levar o mal [...] pois tanto valia um nariz disforme e pesado como nenhum [...]” (ASSIS, 1997, v.2, p.327). Mediante a estranheza do processo de cura apresentado por Diogo Meireles, algumas tentativas de experimentação da descoberta não alcançaram sucesso inicialmente, conseguindo-o posteriormente. O médico empregará um discurso convincente, capaz de mudar a opinião dos ouvintes acerca de sua descoberta e fará com que todos acreditem na coisa que existe na opinião e não na realidade:

[...] Então ocorreu-lhe uma graciosa invenção. Assim foi que, reunindo muitos físicos, filósofos, bonzos autoridades e povo, comunicou-lhes que tinha um segredo para eliminar o órgão; e esse segredo era nada menos que substituir o nariz achacado por um nariz são, mas de pura natureza metafísica, isto é, inacessível aos sentidos humanos, e contudo tão verdadeiro ou ainda mais do que o cortado; cura esta praticada por ele em várias partes, e muito aceita aos físicos de Malabar. O assombro da assembléia foi imenso, e não imenso a incredulidade de alguns [...] a maioria não sabia que acreditasse [...] cedia entretanto à energia das palavras de Diogo Meireles, ao tom alto e convencido com que ele expôs e definiu o seu remédio. (ASSIS, 1997, v.2, p.327-8).

Ao empregar um discurso persuasivo, Diogo Meireles também convence seus ouvintes (os doentes) à realização do tratamento para conduzi-los à pseudocura. Destacamos no discurso acima o “segredo” da cura – relaciona-se com o segredo da doutrina do bonzo, ou seja, Diogo Meireles não realiza a cura, mas faz os doentes acreditarem que foram curados: o médico cumpre a doutrina do bonzo ao fazer com que a cura exista apenas na opinião e não na realidade, conforme afirma o bonzo: “a conclusão é que das duas existências paralelas a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente [...]” (ASSIS, 1997, v.2, p.325).

Os efeitos do discurso de Diogo Meireles podem ser percebidos na manifestação popular: “a assembléia aclamou a Diogo Meireles; e os doentes começaram de buscá-lo, em tanta cópia, que ele não tinha mãos a medir” (ASSIS, 1997, v.2, p.328). Vejamos em que consistia o processo de cura apresentado por Meireles:

[...] Diogo Meireles desnarigava-os com muitíssima arte; depois estendia delicadamente os dedos a uma caixa, onde fingia ter os narizes substitutos, colhia um e aplicava-o ao lugar vazio. Os enfermos, assim curados e supridos, olhavam uns para os outros, e não viam nada no lugar do órgão cortado; mas, certos e certíssimos de que ali estava o órgão substituto, e que este era inacessível aos sentidos humanos, *não se davam por defraudados*, e tornavam aos seus ofícios. Nenhuma outra prova quero da eficácia da doutrina e do fruto dessa experiência, senão o fato de que todos os desnarigados de Diogo Meireles continuaram a prover-se dos mesmos lenços de assoar. (ASSIS, 1997, v.2, p.328, grifo nosso).

Diante dos resultados de seu discurso, Meireles alcança a “nomeada” com o recurso da persuasão. A maior comprovação da aceitação popular à descoberta do médico encontra-se na frase final em que os “lenços de assoar” continuam sendo usados. O objeto “lenço” passa a representar o símbolo da adesão das personagens à

experiência do médico. A recompensa de Diogo Meireles é confirmada pela credibilidade que obtém no processo da pseudocura e com as honras que recebe da população.

Na mesma perspectiva de interpretação da pseudoexperiência realizada por Diogo Meireles, caminha outro estudo desse conto:

O lenço é o signo metonímico da adesão popular, prova maior da eficácia da doutrina que preconiza a criação, por vias discursivas, de uma verdade simulada capaz de convencer o interlocutor, embora o próprio emissor tenha consciência de que é falsa. Ou seja, a substância da doutrina pomadista se resume na competência do locutor de inculcar nos outros a imagem positiva de uma qualidade que não possui (CINTRA, 2003, p.151).

Percebemos um elemento *intertextual* entre as narrativas “O segredo do bonzo,” e “O alienista:” ambas apresentam um símbolo de adesão popular às experiências realizadas pelos médicos: no primeiro caso, o lenço é o símbolo; no segundo, a instituição “Casa Verde” é representativa do poder e do domínio que o cientista exerce na cidade.

A leitura do conto “O segredo do Bonzo” revela que a credibilidade das experiências relatadas pelas personagens é obtida na construção do discurso por meio da verossimilhança¹⁸ narrativa. Esse aspecto representa uma transformação que Machado de Assis realiza em “O segredo do Bonzo,” relacionada a *Memórias póstumas de Brás Cubas*, porque ao retomar o tema da “nomeada” em um texto de 1882, posterior ao romance, o autor o faz de maneira *transformada*: a busca da comprovação da verdade (ainda que seja a da opinião) mencionada a todo o momento em “O segredo do Bonzo” não ocorre no romance citado. Sabemos que o romance se pauta pela verossimilhança, mas o narrador do referido romance não vive obcecado pela idéia de autenticidade na suposta invenção do “emplasto.”

¹⁸ “Sendo o autêntico querer-dizer (husserliano) o querer-dizer-verdadeiro, a *verdade* seria um discurso que se assemelharia ao real; o verossímil, sem ser verdadeiro, seria o discurso que se assemelha ao discurso que se assemelha ao real. ... O sentido verossímil *finje* preocupar-se com a verdade objetiva; o que a preocupa efetivamente é sua relação com um discurso cujo «fingir-ser-uma-verdade-objetiva» é reconhecido, institucionalizado. O verossímil não conhece senão o *sentido* que, para o verossímil não tem necessidade de ser verdadeiro para ser autêntico.” KRISTEVA, Julia. “A produtividade dita do texto”. In: *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972. p.48-49.

A diferença entre o discurso de Brás Cubas e o relato das personagens do conto reside na confissão de Brás quanto ao seu desejo mais íntimo — “[...] a multidão atraía-me, o aplauso namorava-me. Se a idéia do emplasto me tem aparecido nesse tempo, quem sabe? Não teria morrido logo e estaria célebre. Mas o emplasto não veio”. (ASSIS, 1997, v.1, p.617). Já Patimau, Languru e as demais personagens de “O segredo do Bonzo,” embora desejassem a “nomeada”, não confessavam seus desejos íntimos, ocultavam a “idéia fixa” que as movia, atribuindo aparentemente a glória ao reino de Bungo. No entanto, existe uma situação que estabelece o *diálogo* entre as personagens do conto e Brás Cubas: todas simulam possuir competência para alguma realização, no entanto, as narrativas revelam que Brás Cubas e as personagens do conto são fraudulentas, pois se propuseram a realizar experiências para as quais não possuíam formação específica. A *absorção* e a *transformação* do tema da “nomeada” nas narrativas apresentadas revelam que no romance o protagonista é marcado pela derrota, pela esterilidade e pelo vazio. É na esterilidade de Brás Cubas que o leitor percebe a ruína da personagem. Já em relação às personagens do conto, são marcadas pela vitória, porque mesmo sendo fraudulentas, conseguem fugir da esterilidade, alcançam a “nomeada” e constroem uma imagem social vencedora.

O tema da “nomeada” revelado na experiência pseudocientífica também determina o *intertexto* entre *Memórias póstumas de Brás Cubas* e “A sereníssima república.” Nessa narrativa, a busca da glória ocorre durante a exposição dos resultados de uma pesquisa desenvolvida pelo cônego Vargas, que se coloca presente na história que narra como sujeito da focalização, assumindo o papel de protagonista, porque relata suas próprias experiências como narrador *autodiegético*: “meus Senhores, vou assombrar-vos, como teria assombrado a Aristóteles, se lhe perguntasse: Credes que se possa dar regímen [*sic*] social às aranhas? Aristóteles responderia negativamente, como vós todos [...]” (ASSIS, 1997, v.2, p.340).

“A sereníssima república” apresenta uma *focalização interna*, e como tal, faculta ao narrador contar o seu relato. O narrador emprega um discurso *narrativizado*, integra a história que conta, situando-se no nível *intradiegético*, e em decorrência da posição que ocupa, a *distância* que o separa da história é reduzida, apontando para a técnica

narrativa do *telling*, posto que não há o ocultamento do narrador. O cônego Vargas e Brás Cubas são os condutores de suas próprias histórias e atuam como protagonistas.

A atuação do cônego Vargas é marcada desde o início da narrativa pelo desejo de glória, e quando se dirige aos ouvintes, usa um tom apelativo: “meus senhores, antes de comunicar-vos uma descoberta, que reputo de algum lustre para o nosso país, deixai que vos agradeça a prontidão com que acudistes ao meu chamado [...]” (ASSIS, 1997, v.2, p.340). Notemos que o narrador utiliza a expressão “lustre” para justificar a convocação da assembléia. As ligações *intertextuais* entre “A sereníssima República,” *Memórias póstumas de Brás Cubas* e “O segredo do bonzo” se dão na medida em que Brás Cubas, Patimau, Languru, Diogo Meireles e o cônego Vargas lançam mão de uma experiência pseudocientífica como forma de atingir a “nomeada.” Além desse aspecto, todas as personagens dos contos empregam um discurso marcado pela ironia, na tentativa de convencer seus ouvintes de que o “lustre” seria para seu país, quando na verdade buscam o reconhecimento para si próprios.

O narrador de “A sereníssima República” tenta despertar credibilidade em seu relato por meio de referências externas à narrativa ficcional — a estudiosos, desde Plínio até Darwin, apelando para dados historicamente comprovados. Outra forma de sugerir credibilidade à narrativa está implícita na marcação temporal, na qual a linearidade aparece para demonstrar a preocupação com datas precisas que apontem para fatos:

Minha descoberta não é recente; data do fim do ano de 1876 [...].
 Sim, senhores, descobri uma espécie araneída que dispõe do uso da fala.
 [...] O primeiro exemplar dessa aranha maravilhosa apareceu-me no dia 15 de dezembro de 1876 [...]. No dia seguinte vieram mais três, e as quatro tomaram posse de um recanto de minha chácara. Estudei-as longamente; achei-as admiráveis [...].
 Dentro de um mês tinha comigo vinte aranhas; no mês seguinte cinqüenta e cinco; em março de 1877 contava quatrocentos e noventa (ASSIS, 1997, v.2, p.340-41).

Machado de Assis emprega o recurso da paródia por meio do discurso do cônego Vargas que em sua pesquisa critica o sistema político republicano, e expõe não só as vantagens, mas especialmente as falhas do referido regime. No que diz respeito ao uso da paródia percebemos uma relação entre “A sereníssima República” e “O

segredo do bonzo.” neste, o autor faz paródia de temas científicos; em “A sereníssima República” a paródia está direcionada para o sistema político empregando um método supostamente científico. O tratamento que o narrador confere ao sistema por ele defendido revela o sentido paródico do texto, porque a partir da escolha da forma de governo que comandaria a associação das aranhas, o cônego Vargas relata o processo eleitoral que se revela repleto de fraudes e crimes eleitorais. As variadas formas de realização das eleições no “sistema das aranhas” sempre deixam brechas para que os políticos consigam encaminhar os rumos das eleições para seus interesses pessoais, conforme podemos verificar nas seguintes passagens: “a eleição fez-se a princípio com regularidade; mas, logo depois, um dos legisladores declarou que ela fora viciada, por terem entrado no saco duas bolas com o nome do mesmo candidato [...]” (ASSIS, 1997, v.2, p.342), e ainda: “aconteceu, porém, que na eleição seguinte, um candidato deixou de ser inscrito [...] não se sabe se por descuido ou intenção do oficial público [...]” (ASSIS, 1997, v.2, p.342).

São várias as alternativas criadas pela “assembléia das aranhas” na tentativa de se realizar uma eleição isenta de favorecimento a qualquer candidato. No entanto, isso não acontece. A apresentação dos fatos relacionados ao processo eleitoral da associação das aranhas sugere uma alegoria dos rumos da forma de governo vigente no Brasil do século XIX. Machado de Assis apresenta críticas à incapacidade do homem de realizar política sem fraudes e corrupções. Mas essas críticas são realizadas de maneira sutil, desde o título, pois em se tratando de uma sereníssima República, o leitor não imagina tratar-se de uma associação que envolva aranhas. O título do conto sugere algum sistema político que rege os homens, mas o narrador busca criar algo que surpreenda seus ouvintes para que sua teoria seja vista como uma novidade.

No trecho a seguir percebemos mais uma vez o tom irônico no discurso do cônego Vargas ao tratar de sua descoberta: “mas o amor da ciência dava-me forças para arremeter a um trabalho, que hoje declaro, não chegaria a ser feito duas vezes na vida do mesmo homem” (ASSIS, 1997, v.2, p.341). Ao mesmo tempo em que o cônego Vargas afirma que desenvolvia sua pesquisa por amor à ciência, valoriza o seu trabalho e faz autopromoção. A declaração do narrador poderia ser substituída: ao invés de “o

amor da ciência dava-me forças para arremeter a um trabalho [...]” poderia ser: “o amor da glória dava-me forças para arremeter a um trabalho [...].”

No discurso das personagens Brás Cubas e o do cônego Vargas há outro elemento que determina *conexão* entre *Memórias póstumas de Brás Cubas* e “A sereníssima república:” da mesma forma com que Brás Cubas julga a escritura de seu livro superior a muitos, dos quais ele cita o *Pentateuco*, que reúne os primeiros livros da *Bíblia Sagrada* escritos por Moisés, Vargas também considera sua descoberta superior a outras: “[...] o objeto desta conferência é, como disse, ressaltar os direitos da ciência brasileira, por meio de um protesto em tempo; e, isto feito, dizer-vos a parte em que reputo a minha obra superior à do sábio da Inglaterra” (ASSIS, 1997, v.2, p.341). Simão Bacamarte (“O alienista”) também desenvolve suas experiências na mesma perspectiva apresentada por Vargas, ambos supõem que suas descobertas sejam superiores às de outros cientistas e que são capazes de mudar os rumos da ciência. No discurso do narrador (de “O alienista”) percebemos que as relações *intertextuais* são estabelecidas: “não havia na colônia, e ainda no reino, uma só autoridade em semelhante matéria [...]. Simão Bacamarte compreendeu que a ciência lusitana, e particularmente a brasileira, podia cobrir-se de ‘louros imarcescíveis,’ — expressão usada por ele mesmo [...]” (ASSIS, 1997, v.2, p.254). Notemos que o tom do discurso se repete: querem honra para a ciência brasileira, apenas aparentemente, mas todas as personagens desejam glória para si próprias.

Analisando os resultados das experiências desenvolvidas pelas personagens dos contos, verificamos que saem vitoriosas aquelas que são determinadas na busca da “nomeada.” Esse fator já aparecera no romance *A mão e a luva*, quando Guiomar e Luís Alves conseguem realizar os projetos e obter glória: “a vontade e a ambição, quando verdadeiramente dominam, podem lutar com outros sentimentos mas hão de sempre vencer, porque elas são as armas do forte, e a vitória é dos fortes” (ASSIS, 1997, v.1, p.260). O cônego Vargas representa outra personagem na ficção machadiana que a alcança a “nomeada” e constrói uma imagem de vencedor.

O tema da “nomeada” também estabelece *intertextualidade* entre *Memórias póstumas de Brás Cubas* e o “Conto alexandrino,” tendo como estratégia a narração de experiências pseudocientíficas. No conto o relato é feito por um narrador ausente da

história que conta, por isso é considerado como *heterodiegético*, uma vez que narra uma história à qual é estranho, porque não integra o universo diegético. Pela posição que ocupa, o narrador situa-se no nível *extradiegético* da narrativa. O distanciamento do narrador já é evidente no início da narrativa, que corresponde à técnica do *showing*:

- O que, meu caro Stroibus! Não, impossível. Nunca jamais ninguém acreditara que o sangue de rato, dado a beber a um homem, possa fazer do homem um ratoneiro.
- Em primeiro lugar, Pítias, tu omites uma condição [...].
- Ladrão autêntico?
- Levou-me o manto, ao cabo de trinta dias, mas deixou-me a maior alegria do mundo: a realidade da minha doutrina [...]. (ASSIS, 1997, v.2, p.411).

O diálogo é a forma predominante na narrativa, o que traz como conseqüência o distanciamento do narrador em relação à história que conta, ou seja, ele está fora da *diegese*. Por meio de um narrador *heterodiegético* o leitor tomará conhecimento do relato: “Pítias sacudiu a cabeça, e fixou os olhos no mar [...]” (ASSIS, 1997, v.2, p.411).

No “Conto alexandrino” o narrador faz correlações entre o caráter dos protagonistas e o instrumento que empregam para conquista da “nomeada,” o que pode ser identificado nos perfis das personagens Stroibus e Pítias traçados pelo narrador:

O navio singrava, em direitura a Alexandria, com essa carga preciosa de dous filósofos [...]. Cultivavam especialmente a metafísica, mas conheciam a física, a química, a medicina e a música; um deles, Stroibus, chegara a ser excelente anatomista [...]. (ASSIS, 1997, v.2, p.411).

Diferentemente da maioria das personagens de “O segredo do bonzo” e de Brás Cubas, Stroibus e Pítias possuem formação profissional para conduzi-las ao triunfo. Conforme veremos adiante, as personagens não obtém a adesão dos colegas e da população, por essa razão são punidas com os resultados desastrosos de suas pesquisas.

O conto traz como tema central a divulgação de descobertas científicas desenvolvidas pelas personagens Stroibus e Pítias:

Chipre era a pátria de ambos; mas, tão certo é que ninguém é profeta em sua terra, Chipre não dava o merecido respeito aos dous filósofos. Ao contrário, desdenhava-os [...].

Os garotos alexandrinos não trataram os dous sábios com o escárnio dos garotos cipriotas [...]. Cidade e corte [...] fizeram-lhes um recebimento régio [...]. (ASSIS, 1997, v.2, 411-3).

O princípio da experiência de Stroibus consiste em provar que “o sangue de rato, dado a beber a um homem, possa fazer do homem um ratoneiro” (ASSIS, 1997, v.2, p.411). Diante da incredulidade de Pítias, Stroibus afirma:

Em segundo lugar, uma vez que me apontas o exemplo do rato, fica sabendo que já fiz com ele uma experiência, e cheguei a produzir um ladrão.

— Ladrão autêntico?

— Levou-me o manto, ao cabo de trinta dias, mas deixou-me a maior alegria do mundo: a realidade da minha doutrina. Que perdi eu? um pouco de tecido grosso; e que lucrou o universo? a verdade imortal. Sim meu caro Pítias, esta é a eterna verdade. Os elementos constitutivos do ratoneiro estão no sangue do rato, os do paciente no boi, os do arrojado na águia... (ASSIS, 1997, v.2, p.411).

No discurso de Stroibus observamos uma atitude de superioridade, ao julgar que sua descoberta é uma verdade imortal e que o universo lucrará com a divulgação da experiência. Stroibus manifesta explicitamente em suas atitudes o desejo de obter “nomeada” e por esta razão espera o reconhecimento de todos. No entanto, a fama não é encontrada em Chipre, sua pátria natal, mas em Alexandria.¹⁹

Para justificar a viagem marítima que os amigos cientistas empreenderão, o narrador faz *citação* de uma passagem bíblica: “Jesus, porém, lhes disse: Não há profeta sem honra, senão na sua terra, entre os seus parentes e na sua casa” (*Marcos*. In: *Bíblia Sagrada*. 1995. Cap. 6:4). Vejamos que a *citação* se processa de maneira reduzida: “mas, tão certo é que ninguém é profeta em sua terra, Chipre não dava o merecido respeito aos dous filósofos. Ao contrário, desdenhava-os; os garotos tocavam ao extremo de rir deles” (ASSIS, 1997, v.2, p.411-12). A *absorção* do texto bíblico ocorre no sentido em que, assim como Jesus, os cientistas/personagens não obtiveram honra em sua terra natal, por isso partem para Alexandria. A *transformação* do texto

¹⁹ Alexandria representava na época em que está situada a narrativa, uma cidade que concentrava o saber. Nesse período, imperava Ptolomeu II, Ptolomeu Filadelfo, que reinou entre 280 a 246 a.C. A cidade do saber ainda contava com uma biblioteca de rico acervo.

bíblico se dá na medida em que Jesus realizava milagres e curas para glorificar a Deus, seu pai celeste, ao passo que as personagens do conto buscavam glória para si próprias por meio das experiências que realizavam. Talvez possamos relacionar o final dos protagonistas do conto ao final de Jesus que fora crucificado pela multidão. No caso dos cientistas, foram condenados à morte por não convencer a todos da eficácia de suas experiências; Jesus, sendo o filho de Deus, segundo a *Bíblia Sagrada*, não fora reconhecido como tal, sendo rejeitado e condenado à morte pela sociedade de sua época.

Temos evidenciado nas narrativas machadianas uma grande preocupação das personagens em sair do anonimato. Pítias também é motivado pelo desejo de reconhecimento e louvor no meio filosófico, tanto que a idéia da viagem a Alexandria foi iniciativa sua:

Um dia, Pítias, voltando de uma viagem, propôs ao amigo irem para Alexandria, onde as artes e as ciências eram grandemente honradas. Stroibus aderiu e embarcaram. Só agora, depois de embarcados, é que o inventor da nova doutrina expô-la ao amigo [...]. (ASSIS, 1997, v.2, p.412).

A chegada dos supostos filósofos em Alexandria é marcada pelo alarido da multidão: “entretanto, esperavam todos. Os dous hóspedes eram apontados na rua até pelas crianças” (ASSIS, 1997, v.2, p.412). Essa passagem do texto e a seguinte demonstram o prestígio que Pítias e Stroibus já desfrutam em Alexandria:

Cidade e corte, que desde muito tinham notícias dos nossos dous amigos, fizeram-lhes um recebimento régio, mostraram conhecer seus escritos, discutiram as suas idéias, mandaram-lhes muitos presentes [...]. Eles, porém, recusaram tudo, com simplicidade, dizendo que a filosofia bastava ao filósofo e que o supérfluo era um dissolvente. Tão nobre resposta encheu de admiração tanto aos sábios como aos principais e à mesma plebe [...]. (ASSIS, 1997, v.2, p.412).

Ao analisarmos o discurso de Stroibus, veremos que ele emprega a mesma idéia de originalidade e superioridade de sua invenção, aspectos já vistos em outros textos machadianos, como por exemplo, em “A sereníssima república,” *Memórias póstumas*

de *Brás Cubas*, o que equivale a afirmar a existência de ligações *intertextuais* entre essas narrativas:

- Temos cousa melhor do que esses tratados, interrompia Stroibus. Trago uma doutrina, que, em pouco vai dominar o universo; cuido nada menos que em reconstituir os homens e os Estados, distribuindo os talentos e as virtudes.
- Não é esse o ofício dos deuses? Objetava um.
- Eu violei o segredo dos deuses, acudia Stroibus. O homem é a sintaxe da natureza, eu descobri as leis da gramática divina...
- Explica-te.
- Mais tarde; deixa-me experimentar primeiro. Quando a minha doutrina estiver completa, divulgá-la-ei como a maior riqueza que os homens jamais poderão receber de um homem (ASSIS, 1997, v.2, p.412).

O fato de Stroibus afirmar que desenvolveu uma doutrina capaz de mudar o universo, julgando-a revolucionária, demonstra que a personagem trazia a convicção de que os resultados dessa revolução científica não o deixariam no anonimato. Stroibus realiza suas experiências com os ratos adotando um processo cruel: “ao lado dele, Pítias aparava o sangue e ajudava a obra, já contente dos movimentos convulsivos do paciente, já espiando-lhe nos olhos o progresso da agonia” (ASSIS, 1997, v.2, p.413). Mediante o exagerado número de experiências, os moradores de Alexandria questionaram o método, ao que Stroibus respondeu:

[...] a verdade valia todos os ratos do universo, e não só os ratos, como os pavões, as cabras, os cães [...]; que, em relação aos ratos, além de ganhar a ciência, ganhava a cidade, vendo diminuída a praga de um animal tão daninho.” (ASSIS, 1997, v.2, p.414).

Para demonstração da eficácia da doutrina, Stroibus e Pítias apresentaram-se como cobaias: “e continuavam a extrair o sangue e a bebê-lo. Não o bebiam puro [...]. As doses eram diárias e diminutas, tinham, portanto, de aguardar um longo prazo antes de produzido o efeito” (ASSIS, 1997, v.2, p.414). O fato de os filósofos terem se colocado como cobaias, trará como consequência a punição, tornando-se desta forma, vítimas da doutrina por eles desenvolvida, tal qual ocorreu à personagem Simão Bacamarte do conto “O alienista”:

Enfim, venceu Stroibus! A experiência provou a doutrina. E Pítias foi o primeiro que deu mostras da realidade do efeito, atribuindo-se umas três idéias ouvidas ao próprio Stroibus; este, em compensação, furtou-lhe quatro comparações e uma teoria dos ventos. (ASSIS, 1997, v.2, p.414).

As personagens eram honestas até a realização das experiências, mas, ao finalizá-las, tornaram-se larápios acabados, no dizer do narrador. Onde quer que fossem, conseguiam roubar sem serem vistas. O problema se agrava quando são designados para executar um trabalho na biblioteca de Alexandria: os cipriotas provarão de forma mais contundente os efeitos da doutrina:

Ao cabo de algum tempo, começaram a notar-se faltas graves: — um exemplar de Homero, três rolos de manuscritos persas, dois de samaritanos, uma soberba coleção de cartas originais de Alexandre [...]. A autoridade pôs-se à espreita; mas a esperteza do rato, transferida a um organismo superior, era naturalmente maior, e os dois ilustres gatunos zombavam de espias e guardas. (ASSIS, 1997, v.2, p.415).

A partir dos acontecimentos apresentados acima, a narrativa se encaminha para o desfecho:

Mas a inveja de outros filósofos não dormia; deu rebate às suspeitas, e descobriu-se o roubo. Stroibus e Pítias foram tidos por aventureiros, mascarados com os nomes daqueles dous varões ilustres; Ptolomeu entregou-os à justiça, com ordem de os passar logo ao carrasco (ASSIS, 1997, v.2, p.415).

Os cientistas de Chipre possuíam formação profissional para a execução das experiências, mas não são convincentes em suas explicações, são condenados a passar pelo mesmo processo que utilizaram em seus estudos.

Ao analisarmos o discurso proferido pelos filósofos cipriotas, não encontraremos ali elementos suficientes para a defesa e absolvição diante do tribunal. Stroibus e Pítias são entregues ao anatomista Herófilo para serem escalpelados. Herófilo vai muito além do que afirmara Stroibus a respeito da verdade. Para Stroibus, a verdade vale todos os ratos do universo; Herófilo afirma que “a verdade é imortal; ela vale não só todos os ratos, como todos os delinqüentes do universo” (ASSIS, 1997, v.2, p.415).

No “Conto alexandrino” percebemos a *co-presença* de um aspecto importante da teoria do bonzo Pomada (“O segredo do bonzo”) no que diz respeito às coisas que têm valor, ou seja, “das duas existências paralelas a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente” [...] (ASSIS, 1997, v.2, p.325). Embora as personagens sejam cientistas, na opinião do público suas experiências são tomadas como falsificações. Assim, Stroibus e Pítias saem derrotados porque a verdade que pregam não convence aos interrogadores.

O “Conto alexandrino” e *Memórias póstumas de Brás Cubas* estão associados pela forma com que os protagonistas buscam atingir a “nomeada,” uma experiência no âmbito científico. No entanto, as personagens do conto se lançam de forma radical na experiência que pretendiam comprovar, porque julgavam apresentar uma doutrina que mudaria o universo e com isso alcançariam a glória. Stroibus e Pítias alcançaram a fama no período anterior à realização da última experiência. Embora as personagens possuíssem competência para realização das experiências, esse aspecto não foi suficiente para lhes garantir a vitória, pois juntamente com as experiências adveio a ruína dos pesquisadores. Chama-nos a atenção não apenas o insucesso das personagens, mas, sobretudo, o absurdo das experiências que Pítias, Stroibus e Brás Cubas se propõem a realizar.

Vimos que o processo denominado *suíte* esteve presente nas narrativas analisadas por meio da imitação do tema, do uso de expressões repetidas pelos narradores e personagens dos contos e do romance.

A leitura dos textos machadianos revelou que a fama é o resultado do empenho das personagens que se valem de todos os instrumentos para alcançar projeção social. As personagens machadianas manifestam isso nas próprias investidas. Pensando na fórmula de que para se alcançar os objetivos não importam os meios, os procedimentos adotados pelas personagens foram, de alguma maneira, satisfatórios ao que pretendiam, porque muitas delas conseguiram o “lustre” e a “nomeada” que tanto procuravam.

Diante dos objetivos propostos e alcançados pela maioria das personagens, resta-nos uma pergunta: aquelas que alcançaram a “nomeada” construíram uma imagem social vencedora? Várias personagens machadianas ao se deparar com a

glória, sentem-se realizadas, conforme sucedeu a Patimau, Languru, Titané, Diogo Meireles etc., do conto “O segredo do bonzo” e ao cônego Vargas de “A sereníssima república.” No entanto, percebemos que no caso de Simão Bacamarte, a glória, o poder e o dinheiro alcançados não trouxeram realização pessoal. Talvez nesse caso possamos entender a atuação de Bacamarte nos reportando a uma estudiosa da obra machadiana ao afirmar que Machado de Assis é “um ficcionista do perecível, influenciado pela falta de sentido da vida, na insatisfação schopenhauriana” (RIEDEL, 1959, p.188-9). Assim, Bacamarte é uma personagem construída em torno dessa idéia de insatisfação e de irrealização.

Brás Cubas, por sua vez, idealizou vários projetos para alcançar a “nomeada” mas nada realizou. Situação idêntica podemos constatar na atuação de Simão Bacamarte que, à luz da ciência tentou criar novas teorias, e da mesma forma que Brás Cubas, fracassa. Ambos morrem solitários e sem alcançar a celebridade.

Esperamos ter demonstrado em nossa abordagem que o tema é aqui definido não só por sua recorrência e permanência, mas especialmente pelas *conexões* que ele estabelece entre os contos e o romance apresentados.

Seguindo a linha metodológica adotada nas análises realizadas, apresentaremos no próximo capítulo as conexões existentes entre as narrativas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, “Cantigas de esponsais” e “Um homem célebre.” Da mesma forma que Brás Cubas quis deixar uma obra original para perpetuar seu nome e garantir a “nomeada,” as personagens dos referidos contos empregam a música para alcançar o mesmo objetivo.

Veremos no próximo capítulo que a esterilidade também percorre as narrativas “Cantigas de esponsais” e “Um homem célebre” gerando a insatisfação pessoal.

4 UMA PRODUÇÃO ORIGINAL – ESCRITURA E MÚSICA: MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS, “CANTIGAS DE ESPONSAIS” E “UM HOMEM CÉLEBRE.”

A vaidade está tão fortemente ancorada no coração do homem que um soldado, um vagabundo, um cozinheiro, um carregador se gaba e quer ter os seus admiradores. Os próprios filósofos não fazem exceção à regra, e os que escrevem contra isso querem ter a glória de escrever bem; e aqueles que os lêem querem ter a glória de haver lido; e eu, que escrevo isto, não me eximo talvez dessa intenção; e quem sabe se os que me lerem...

Pascal

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o protagonista afirma muitas vezes que fora movido por uma “idéia fixa,” a obsessão de atingir a “nomeada.” A tentativa de alcançá-la por meio da invenção de um “emplasto” não se concretizou, conforme vimos no capítulo anterior. Trataremos neste capítulo de outra estratégia empregada pela personagem para sair da “obscuridade:” a escritura de um livro, a proposta de criação de uma obra “original.”

Memórias Póstumas de Brás Cubas representa uma produção metaliterária, uma vez que o narrador põe em discussão as técnicas referentes ao próprio ato de escrever um livro e à própria literatura. O narrador está instituído na narrativa como um “ser de papel,” segundo a denominação de R. Barthes (1971, p.46), porque inscrito na linguagem é quem enuncia o discurso, quem narra suas aventuras.

As relações *intertextuais* entre as narrativas literárias a serem abordadas neste capítulo apontam semelhanças temáticas, ou seja, entre *Memórias póstumas de Brás Cubas* e os contos “Cantigas de esponsais” e “Um homem célebre” as *conexões* se dão na seguinte perspectiva: Brás Cubas quis perpetuar seu nome por meio da escritura de uma obra original; da mesma forma os protagonistas dos contos (Romão e Pestana, respectivamente) buscam a “nomeada” por meio de uma composição original na área da música, porque também queriam “deixar algo de si na terra” (1997,

v.2, p.388), ou seja, desejavam ser famosos e lembrados, ainda que fosse após a morte, porque nessas narrativas “a morte não se opõe ao gosto da nomeada” (LIMA, 1981, p.70-73). Os músicos queriam deixar algo de si para as próximas gerações. Nesse aspecto podemos afirmar que a busca das personagens pela “nomeada” *dialoga* com o pensamento de Pascal: “A vaidade está tão fortemente ancorada no coração do homem que um soldado, um vagabundo, um cozinheiro, um carregador se gaba e quer ter os seus admiradores [...]” (2003, p.104). Embora as personagens estivessem no fim da vida, não desistiram de continuar na busca da fama, vendo-a como última tentativa de deixar uma imagem de vencedor. Romão e Pestana já usufruíam certo reconhecimento pelo talento musical, no entanto, as personagens consideravam a fama muito restrita à cidade onde moravam, queriam algo parecido com o que desejaram outras personagens — uma descoberta/invenção que iria mudar o universo, queriam algo grandioso como planejaram Brás Cubas, Simão Bacamarte e o cônego Vargas. Na fala de Pestana percebemos indicações do desejo de realizar algo que lhe proporcionasse fama universal:

Assim foram passando os anos, até 1885. A fama do Pestana dera-lhe definitivamente o primeiro lugar entre os compositores de polcas; mas o primeiro lugar da aldeia não contentava a este César, que continuava a preferir-lhe, não o segundo, mas o centésimo em Roma. (ASSIS, 1997, v.2, p.504).

Da mesma forma que Pestana, o mestre Romão também era reconhecido por seu talento musical:

É bom músico e bom homem [...]. Mestre Romão é o nome familiar; e dizer familiar e público era a mesma cousa em tal matéria e naquele tempo [...]. Quem não conhecia mestre Romão, com o seu ar circunspecto, olhos no chão, riso triste, e passo demorado? Tudo isso desaparecia à frente da orquestra; então a vida derramava-se por todo o corpo e todos os gestos do mestre. (ASSIS, 1997, v.2 ,p.386-7).

Mesmo desfrutando de admiração pública, Romão estava insatisfeito e desejava honrarias maiores que o aproximassem de compositores famosos no campo musical.

A música constitui outro tema constante em narrativas machadianas e aparece em vários momentos da criação literária do escritor. Por ocasião da questão anglo-brasileira (*Questão Christie*:1862-1863), Machado de Assis escreveu um *Hino Patriótico*²⁰ por meio do qual expressou o sentimento de exaltação da nação. O referido hino foi musicado e recitado em diferentes teatros. Vejamos alguns trechos:

Brasileiros! Haja um brado
Nesta terra do Brasil:
Antes a morte de honrado
Do que a vida infame e vill!

O leopardo aventureiro
Garra curva olhar feroz,
Busca o solo brasileiro,
Ruge e investe contra nós.
[...]

Nação livre, é nossa glória
Rejeitar grilhão servil; Pareça a nossa memória
Salva a honra do Brasil.
[...]. (ASSIS, 1997, v.3, p.298-9).

Outras referências à música podem ser encontradas nos contos e romances. Em muitos deles a música aparece para indicar a participação das personagens na vida cultural das cidades, nos bailes que ocorriam nos salões e nas casas. No conto “Trio em lá menor” (*Várias Histórias*) figura a personagem Regina que oscila entre o amor de dois homens. A narrativa é marcada pela dúvida da protagonista entre os dois amores. A música aparece no texto durante as visitas

²⁰Galante de Sousa em *Bibliografia de Machado de Assis* (1955) cita letra de Machado para o *Hino Patriótico*, a letra foi musicada por Júlio José Nunes (1863). Esse *Hino* foi publicado de forma anônima na *Semana Ilustrada* e no *Diário*, em 18 de janeiro de 1863. Na segunda publicação, intitulava-se *Hino dos Voluntários*. Outras poesias de Machado de Assis que também foram musicadas: *Cantata da Arcádia* (música de José Amat); *Lua da estiva noite* (música de Artur Napoleão, publicada em *Ecos do passado*, 1880); *Coração triste falando ao sol*, *Imitado do Su Tchon* e *Lágrimas de cera* (1870, musicada por Francisco Braga).

que os dois apaixonados fazem a Maria Regina e serve para indicar a situação de ambigüidade em que estava envolvida a protagonista:

A verdade pede que diga que esta moça pensava amorosamente em dous homens ao mesmo tempo. Um de vinte e sete anos, Maciel, — outro de cinqüenta, Miranda. Convenho que é abominável, mas não posso alterar a feição das cousas [...].

A visita dos dous homens (que a namoravam de pouco) durou cerca de uma hora. Maria Regina conversou alegremente com eles, e tocou ao piano uma peça clássica, uma sonata, que fez a avó cochilar um pouco. No fim discutiam música. Miranda disse cousas pertinentes acerca da música moderna e antiga; a avó tinha a religião de Bellini e da *Norma*, e falou das toadas do seu tempo [...] (ASSIS, 1997, v.2, p.519, grifo do autor).

No conto “O Machete” (1878) o tema da música é inserido na narrativa a partir da atuação de Inácio Ramos que aprendera com seu pai “os primeiros rudimentos da sua arte.” A música faz parte da alma e da vida de Inácio:

[...]. Inácio, conseguintemente, aprendeu melhor a música do que a língua, e aos quinze anos sabia mais dos bemóis que dos verbos. [...] atirou-se o rapaz com todas as forças da alma à arte do seu coração, e ficou dentro de pouco tempo um rabequista de primeira categoria.

A rabeça foi o primeiro instrumento escolhido por ele, como o que melhor podia corresponder às sensações de sua alma. Não o satisfazia, entretanto, e ele sonhava alguma coisa melhor. Um dia veio ao Rio de Janeiro um velho alemão, que arrebatou o público tocando violoncelo. Inácio foi ouvi-lo. Seu entusiasmo foi imenso; não somente a alma do artista comunicava com a sua como lhe dera a chave do segredo que ele procurara.

Daquele dia em diante, o violoncelo foi o sonho do artista fluminense [...].

Havia no violoncelo uma poesia austera e pura, uma feição melancólica e severa que casavam com a alma de Inácio Ramos. (ASSIS, 1997, v.2, p.856-57).

Após o nascimento do primeiro filho, Inácio e a esposa decidem que o menino será violoncelista. Porém, um colega instrumentista (que tocava machete) foge com a mulher de Inácio. Assim, a música marca vários momentos da vida do artista, inclusive o abandono e a loucura de que é vítima:

- Que tens? disse.
- Nada, respondeu Inácio.

E ergueu-se e tocou de novo o violoncelo. Não acabou porém; no meio de uma arcada, interrompeu a música, e disse a Amaral.

— É bonito, não?

— Sublime, respondeu o outro.

— Não; machete é melhor.

— Mas que há? articulou o estudante.

— Oh, nada, disse Inácio, ela foi-se embora, foi-se com o machete. Não quis o violoncelo, que é grave demais. Tem razão; machete é melhor.

A alma do marido chorava mas os olhos estavam secos. Uma hora depois enlouqueceu. (ASSIS, 1997, v.2, p.865).

No romance *Dom Casmurro* a música aparece de forma expressa no capítulo “A ópera:”

— A vida é uma ópera e uma grande ópera. O tenor e o barítono lutam pelo soprano, em presença do baixo e dos comprimários [...].

— Mas, meu caro Marcolini...

Deus é o poeta. A música é de Satanás, jovem maestro de muito futuro, que aprendeu no conservatório do céu [...].

[...] Um dia, quando todos os livros forem queimados por inúteis, há de haver algum, pode ser que tenor, e talvez italiano, que ensine esta verdade aos homens. Tudo é música, meu amigo. No princípio era o *dó*, e do *dó* fez-se *ré*, etc. Este cálix [...], é um breve estribilho. Não se ouve? Também não se ouve nem o pau nem a pedra, mas tudo cabe na mesma ópera... (ASSIS, 1997, v.1, p. 817-19, grifo do autor).

A presença da música também é evidente nos romances *Helena*, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*. No primeiro romance mencionado a encontramos na seguinte passagem:

Outra vez, Helena organizou um sarau musical, em que tomaram parte Eugênia Camargo e mais três moças da vizinhança. Foi a primeira vez que a ouviram cantar. O sucesso não podia ser mais completo. Como o aplauso que lhe deram pareceu desconsolar um pouco a filha do médico, Helena preparou-lhe habilmente um triunfo, fazendo-a executar ao piano uma composição brilhante, sua favorita [...]. (ASSIS, 1997, v.1, p. 310).

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* as referências à música e aos bailes também são constantes:

Oito dias depois, encontrei-a num baile; creio que chegamos a trocar duas ou três palavras. Mas noutra baile, dado daí a um mês, em casa de uma senhora, que ornara os salões do primeiro reinado [...], a aproximação foi maior e mais longa, porque conversamos e valsamos. A valsa é uma deliciosa cousa. Valsamos; não nego que, ao aconchegar ao meu corpo aquele corpo flexível e magnífico, tive uma singular sensação, uma sensação de homem roubado. (ASSIS, 1997, v.1, p.566.).

Em *Quincas Borba* encontramos vários momentos nos quais as personagens se divertem nos bailes ao som de músicas da época:

Ao mesmo tempo entrou no gabinete, onde os dez homens, tratavam de política, porque este baile, — ia-me esquecendo dizê-lo, — era dado em casa de Camacho [...].

Carlos Maria replicou sorrindo que era pouco dada a danças. Valsara com D. Sofia, por ser mestra no ofício [...]. (ASSIS, 1997, v.1, p.705-6).

Nos trechos transcritos acima a música não aparece para marcar a “sede de nomeada” das personagens, mas foram inseridos neste capítulo para demonstrar que a música também constitui um tema na vasta obra machadiana. Nos romances e contos referidos, a música aponta um costume do século XIX. Os bailes e as valsas animavam as noites das personagens. Já nas narrativas “Cantigas de esponsais” e em “Um homem célebre” a música é uma forma de marcar a atuação das personagens, sendo constituída como uma possibilidade ou tentativa empreendida pelos protagonistas Romão e Pestana na busca da glória e da fama universais. A ação das personagens dos contos e do romance em estudo está associada pela “idéia fixa” de construir algo de caráter original e grandioso.

No caso de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o protagonista opta por compor um livro original e superior a muitos existentes na literatura universal. Sabemos que não é a única obra em que Machado de Assis propõe e realiza uma

narrativa em processo de construção. Podemos ratificar nossa afirmativa reportando-nos às observações de um estudioso da obra machadiana:

[...] com exceção de *Memorial de Aires*, todos os demais romances da segunda fase de Machado de Assis, admitem, de um modo ou de outro, a sua condição de livro em processo de escritura. A começar por *Memórias póstumas de Brás Cubas* no capítulo “Vá de intermédio”. (CINTRA, 1985, p.37).

No referido capítulo o narrador explicita o processo de composição das suas memórias:

Que há entre a vida e a morte? Uma curta ponte. Não obstante, se eu não compusesse este capítulo, padeceria o leitor um forte abalo, assaz danoso ao efeito do livro. Saltar de um retrato a um epitáfio, pode ser real e comum; o leitor, entretanto, não se refugia no livro, senão para escapar à vida. Não digo que este pensamento seja meu [...]. (ASSIS, 1997, v.1, p.620-21).

O próprio texto machadiano indica a narração de um livro em processo de escritura. Brás Cubas faz várias referências ao processo de escrita de suas *Memórias* e em determinados capítulos o narrador comenta seu estilo e o processo de composição da obra. O capítulo “O senão do livro” constitui um desses momentos em que Brás Cubas “avalia” sua produção, critica o leitor, analisa seu estilo e aponta para uma escrita pautada numa visão carnavalesca da literatura, especialmente nos últimos períodos da transcrição:

Começo a arrepende-me deste livre. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem... (ASSIS, 1997, v.1, p.583).

No capítulo subsequente “O bibliômano” o narrador volta a discutir as qualidades de seu escrito, refere-se ao capítulo anterior e comenta a possibilidade de

suprimi-lo, no entanto, o capítulo enfeixa o livro e não é suprimido. Brás Cubas dá ao leitor a idéia de livro provisório, sujeito a alterações até alcançar a forma definitiva:

Talvez suprima o capítulo anterior; entre outros motivos, há aí, nas últimas linhas, uma frase muito parecida com despropósito, e eu não quero dar pasto à crítica do futuro.

Olhai: daqui a setenta anos, um sujeito magro, amarelo, grisalho, que não ama outra coisa além de livros, inclina-se sobre a página anterior, a ver se lhe descobre o despropósito; lê, relê, treslê [...] e nada; não acha o despropósito. (ASSIS, 1997, v.1, p.584).

Ainda no mesmo capítulo Brás Cubas alude a duas possibilidades concernentes aos resultados do livro: a primeira é a de não conseguir se tornar um escritor famoso; a segunda é a de seu livro ser encontrado por um bibliômano e ainda por acaso:

É um bibliômano. Não conhece o autor; este nome de Brás Cubas não vem nos seus dicionários biográficos. Achou o volume por acaso, no pardieiro de um alfarrabista. Comprou-o por duzentos réis. Indagou [...], e veio a descobrir que era um exemplar único... Único! Vós, que não só amais os livros [...], vós sabeis mui bem o valor desta palavra [...]. Ele rejeitaria a coroa das Índias, o papado, todos os museus da Itália e da Holanda, se os houvesse de trocar por esse único exemplar; e não porque seja o das minhas *Memórias*; faria a mesma coisa com o *Almanaque de Laemmert*, uma vez que fosse único. (ASSIS, 1997, v.1, p.584, grifo do autor).

No capítulo “Suprimido” Brás Cubas retoma a questão do processo de produção do livro e afirma:

Separamo-nos alegremente. Jantei reconciliado com a situação. A carta anônima restituía à nossa aventura o sal do mistério e a pimenta do perigo [...].

Estou com vontade de suprimir este capítulo. O declive é perigoso. Mas enfim eu escrevo as minhas memórias e não as tuas, leitor pacato. [...]. Não; decididamente suprimo este capítulo. (ASSIS, 1997, v.1, p.603-4).

Abel B. Baptista analisa a solicitação do livro na ficção de Machado de Assis e, especificamente a respeito do capítulo “Suprimido,” afirma:

[...] Brás Cubas continua a escrever as suas memórias quer quando resiste à vontade de supressão, quer quando toma a decisão da supressão. Dir-se-á que o que efetivamente se suprime é quase nada, que o capítulo lá fica, no

essencial para ser lido [...]. A verdade é que o capítulo se prolonga logo que e porque Brás Cubas afasta a hipótese de o suprimir, para imediatamente a seguir se interromper, quando o nosso autor decide suprimi-lo [...]. (BAPTISTA, 1998, p.101-102).

Embora Brás Cubas revele a possibilidade de suprimir alguns capítulos, efetivamente não realiza as supressões e continua a escrever suas memórias, ao mesmo tempo em que discute o processo de elaboração da obra, atitude que aponta para o *metatexto*:

A conclusão, se há alguma no capítulo anterior, é que a opinião é uma boa solda das instituições domésticas. Não é impossível que eu desenvolva este pensamento, antes de acabar o livro; mas também não é impossível que o deixe como está. (ASSIS, v.1, 1997, p. 612).

Outra afirmação metaliterária de Brás Cubas encontramos no capítulo “Inutilidades:” “Mas, ou eu muito me engano, ou acabo de escrever um capítulo inútil” (ASSIS, 1997, p.626).

O embrião da “idéia fixa” de personagens machadianas de escrever um livro e se tornar famosas já estava em produções anteriores a *Memórias póstumas de Brás Cubas* como, por exemplo, no conto “Uma excursão milagrosa” (1866), narrativa reaproveitada de “O País das Quimeras” (1862). Nesse texto a personagem Tito compõe versos, mas em razão da precária situação financeira é obrigado a vendê-los a “um sujeito maníaco pela fama de poeta.” “Aurora sem dia” (1873), por sua vez, apresenta a personagem Luís Tinoco que se dedica à composição de um livro de versos, e na ânsia de se tornar um escritor famoso, distancia-se da realidade, perde o emprego, e só depois de ver as tentativas de glória fracassadas retorna ao mundo “real” (na concepção corrente do que pode ser considerado “real” no universo ficcional: verossímil). Semelhante fato acontece em “O programa,” em que seu herói também está preso à “idéia fixa” de se tornar um escritor.

Os protagonistas Brás Cubas, mestre Romão e Pestana não conseguem se desvencilhar da “idéia fixa” de glória. Brás Cubas faz confissões usando “a tinta da melancolia,” num estado de decepção por não ter alcançado a “nomeada” com a invenção do “emplasto”. A escritura de um livro representa outra tentativa de Brás

Cubas para alcançar a “nomeada.” A primeira referência que o narrador faz à composição de uma obra original encontra-se já na abertura do romance:

Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, cousa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinqüenta, nem vinte, e quando muito, dez. [...] Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo [...]. Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual [...].

Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião, e o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo [...]. Conseqüentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas *Memórias*, trabalhadas cá no outro mundo [...]. (ASSIS, 1997, v.1, p.513, grifo do autor).

Brás Cubas confessa o desejo de conquistar um público leitor, pois, ao escrever um romance, deseja divulgação/publicação/publicidade. Para alcançar as metas, Brás Cubas chama a atenção do leitor para o estilo da obra: “[...] a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo” (ASSIS, 1997, v.1, p.513) e ainda: “que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faço-o eu, e a ciência mo agradecerá” (p.520). O narrador tem por objetivo imprimir em suas *Memórias póstumas* um caráter de obra original, sem precedentes na literatura mundial. Com esta estratégia, Brás Cubas quer destacar a importância do escrito, objetivando atingir a “nomeada.” O argumento básico para atestar a originalidade da obra está na referência que faz ao *Pentateuco* de Moisés, e a Stendhal, considerando as *Memórias* uma obra inovadora em relação às mencionadas:

Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco. (ASSIS, 1997, v.1, p.513).

O primeiro procedimento discursivo do defunto autor é convencer o leitor da originalidade da obra, apelando para a comparação entre as *Memórias póstumas* e o

Pentateuco. Ao julgá-los, Brás Cubas considera sua composição diferente em relação ao *Pentateuco*. O discurso do narrador é marcado pela idéia de superioridade. Esse caráter das memórias de Brás Cubas também é assinalado por um estudioso da obra machadiana:

Também na prosa há um quê de falsete [...]. A intenção de mostrar superioridade é patente, ainda que inseparável da situação narrativa risível. Assim, prestígio e desprestígio estão juntos na empostação da linguagem, convivência que é de todos os momentos, e atrás da qual triunfa o narrador, que brilha sempre duas vezes, uma quando assinala os próprios méritos retóricos, outra, quando ri de seu caráter desfrutável [...]. (SCHWARZ, 1990, p.20).

Os argumentos do narrador revelam ironia ao tratar de assuntos religiosos sem, no entanto, imprimir um tom de coisa séria. Percebemos relações *intertextuais* entre *Memórias póstumas de Brás Cubas* e outras narrativas quando o narrador faz *alusões* a livros que compõem a *Bíblia Sagrada* e ao tratar da técnica empregada por Moisés na composição do *Pentateuco*. Da mesma maneira, o narrador refere-se a escritores consagrados na literatura mundial, Stendhal, Stern, Xavier de Maistre na tentativa de sobrepor a originalidade e boas qualidades de sua composição em relação às obras desses escritores.

O tom do discurso de Brás Cubas difere da construção dos discursos em “Cantigas de esponsais” e em “Um homem célebre” por ser proferido por um “defunto autor para quem a campa foi outro berço.” Em tal situação a dimensão temporal é diferente: Brás Cubas não tem pressa em narrar, por isso escreve e narra com liberdade:

[...] Consequentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas *Memórias*, trabalhadas cá no outro mundo [...]. A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus. (ASSIS, 1997, v.1, p.513, grifos do autor).

Brás Cubas conseguiu compor as suas memórias, posto que, enquanto narra vai escrevendo e tecendo o seu texto — seu livro tem um começo: “Que Stendhal

confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores” e tem um fim: “[...] Este último capítulo é todo de negativas. [...] — Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria” (ASSIS, 1997, p.639). No entanto, não identificamos na narrativa uma passagem que aponte a celebridade da personagem com a divulgação e publicação de sua “obra original.” No âmbito ficcional não percebemos a “nomeada” de Brás Cubas advinda dessa estratégia. No capítulo que trata do bibliômano o narrador ainda menciona a falta de divulgação de sua obra: “É um bibliômano. Não conhece o autor; este nome de Brás Cubas não vem nos seus dicionários biográficos. Achou o volume por acaso, no pardieiro de um alfarrabista [...]” (ASSIS, 1997, p.584).

A “sede de nomeada” presente em *Memórias póstumas de Brás Cubas* transita para “Cantiga de esponsais” visto que o tema é *assimilado e transformado* pelo escritor. Uma *transformação* diz respeito à condução da narrativa que no conto é feita por um narrador *heterodiegético*, posto que não participa da história: “Imagine a leitora que está em 1813, na igreja do Carmo, ouvindo uma daquelas boas festas antigas, que eram todo o recreio público e toda a arte musical. Sabem o que é uma missa cantada [...]” (ASSIS, 1997, v.2, p.386). No romance vimos que o protagonista ocupa a posição de narrador *autodiegético* ao narrar as suas próprias aventuras. Em “Cantiga de esponsais” o leitor terá acesso aos fatos e ao perfil psicológico da personagem por um narrador ausente da história, narrando em um nível *extradiegético*. Será esse narrador que decifrará o estado psicológico de Romão:

Ah! se mestre Romão pudesse *seria um grande compositor* [...]. Tinha a vocação íntima da música; trazia dentro de si muitas óperas e missas, um mundo de harmonias novas e originais, que não alcançava exprimir e pôr no papel. Esta era a causa única da tristeza de mestre Romão. Naturalmente o vulgo não atinava com ela; uns diziam isto, outros aquilo: doença, falta de dinheiro, algum desgosto antigo; mas a verdade é esta: — a causa da melancolia de mestre Romão era não poder compor, não possuir o meio de traduzir o que sentia. Não é que não rabiscasse muito papel e não interrogasse o cravo, durante horas; mas tudo lhe saía informe, sem idéia nem harmonia [...]. (ASSIS, 1997, v.2, p.387, grifo nosso).

Predomina na narrativa a focalização *zero*, pois conforme pudemos perceber no trecho acima, o narrador tem total conhecimento dos desejos e

sentimentos da personagem, dos fatos e suas causas, bem como revela seu controle na narrativa ao reproduzir a fala das personagens por meio de um discurso *transposto*. A transcrição acima indica-nos ainda que as relações *intertextuais* entre as personagens Brás Cubas e Romão se estabelecem também pelo estado psicológico dos protagonistas marcado pela frustração: no caso de Romão, o narrador aponta a causa da melancolia e da frustração do músico por não ter conseguido encontrar a nota musical que tanto buscou; Brás Cubas enquanto narrador de suas memórias confessa sua decepção com a vida por não ter conseguido realizar nada: “Este último capítulo é todo de negativas. Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento [...]” (ASSIS, 1997, v.1, p.639). O estado psicológico de Romão assemelha-se ao de Brás Cubas quando este relatou a decepção com o fracasso na “invenção do emplasto.” Os protagonistas possuíam uma “idéia grandiosa e útil,” cujos resultados também aproximam essas personagens: nenhuma conseguiu êxito, e no caso do músico, não conseguiu traduzir em sons o que tanto desejava. O grande conflito de Romão se estabelece entre os sentimentos interiores e a expressão por meio da música: Romão não conseguia compor o canto esponsálico que buscou durante a existência e que lhe daria a fama. Da mesma forma que Brás Cubas, Romão experimenta a frustração por não conseguir a “nomeada.” No caso de Brás Cubas, mediante o fracasso nas estratégias já mencionadas no capítulo anterior, confessa: “[...] se a idéia do emplasto me tem aparecido nesse tempo, quem sabe? Não teria morrido logo e estaria célebre. Mas o emplasto não veio” (ASSIS, 1997, v.1, p.617). Mais adiante a idéia de decepção é retomada por Brás Cubas: “divino emplasto, tu me darias o primeiro lugar entre os homens, acima da ciência e da riqueza, porque eras a genuína e direta inspiração do Céu” (ASSIS, 1997, v.1, p.639). Romão e Pestana também são perseguidos pela “idéia fixa” de reconhecimento. No caso de Romão, quando a doença se agrava a obsessão pela “nomeada” assume proporções maiores:

Em músicas! justamente esta palavra do médico deu ao mestre um pensamento. Logo que ficou só, com o escravo, abriu a gaveta onde guardava desde 1779 o canto esponsálico começado. Releu essas notas

arrancadas a custo, e não concluídas. E então teve uma idéia singular: — rematar a obra agora, fosse como fosse; *qualquer coisa servia, uma vez que deixasse um pouco de alma na terra.* (ASSIS, 1997, v.2, p.388, grifo nosso).

O trecho em destaque revela que Romão não estava preocupado com o caráter qualitativo de sua composição, ele desejava a construção de uma imagem social que o tornasse vencedor, porque não queria apenas encontrar uma nota musical para terminar o canto esponsálico e guardá-lo na gaveta, antes, queria concluí-lo para deixar “um pouco de alma na terra.” Romão está falando em deixar algo de si para a humanidade, em perpetuar seu nome nas composições musicais. Mas, sendo marcado pela esterilidade física, tal qual o foi Brás Cubas, Romão foi marcado pela esterilidade no âmbito artístico no que se refere a uma produção original. Quando Romão objetiva deixar parte de si para gerações posteriores, deseja alcançar a celebridade, deixando gravada na memória das pessoas que um certo mestre Romão passou pela vida, não de forma apagada e por essa razão tenta fugir da obscuridade, assim como Brás Cubas, Simão Bacamarte, Patimau, Languru, Diogo Meireles, Stroibus, conforme vimos no capítulo anterior.

No trecho abaixo evidenciaremos os mais íntimos desejos do mestre Romão que, às vésperas da morte, luta para continuar vivo na memória dos homens: “— Quem sabe? Em 1880, talvez se toque isto, e se conte que um mestre Romão...” (ASSIS, 1997, v.2, p.388). A narrativa se passa no ano de 1813 e Romão pensa em perpetuar seu nome em caso de obter fama. Identificamos um *diálogo* entre o texto machadiano e as reflexões que alguns filósofos fizeram da vaidade e do desejo de glória do homem. Aqui fazemos uma retomada do pensamento de Pascal: “Somos tão presunçosos que desejaríamos ser conhecidos por toda a Terra, e mesmo por aqueles que existirem quando já não formos deste mundo [...]” (2003, p.104). O desejo, a vaidade e a presunção de Romão passam por essa linha de pensamento pascalino, posto que objetiva concluir o canto esponsálico, atingir a fama e perpetuar seu nome.

Embora Romão seja um músico exímio, não consegue encontrar a nota tão desejada que o tornaria famoso. Diferentemente do narrador de “O segredo do Bonzo” que, mesmo não possuindo capacidade para executar um instrumento

musical, torna-se famoso porque consegue convencer os ouvintes de uma suposta habilidade musical. O referido narrador alcança a “nomeada” por meio do fingimento; já no caso de Romão, a busca da “nomeada” se dá por meio de uma habilidade que a personagem possui (é músico), mas não consegue êxito, confirmando mais uma vez a tese do bonzo Pomada: das duas existências (a da opinião e a da realidade) a que vale é a da opinião, o que parece ser e não a da realidade.

A perseverança de Romão em empregar a música como instrumento para obter o louvor é confirmada a cada fase de agravamento de seu estado de saúde, porque a efemeridade da vida o desespera, ou melhor, a proximidade da morte:

O princípio do canto rematava em um certo *lá*; este *lá*, que lhe caía bem no lugar, era a nota derradeiramente escrita. [...] Pela janela viu na janela dos fundos de outra casa dous casadinhos de oito dias, debruçados, com os braços por cima dos ombros, e duas mãos presas. Mestre Romão sorriu com tristeza.

— Aqueles chegam, disse ele, eu saio. Comporei ao menos este canto que eles poderão tocar... (ASSIS, 1997, v.2, p.388, grifo do autor).

A frustração do mestre Romão no final da vida assemelha-se ao estado psicológico de Brás Cubas: “morri de uma pneumonia; mas se lhe disser que foi menos a pneumonia, do que uma idéia grandiosa e útil, a causa da minha morte, é possível que o leitor me não creia, e todavia é verdade. Vou expor-lhe sumariamente o caso [...]” (ASSIS, 1997, p.514). O estado de enfermidade no qual se encontra Romão o deixa melancólico porque não encontrou a nota musical que tanto buscou: “sentou-se ao cravo; reproduziu as notas e chegou ao *lá* ... — *Lá, lá, lá* Nada, não passava adiante. E contudo, ele sabia música como gente. *Lá, dó, ... lá, mi ... lá, si, dó ... ré ... ré ... ré ...*” (ASSIS, 1997, v.2, p.388-89, grifo do autor). O mestre fez várias tentativas inúteis para concluir o canto esponsálico:

Desesperado, deixou o cravo, pegou do papel escrito e rasgou-o. Nesse momento, a moça embebida no olhar do marido, começou a cantarolar à toa, inconscientemente, uma cousa nunca antes cantada nem sabida, na qual cousa um certo *lá* trazia após si uma linda frase musical, justamente a que mestre Romão procurara durante anos sem achar nunca. O mestre ouviu-a com tristeza, abanou a cabeça, e à noite expirou. (ASSIS, 1997, v.2, p.389-390).

Ao analisarmos as reações de Romão durante todo o processo de busca de uma composição original e, especialmente quando está no final da vida, percebemos nas declarações do narrador que a frustração foi a causa da morte da personagem que não conseguiu encontrar a tal nota musical para o canto “esponsálico.” Ao escutá-la cantarolada por outra personagem anônima, reage de forma a revelar que o “amor da glória” o motivara em toda a sua vida. A permanente busca por algo que fosse original constituiu a razão da existência de Romão. Percebemos mais uma vez as relações *intertextuais* entre as narrativas, uma vez que as causas da morte de Brás Cubas e de Romão são análogas. A confissão de Brás Cubas evidencia sua decepção: “[...] Tantos sonhos, meu caro Borba, tantos sonhos, e não sou nada [...]” (ASSIS, 1997, v.1, p.628). Quanto a Romão, o narrador afirma: “[...] o mestre ouviu-a com tristeza, abanou a cabeça, e à noite expirou” (ASSIS, 1997, v.2, p.390). O estado psicológico das personagens é marcado pela decepção causada pela não realização dos projetos, portanto, pela esterilidade e obscuridade. O pai de Brás Cubas também tem seu estado de saúde abalado pela constatação da derrota do filho no casamento e na política. Lembremos da frase que Brás Cubas profere para Quincas Borba: “tantos sonhos,” e associemos com a decepção do pai de Brás Cubas:

Meu pai ficou atônito com o desenlace, e quer-me parecer que não morreu de outra cousa. Eram tantos os castelos que engenhara, tantos e tantíssimos os sonhos, que não podia vê-los assim esboroados, sem padecer um forte abalo no organismo. [...].

Mas eu era moço, tinha o remédio em mim mesmo. Meu pai é que não pôde suportar facilmente a pancada. Pensando bem, pode ser que não morresse precisamente do desastre; mas que o desastre lhe complicou as últimas dores, é positivo. Morreu daí a quatro meses, — acabrunhado, triste [...]. Mas a tristeza tornou logo, a tristeza de morrer sem me ver posto em algum lugar alto, como aliás me cabia.

— Um Cubas! (ASSIS, 1997, v.1, p.561).

Os músicos, Brás Cubas e seu pai têm o estado de saúde agravado pelas decepções e falta de realização pessoal, conforme as falas dos narradores.

A busca do mestre pela nota musical pode representar uma busca mais ampla — o mestre buscava o sentido da própria vida que, para ele, estava na descoberta de algo que traria a consagração, porque a fama representava a vida para ele. Essa busca representa uma metáfora: pode significar a busca da perfeição artística, da honra, do louvor, da “nomeada,” a busca do sentido de sua existência revelada na projeção social, que aponta para a construção de uma imagem social vencedora. Situação semelhante ocorre com Pestana, personagem de “Um homem célebre” que também busca a “nomeada” por meio de uma composição musical. Essa narrativa apresenta algumas relações *intertextuais* com “Cantiga de esponsais,” visto que em ambas o recurso empregado para se atingir a “nomeada” é a música. “Um homem célebre” (1896) parece ser a reescrita de “Cantigas de esponsais” (1883). Em estilo que aponta para o *palimpsesto*, Machado de Assis elabora um segundo texto inserindo marcas que aproximam as duas narrativas: as personagens buscam inspiração para realizar uma composição musical original e tentam encontrar uma idéia para traduzir a inspiração em sons, mas a tão desejada inspiração não vem e os artistas passam todo o tempo a procurá-la:

Veio o café; Pestana engoliu a primeira xícara, e sentou-se ao piano. Olhou para o retrato de Beethoven, Bach, Shumann [...].

Entre meia-noite e uma hora, Pestana pouco mais fez que estar à janela e olhar para as estrelas, entrar e olhar para os retratos. De quando em quando ia ao piano, e, de pé, dava uns golpes soltos no teclado, como se procurasse algum pensamento, mas o pensamento não aparecia [...]. Por que não faria ele uma só que fosse daquelas páginas imortais?

Às vezes, como que ia surgir das profundezas do inconsciente uma aurora de idéia; ele corria ao piano, para aventá-la inteira, traduzi-la, em sons, mas era em vão; a idéia esvaía-se. Outras vezes, sentado, ao piano, deixava os dedos correrem, à ventura, a ver se as fantasias brotavam deles, como dos de Mozart; mas nada, nada, a inspiração não vinha, a imaginação deixava-se estar dormindo. (ASSIS, 1997, v.2, p.499).

No discurso do narrador, que também se coloca em uma posição de ausência da história, sendo, portanto, um narrador *heterodiegético*, percebemos a repetição constante do termo “inspiração” como elemento indispensável para uma composição

clássica e original, aspecto que se mantém em “Cantigas de esponsais”. Machado de Assis retoma a discussão a respeito da necessidade de “inspiração” para a criação artística. Nessas narrativas, a concepção de arte para as personagens está baseada na “inspiração” do artista. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* o termo “inspiração” também aparece relacionado a uma invenção: “divino emplasto, tu me darias o primeiro lugar entre os homens, acima da ciência e da riqueza, porque eras a genuína e direta inspiração do Céu” (ASSIS, 1997, p.639). Nas narrativas o termo inspiração é utilizado como elemento indispensável para elaboração da arte, para criação de algo original, ela “desceria do céu” para proporcionar a invenção de um emplasto (Brás Cubas) e para proporcionar a criação artística. Como ela não vem, as personagens (Brás Cubas, Pestana e Romão) saem do palco da vida marcadas pela esterilidade, assim como aconteceu a Simão Bacamarte (“O alienista”). As circunstâncias que envolvem as personagens podem ser tomadas como uma forma irônica no processo de criação artística, porque o narrador “ri” dos artistas que esperam apenas pela musa “inspiração” para produção artística. Na verdade, é preciso muito mais para uma elaboração artística original, como por exemplo, o talento e o “sentimento íntimo” de que fala Machado de Assis em seu artigo “Notícia da atual literatura brasileira — Instinto de nacionalidade:” “[...] O que se deve exigir de um escritor [artista] antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda que trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (1997, v.3, p.804). O efeito irônico dos textos se configura na reflexão que Machado de Assis apresenta da própria arte ficcional — o narrador parece criticar as personagens que buscam a “nomeada” sem criar algo substancial.

Embora Pestana não tenha conseguido a composição de uma música clássica, usufrui o prazer da fama com a popularidade que alcançara com as polcas: “[...] mas não tardou que compusesse outra, e a *comichão da publicidade* levou-o a imprimir as duas [...]” (ASSIS, 1997, v.1, p.500, grifo nosso). Brás Cubas também manifesta a “sede de nomeada” empregando termos que expressam a mesma obsessão nutrida por Pestana: “[...] para que negá-lo? Eu tinha a paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas [...]” (ASSIS, 1997, v.2, p.515). Notemos que os trechos “[...] a comichão da publicidade” (conto) e “[...] eu tinha a paixão do

arruído” (romance) apontam para o mesmo significado, o desejo que as personagens têm de obter glória. As transcrições acima apontam para a *intertextualidade* estabelecida não apenas entre as narrativas literárias, mas entre os textos machadianos e as reflexões de Matias Aires, a partir do recurso da *alusão*: “Há porém na vaidade a diferença, que tudo o que se faz por vaidade, queremos que se veja, que se diga e que se saiba; então *é fortuna a publicidade*, se é que nos parece que o mundo inteiro não basta para testemunha; (AIRES apud BOSI, 1999, p.210). O valor que as personagens dão à publicidade aproxima-se da idéia expressa nas reflexões do filósofo Matias Aires. Brás Cubas e Pestana são personagens marcadas pela idéia de autopromoção, expressa nos termos “comichão da publicidade”, “a paixão do arruído, do cartaz, do foguete.”

Pestana traz a obsessão da “nomeada” como uma companheira inseparável que o persegue mesmo após seu casamento. Da mesma forma que o mestre Romão (“Cantiga de sponsais”), Pestana (“Um homem célebre”) vive em busca da inspiração que traria a realização profissional. Ambos não encontram a forma musical de traduzir suas idéias e sentimentos; casam-se, em pouco tempo ficam viúvos e morrem insatisfeitos. As tentativas de Pestana aparecem expressas na voz do narrador:

Vexado e enfasiado, Pestana arremeteu contra aquela que o viera consolar tantas vezes, musa de olhos marotos e gestos arredondados, fácil e graciosa. E aí voltaram as náuseas de si mesmo, o ódio a quem lhe pedia a nova polca da moda, e juntamente o esforço de compor alguma coisa ao sabor clássico, uma página que fosse, uma só, mas tal que pudesse ser encadernada entre Bach e Schumann. Vão estudo, inútil esforço. Mergulhava naquele Jordão sem sair batizado. (ASSIS, 1997, v.2, p.500).

A “idéia fixa” de Pestana em ter uma composição clássica “encadernada entre Bach e Shumann” expressa seu desejo mais íntimo: tornar-se tão famoso quanto os compositores que admira (Mozart, Bach, Beethoven). Pestana alcançou a celebridade, mas não de forma plena, porque o gênero musical não era o de Mozart e outros que ele venerava. O narrador declara no desfecho da narrativa a decepção da personagem:

Assim foram passando os anos, até 1885. A fama do Pestana dera-lhe definitivamente o primeiro lugar entre os compositores de polcas; mas o primeiro lugar da aldeia não contentava a este César, que continuava a preferir-lhe, não o segundo, mas o centésimo em Roma.

Naquele ano, apanhou uma febre de nada, que em poucos dias cresceu, até virar perniciosa [...].

Foi a única pilhéria que disse em toda a vida, e era tempo, porque expirou na madrugada seguinte, às quatro horas e cinco minutos, bem com os homens e mal consigo mesmo. (ASSIS, 1997, v.2, 504).

Diante do estado psicológico de Pestana no final da vida, a questão que se coloca transcende a um simples desejo de glória, porque mesmo conseguindo a fama, ainda que de maneira restrita ao espaço onde viveu, morre infeliz. Na declaração do narrador no desfecho do conto, observamos a complexidade da alma de Pestana porque morre “bem com os homens e mal consigo mesmo,” declaração que demonstra a frustração do músico com o seu desempenho profissional/musical. A personagem experimenta o vazio artístico que se projeta no vazio social.

Podemos compreender a angústia de Pestana se analisarmos a situação da música brasileira no século XIX, período em que a “polca” era considerada um estilo musical das camadas populares:

A segunda metade do século XIX foi um período muito importante na formação de nossa identidade musical [...].

Nessa época, o Rio de Janeiro tinha 300.000 habitantes, a metade composta por escravos. Havia uma separação nítida entre as classes sociais que se refletia nas músicas mais populares para cada uma delas.

Nas senzalas e nas ruas, os escravos cantavam e dançavam seus batuques e lundus, que os europeus achavam muito primitivos e que não entravam nos salões nem nas casas da elite. Nos salões da Corte, se ouvia música da Europa: clássicos, óperas e, nos salões, se dançava valsa, quadrilha, mazurca e polca. As serenatas eram consideradas clássicas, cultivadas pelos poetas e tocadas nos salões. (BRANCO, 2004, p.121-2).

Pestana desejava uma composição musical que refletisse sua admiração pelos clássicos. O sucesso obtido com a “polca” não satisfazia a vaidade de Pestana. Destacamos um estudo a respeito da polca e de seu surgimento:

Em 1840, a polca, vinda da Alemanha, chegou ao Brasil, tornando-se muito popular. Devido ao seu grande sucesso, os compositores brasileiros

começaram a compor polcas também. Foi ainda o ano do primeiro carnaval à moda da Europa com máscaras.

A polca, que no início era tocada somente no piano e em pequenas formações começou a se popularizar, adentrando na população pobre, que não tinha piano, mas violão, flauta, cavaquinho e pandeiro. Esses conjuntos se chamavam chorões. (BRANCO, 2004, p.122).

O conflito de Pestana reside entre duas situações: não conseguia compor músicas clássicas que lhe dessem o reconhecimento semelhante ao de Bach, Beethoven, por exemplo, mas possuía o talento para compor música popular. A música serve para revelar a complexidade na composição da personalidade de Pestana, ou seja, uma personagem que adquire fama, mas vive insatisfeita consigo mesma porque queria seu nome entre os famosos da música clássica.

Podemos afirmar em relação aos contos apresentados neste capítulo que o elemento temático estabelece relações *intertextuais* entre as narrativas em estudo porque as personagens Romão e Pestana morreram sem atingir a tão desejada fama por meio de uma composição musical e, conseqüentemente, não conseguem construir uma imagem social vencedora, imagem profundamente atrelada à obtenção da “nomeada.”

Da mesma forma que Pestana e Romão, Brás Cubas também se sente irrealizado e imprime um tom pessimista ao fechar seu livro. Acentua as decepções e revela mais uma vez as frustrações: “[...] não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento [...]” (ASSIS, 1997 v.1, p.639). Essa diversidade de estratégias frustradas concorre para que a personagem título declare seu ceticismo em relação à vida e proclame a negação de tudo: dos valores e princípios que regem a sociedade de seu tempo, da fé na dignidade e na bondade humana. Ao fazer um balanço de sua vida, Brás Cubas declara:

Somadas umas cousas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve minguagem nem sobra, e conseqüentemente que saí quite com a vida. E imaginará mal; porque ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: — Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria. (ASSIS, 1997, v.1, p.639).

Com tais afirmações/negações Brás Cubas revela que não conseguira obter a “nomeada,” e por isso encerra seu livro empregando um tom pessimista com a “tinta da melancolia.” Embora tenha conseguido a escritura do livro, enquanto narrador, já enquanto personagem não consegue a “nomeada.”

Neste trabalho, consideramos o processo de escritura do livro como mais uma tentativa da personagem de alcançar a “nomeada.” Brás confessa no capítulo “Que explica o anterior,” no qual revela o motivo principal dessa “idéia fixa:” “[...] se a paixão do poder é a mais forte de todas, como alguns inculcam, imaginem o desespero, a dor, o abatimento do dia em que perdi a cadeira da Câmara dos Deputados. lam-se-me as esperanças todas; terminava a carreira política” (ASSIS, 1997, v.1, p.627). Com tais afirmações, Brás Cubas reconhece sua derrota na vida política. As conseqüências da obscuridade são reveladas e lembradas mais uma vez pelo narrador, em um diálogo com o amigo Quincas Borba:

— Mas, enfim, que pretendes fazer agora? Perguntou-me Quincas Borba, indo pôr a xícara vazia no parapeito de uma das janelas.

— Não sei; vou meter-me na Tijuca; fugir aos homens. Estou envergonhado, aborrecido. Tantos sonhos, meu caro Borba, tantos sonhos, e não sou nada. (ASSIS, 1997, v.1, p.628).

A decepção de Brás atinge o ponto máximo em sua confissão: “não sou nada.” Nesse discurso evidenciamos o niilismo que *dialoga* com outros discursos na produção machadianas, como por exemplo “O alienista,” na qual Simão Bacamarte decide buscar a cura para si próprio, depois de fracassar em suas experiências com os “loucos” de Itaguaí: “[...] Dizem os cronistas que ele morreu dali a dezessete meses no mesmo estado em que entrou, sem ter podido alcançar nada” [...]” (ASSIS, 1997, v.2, p.288).

Percebemos na confissão de Brás Cubas e na declaração do narrador de “Cantigas de esponsais” uma relação *intertextual* no que diz respeito ao estado psicológico de Romão: “Não é que não rabiscasse muito papel e não interrogasse o cravo, durante horas; mas tudo lhe saía informe, sem idéia nem harmonia. Nos últimos tempos tinha até vergonha da vizinhança, e não tentava

mais nada” (ASSIS, 1997, v.2, p.387). Romão e Brás Cubas temem a opinião pública, sentem-se derrotados porque não obtiveram o prestígio que desejavam e, em conseqüência, estão envergonhados. As passagens acima expressam a preocupação das personagens com a aparência das coisas, com a opinião alheia, com a imagem que vão fazer de suas atuações e de seus projetos.

Retomando o processo de busca da “nomeada” por Romão, Pestana e Brás Cubas, percebemos que o primeiro com 65 anos, pode ser considerado sujeito velho, no contexto do século XIX; o segundo com 45 anos é envolvido em um desânimo decorrente da frustração de não conseguir compor músicas clássicas, entregando-se a um processo de velhice psicológica; Brás Cubas — um “defunto-autor.” Tomando por base a idéia de que Machado de Assis é um ficcionista que apresenta uma visão trágica da existência humana e concebe o tempo em seu aspecto destruidor diante da fragilidade das coisas, percebemos uma *alusão* que Machado faz em relação à sua concepção do fluir do tempo, que se encontra no romance *Esaú e Jacó*: “o tempo é um rato roedor das cousas, que as diminui ou altera no sentido de lhes dar outro aspecto” (ASSIS, 1997, v.1, p.976). Assim sendo, podemos entender a urgência das personagens machadianas em alcançar a “nomeada,” sobretudo porque estavam doentes e no final da vida (Pestana e Romão).

Vimos que o tema determina ação das personagens e por meio de um objetivo único percebemos as associações entre as narrativas. O romance e os contos são marcados pelo princípio de *conexões*. Romão (“Cantigas de esponsais”) e Pestana (“Um homem célebre”) buscam a “nomeada” empregando como estratégia a tentativa de produzir uma música original. Ambos desejam a perfeição inatingível e buscam durante toda a vida algo que pudesse representar a realização pessoal, mas só conseguem a insatisfação e a dúvida diante dos resultados negativos obtidos.

Nas narrativas aqui apresentadas percebemos a discussão que Machado de Assis proporciona por meio dos narradores instituídos, em relação ao grande conflito do homem com a vida e a insatisfação das personagens com a obscuridade. Dois sujeitos que adoecem em virtude da obsessão pela fama, que têm pressa em se tornar célebres, porque o tempo os consome sem que alcancem “a nomeada;” outra

personagem, um defunto autor que narra sua vida refletindo acerca da razão da existência, porque ao analisar sua trajetória conclui que “nada conduz a nada. Para que viver? [...]. E a falta de sentido da vida dá a vontade de se debruçar sobre o abismo do Inexplicável” (PEREIRA, 1939, p.222). As três personagens atuam numa atmosfera de desilusão e decepção com tudo que alcançou, ou seja, “nada.”

As personagens trabalhadas neste capítulo não conseguem construir uma imagem social vencedora, no universo ficcional, daí a frustração e a melancolia. Não adquiriram a “nomeada” na proporção que desejavam, logo não alcançaram a imortalidade que se atribui aos grandes artistas (músicos e escritores). Queriam deixar algo de si para a humanidade, um pouco de alma na terra e talvez tenham conseguido, mesmo de forma sutil porque,

Como disse Pascoal, ninguém morre tão pobre que não deixe alguma coisa de si. Em todo caso, ele deixa reminiscência, embora nem sempre elas encontrem um herdeiro. O romancista recebe a sucessão quase sempre com uma profunda melancolia. Pois, assim como se diz num romance de Arnold Bennet que uma pessoa que acabara de morrer “não tinha de fato vivido,” o mesmo costuma acontecer com assomas que o romancista recebe de herança. (BENJAMIN, 1994, p.212).

Analisamos neste capítulo a “nomeada” como objeto de busca de Pestana, Romão e Brás Cubas. Este, por sua vez, recebe de seu pai instruções para que se torne um medalhão, estratégia também empregada pelo pai de Janjão (“Teoria do medalhão”). No último capítulo desta tese abordaremos o tema da “nomeada” nas narrativas *Memórias póstumas de Brás Cubas* e “Teoria do medalhão.” Veremos que os conselhos paternos dirigidos aos filhos Brás Cubas e Janjão estão fundamentados na “idéia fixa” de glória e de fama, da mesma maneira que pudemos observar nas atuações de personagens trabalhadas aqui.

5 LEGADO PATERNO: MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS E “TEORIA DO MEDALHÃO” — APROXIMAÇÕES

Há porém na vaidade a diferença, que tudo o que se faz por vaidade, queremos que se veja, que se diga e que se saiba; então é fortuna a publicidade, se é que nos parece que o mundo inteiro não basta para testemunha; daqui vem que um furor heróico até chega a invocar o céu e a terra, para estarem atentos a uma ação; como tudo se faz pelo estímulo da vaidade, por isso se julga perdida uma façanha, que não tem quem a divulgue; como se um ato generoso consistisse mais em se saber do que em se obrar.

Matias Aires

Vimos nos capítulos anteriores várias associações entre *Memórias póstumas de Brás Cubas* e as narrativas “O alienista,” “Um segredo do bonzo,” “A sereníssima república,” “Conto alexandrino,” “Cantigas de esponsais” e “Um homem célebre.” Os contos estudados apresentam *conexões* com o romance por meio do tema da “nomeada,” ora mediante a figura do pseudocientista, do charlatão, ora por meio da figura do escritor e do músico.

Identificamos nas narrativas machadianas trabalhadas nos capítulos anteriores a *intertextualidade restrita* (SIMON, 1975, p.17). É sabido que Machado de Assis também realiza a *intertextualidade geral* (SIMON, 1975, p.17) estabelecendo um *diálogo* com autores da literatura universal: Xavier de Maistre, Shakespeare, Swift, com a mitologia grega, a filosofia — Schopenhauer, Pascal, entre outros.

No campo literário podemos verificar o processo *súite* (alógrafa), pois Machado faz a *transposição* do texto de outros autores e o modifica. Há aproximações entre as narrativas “O enfermeiro” (Machado de Assis) e “O coração denunciador” (“*The Tell-Tale Heart*,” 1843 — Edgar A. Poe): ambas apresentam elementos que nos permitem identificar a existência de um *diálogo* entre elas por meio dos *empréstimos* feitos por

Machado de Assis, a saber: enredo, narrador, espaço, tema e estado psicológico das personagens.

Os contos trazem narradores em primeira pessoa que apresentam os detalhes de seus crimes. Na condição de narradores *autodiegéticos*, participam da narrativa contando suas próprias “aventuras.” Em Poe, temos um monólogo; em Machado temos um narrador que se dirige a um narratário como seu interlocutor.

Em “O coração denunciador” a identidade da vítima é apresentada por meio de um “olhar” que incomoda o assassino: o velho é passivo e seu assassino o mata de forma calculada. Machado de Assis estabelece um *diálogo* com o texto de Poe ao empregar estratégias semelhantes às usadas por seu antecessor. Podemos apontar o perfil do narrador: nos dois textos os narradores revelam um estado psíquico anormal. Machado aproxima seu texto do de Poe por meio de outro elemento da narrativa, o enredo: em “O enfermeiro” e em “O coração denunciador” o agressor é uma personagem paga para cuidar dos velhos doentes. No entanto, os enfermeiros assassinam os velhos indefesos. Outro elemento é o emprego do espaço: nas duas narrativas a ação se passa em um quarto, em ambiente fechado. No entanto, vemos que Machado de Assis faz *assimilação*, mas também realiza *transformações* e uma delas refere-se ao desfecho do conto: em “O enfermeiro” a personagem não possuía a intenção de matar o velho, mas impelido pelas circunstâncias comete assassinato. O mais surpreendente é que o assassino é nomeado herdeiro universal de sua vítima. O enfermeiro é punido inicialmente pelo remorso, mas com o passar do tempo, usufrui a herança sem nenhum conflito interior. Nessa situação, a ironia machadiana se revela, porque o enfermeiro narra os fatos sem sofrimento nem arrependimento. Já em “O coração denunciador,” o assassino planeja e executa o crime de forma fria. Um aspecto comum às narrativas citadas refere-se ao estado psicológico após o crime: os assassinos conseguem ocultar o crime de todos, mas não se sentem bem consigo mesmos vindo a revelá-los posteriormente. Diferentemente da personagem machadiana (“O enfermeiro”), a personagem de Poe (“O coração denunciador”) é atormentada por seus devaneios e confessa o crime aos policiais.

“Capitão Mendonça” (*Jornal das Famílias*, 1870) é uma narrativa que pode ser lida como uma reescrita que Machado de Assis realiza do conto de Hoffmann “O

homem de areia” (“*Der sandmann*,” 1817). O autômato é o tema central das narrativas, revelado na construção de “seres” (bonecas) pelos quais os jovens personagens ficam apaixonados: (Amaral em “Capitão Mendonça;” Natanael em “O homem da areia”). No entanto, ocorre uma transformação no desfecho do conto machadiano: Amaral acorda de um pesadelo que tivera no Teatro São Pedro; já no conto de Hoffmann temos um final trágico no qual Natanael é vítima de sua própria loucura.

Machado de Assis faz em seu texto uma *citação* explícita ao conto de Hoffmann:

Quem sabe se não podia reconciliar tudo? Lembrei-me de todas as pretensões da química e da alquimia. Ocorreu-me um conto fantástico de Hoffmann em que um alquimista pretende ter alcançado o segredo de produzir criaturas humanas. (ASSIS, 1870 apud MAGALHÃES JÚNIOR, 1998, p.101).

Nos trechos abaixo veremos o *diálogo* que Machado de Assis estabelece com o texto de Hoffman por meio do elemento temático:

O capitão continuou:

— Augusta é minha obra-prima. É um produto químico; gastei três anos para dar ao mundo aquele milagre; mas a perseverança vence tudo, e eu sou dotado de um caráter tenaz. Os primeiros ensaios foram maus; três vezes saí a pequena dos meus alambiques, sempre imperfeita. A quarta foi esforço da ciência. Quando aquela perfeição apareceu caí-lhe aos pés. O criador admirava a criatura. (ASSIS, 1870 apud MAGALHÃES JÚNIOR, [1998?], p.100).

O texto de Hoffman transcrito abaixo ratifica a afirmativa da releitura e reescrita que Machado de Assis faz do texto do alemão:

Natanael estava atônito — com muita clareza pôde ver que o rosto de cera mortalmente pálido de Olímpia era desprovido de olhos, cavidades negras ocupavam seu lugar; era uma boneca inanimada. Spalanzani debatia-se no chão, os cacos de vidro haviam cortado e dilacerado seu peito, seu braço, o sangue jorrava como de um chafariz. Mas ele ainda encontrou forças: ‘Atrás, dele, atrás dele... — o que está esperando? — Coppélius... Coppélius, você me roubou o meu melhor autômato — trabalhei nele durante vinte anos — dediquei-me de corpo e alma — o mecanismo — fala — andar — são meus — os olhos roubei de você — maldito — condenado — condenado — atrás dele — traga-me Olímpia — aqui estão os olhos! (HOFFMANN, 1993, p.142).

Além do elemento temático, o texto machadiano (“Capitão Mendonça”) retoma o texto de Hoffmann (“O homem da areia”) em outro aspecto — o conto do alemão é

construído em uma estrutura de divisão indicada pelos remetentes e destinatários das cartas: Natanel escreve a Lotário; Clara a Natanael; Natanael a Lotário. O conto do escritor brasileiro apresenta em sua estrutura uma divisão em 5 capítulos.

Machado de Assis realiza em suas narrativas o *diálogo* com diversos autores de épocas distintas. Neste capítulo realizaremos um estudo visando à identificação das aproximações existentes entre o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* e o conto “Teoria de medalhão.” Veremos mais uma vez os *empréstimos e transformações* que escritor fluminense empreende em seus próprios textos, o que confirma o processo denominado *suíte* (autógrafa). As aproximações entre as narrativas serão analisadas com base na figura do “medalhão” como meio de atingir a “nomeada.”

Os textos selecionados para este capítulo foram publicados no mesmo ano, fato importante porque demonstra a relevância desse tema na criação literária de Machado de Assis evidente na reiteração em várias narrativas. Embora o romance tenha saído em capítulos no ano de 1880, fora publicado em livro em 1881, data de publicação de “Teoria do medalhão,” “teoria” que já estava nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, especialmente se observarmos as admoestações do pai de Brás Cubas: “teme a obscuridade, Brás; foge do que é ínfimo; olha que os homens valem por diferentes modos, e que o mais seguro de todos é valer pela opinião dos outros homens” (ASSIS, 1997, v.1, p.550). O pai de Janjão formula uma concepção de vida idêntica à do pai de Brás Cubas. Isso ocorre na perspectiva em que o importante para as personagens é fugir da obscuridade, seja qual for a “profissão: “[...] mas, qualquer que seja a profissão da tua escolha, o meu desejo é que te faças grande e ilustre, ou pelo menos notável, que te levantes acima da obscuridade comum” (ASSIS, 1997, v.2, p.288). Notemos que a preocupação paterna nas duas narrativas está voltada para a aparência das coisas — os filhos devem construir uma imagem social vencedora. A aproximação das narrativas pela escolha do elemento temático é evidente, o que podemos confirmar nos discursos paternos — o termo “obscuridade” é empregado com o mesmo significado, ou seja, os filhos devem fugir do anonimato.

A concepção de vida fundamentada na valorização da aparência das coisas, evidenciada em “Teoria do medalhão” e em *Memórias póstumas de Brás Cubas*,

dialoga com a mesma concepção apresentada em “O segredo do bonzo,” texto analisado no capítulo 3 deste trabalho:

[...] Considerarei o caso, e entendi que, se uma coisa pode existir na opinião, sem existir na realidade, e existir na realidade, sem existir na opinião, a conclusão é que das duas existências paralelas a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente [...]. (ASSIS, 1997, v.2, p.325).

As personagens machadianas revelam preocupação com o que os outros pensam a respeito delas e esse aspecto está atrelado ao tema da “nomeada” porque as personagens precisam demonstrar que são bem sucedidas, e como consequência, querem o louvor e a admiração pública, mesmo que não possuam habilidade para executar determinadas tarefas, porque das duas existências, a que importa é a da opinião, a da aparência. Brás Cubas experimenta desde a infância o valor que sua família concede à teoria do medalhão, doutrina que já estava em embrião nos romances *A mão e a luva* e *Helena*, por exemplo.

“Teoria do medalhão” exerce papel central no tratamento do tema porque apresenta como “teoria” uma espécie de código de conduta para o homem que quer se tornar célebre por meio da figura do medalhão. Dirce C. Riedel aponta a importância dessa figura e função na obra machadiana:

O medalhão é uma metáfora-programa, que se concretiza no comportamento da maioria dos personagens machadianos que alcançam prestígio social, levantando-se acima da obscuridade comum e firmando-se como ornamento indispensável da sociedade. (1974, p.95).

Concordamos com a assertiva acima, porque em nossos estudos percebemos que a figura do medalhão aparece na obra machadiana como instrumento de ascensão social, capaz de colocar em posição de destaque aquelas que saem vitoriosas. Muitas são as personagens machadianas construídas em torno da figura do “medalhão” (nos romances e nos contos). Brás Cubas e Janjão recebem instruções paternas para que se tornem “medalhães.” Ao analisarmos a trajetória das personagens, perceberemos as fórmulas apontadas pelas figuras paternas para que os filhos saiam do anonimato: que se tornem “medalhães” a qualquer preço.

A trajetória de Brás Cubas é marcada pelo jogo da aparência e por incentivos na busca da “nomeada.” Seu pai é o primeiro representante da manutenção desse jogo, instigando-o a fugir da obscuridade. As manifestações do “amor da glória” aparecem nas explicações do pai de Brás a respeito de suas origens familiares. Tais justificativas são marcadas por um discurso persuasivo no qual há a rejeição de determinados aspectos que aproximem os “Cubas” de uma origem humilde. A ênfase do discurso recai na tentativa de comprovar a ligação familiar com um parente ilustre:

O fundador da minha família foi um certo Damião Cubas, que floresceu na primeira metade do século XVIII. Era tanoeiro de ofício, natural do Rio de Janeiro, onde teria morrido na penúria e na obscuridade, se somente exercesse a tanoaria. Mas não; fez-se lavrador, plantou, colheu [...], até que morreu, deixando grosso cabedal a um filho, o licenciado Luís Cubas. *Neste rapaz é que verdadeiramente começa a série de meus avós — dos avós que a minha família sempre confessou, —* porque o Damião Cubas era afinal de contas um tanoeiro, e talvez mau tanoeiro, ao passo que o Luís Cubas estudou em Coimbra, primou no Estado, e foi um dos amigos particulares do vice-rei Conde da Cunha. (ASSIS, 1997, v.1, p.515, grifo nosso).

O pai de Brás Cubas tenta negar parentesco com o tanoeiro Damião Cubas porque o considera uma figura obscura:

Como este apelido de Cubas lhe cheirasse excessivamente a tanoaria, alegava meu pai, bisneto de Damião, que o dito apelido fora dado a um cavaleiro, herói nas jornadas da África, em prêmio da façanha que praticou, arrebatando trezentas cubas aos mouros. Meu pai era homem de imaginação; escapou à tanoaria nas asas de um *calembour*. Era um bom caráter, meu pai, varão digno e leal como poucos. Tinha, é verdade, uns fumos de pacholice; mas quem não é um pouco pachola nesse mundo? Releva notar que ele não recorreu à inventiva senão depois de experimentar a falsificação; primeiramente, entroncou-se na família daquele meu famoso homônimo, o Capitão-mor, Brás Cubas, que fundou a vila de S. Vicente, onde morreu em 1592, e por esse motivo é que me deu o nome de Brás. (ASSIS, 1997, v.1, p.515, grifo do autor).

O pai de Brás Cubas, adepto da “teoria do medalhão” forja a ascendência familiar, rejeitando os laços com um simples tanoeiro, preferindo “imaginar” uma ascendência a partir do licenciado Luís Cubas: “inventiva” e “falsificação” são as grandes lições que Brás aprendera de seu pai. Sendo educado nesse contexto

familiar movido pela falsificação, pela aparência e pela “sede de nomeada,” Brás Cubas confirma os resultados da educação que recebera:

Desde os cinco anos merecera eu a alcunha de “menino diabo;” e verdadeiramente não era outra cousa; fui dos mais malignos do meu tempo, arguto, indiscreto, traquinas e voluntarioso [...].

Outrossim, afeiçoei-me à contemplação da injustiça humana, inclinei-me a atenuá-la, a explicá-la, a classificá-la por partes, a entendê-la, não segundo um padrão rígido, mas ao sabor das circunstâncias e lugares. Minha mãe doutrinava-me a seu modo [...]; mas entre a manhã e a noite fazia uma grande maldade, e meu pai, passado o alvoroço, dava-me pancadinhas na cara, e exclamava a rir: Ah! Brejeiro! ah! brejeiro!

Sim, meu pai adorava-me. Minha mãe era uma senhora fraca, de pouco cérebro e muito coração [...].

Não digo da minha tia materna, D. Emerenciana, e alíás era a pessoa que mais autoridade tinha sobre mim [...]; mas viveu pouco tempo em nossa companhia [...]. O que importa é a expressão geral do meio doméstico, e essa aí fica indicada, — vulgaridade de caracteres, amor das aparências rutilantes, do arruído, frouxidão da vontade, domínio do capricho, e o mais. Dessa terra e desse estrume é que nasceu esta flor. (ASSIS, 1997, v.1, p.526-28).

A escola de Brás para se tornar um medalhão é a própria família, porque a educação que recebera, ou a deseducação, a formação/deformação da personagem não poderiam gerar outro produto: aquele meio doméstico dominado pela vulgaridade, pelo amor das aparências, pela aprovação do pai a todas as travessuras do menino, propiciara a formação de um indivíduo hipócrita e zombador.

No “processo educacional” de Brás Cubas percebemos a ironia de Machado de Assis ao denunciar a estrutura política e social de seu tempo, sobretudo no que se refere à questão da escravatura no Brasil. A cena em que Prudêncio serve de cavalo a Brás Cubas e as travessuras que praticava com as escravas mostram bem a naturalidade com que os pais de Brás viam as “judiações” do menino. As atitudes de Brás são legitimadas pelo apoio que recebe da família, como reflexo das diferenças sociais que aparecem bem marcadas na obra: Brás Cubas era branco e livre, o filho do patrão, ao passo

que Prudêncio era negro e escravo, portanto, condenado à sujeição do branco²¹. Essa situação contribuiu para que Brás Cubas se tornasse um homem egoísta, que obteve todas as facilidades, desfrutou de todos os prazeres, mas não realizou nada. O próprio Brás Cubas declara o resultado da educação familiar: “dessa terra e desse estrume é que nasceu esta flor” (ASSIS, 1997, v.2, p.526). Tal declaração assume um caráter irônico, o que é de certa forma uma *alusão* à teoria determinista²² que alcança sucesso na segunda metade do século XIX. O caráter irônico dessa passagem se configura pelo fato de Machado de Assis não ter feito adesão ao cientificismo em voga no século XIX, antes prefere inseri-lo em seu texto de forma irônica. A *alusão* ocorre na medida em que Brás Cubas faz uma auto-análise e reconhece que é produto do “meio” familiar, e tendo recebido uma “formação” marcada pela “expressão geral do meio doméstico, e essa aí fica indicada — vulgaridade de caracteres, amor das aparências rutilantes, do arruído, frouxidão da vontade, domínio do capricho, e o mais” (ASSIS, 1997, v.1, p.526-27-28), Brás Cubas afirma que o “produto” não poderia ser diferente, e ao traçar seu perfil, percebe que não se trata de nenhuma “flor” de criatura, mas de um indivíduo ambicioso, acomodado e hipócrita.

A “sede de nomeada” de Brás Cubas nasce em decorrência da valorização que seu pai concede à ostentação da aparência. Além das lições paternas, Brás também recebera instruções do tio João, um oficial da antiga infantaria, para quem “o amor da glória era a cousa mais verdadeiramente

²¹ “No contexto da sociedade brasileira no século XIX, a estratificação social era bem marcada e formada por três classes: o latifundiário/proprietário; o homem livre e o escravo que dependiam do favor do latifundiário.” SCHWARZ, Roberto. “As idéias fora do lugar.” In: *Ao vencedor as baratas*. 4ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

²² “No decorrer da história da filosofia, várias vezes e em diferentes modalidades, foi apresentada a tese que sustenta que as ações humanas e os acontecimentos do universo são determinados pelo princípio da causalidade: as leis físicas, químicas e biopsíquicas ocasionariam fenômenos, fatos e comportamentos, independentemente de uma vontade divina ou humana. Mas tal concepção mecanicista do universo, que nega o livre-arbítrio, teve amplo sucesso apenas no seio da doutrina positivista que dominou a cultura durante a segunda metade do século XIX. Foi o historiador e crítico literário francês Hipólito Adolfo Taine (1828-1893) quem apresentou a famosa tese da tríade “raça, meio e momento” como condicionante do comportamento humano e, por extensão, da confecção artística de ficção. A conduta de um ser real ou imaginário seria determinada pela tríplice ação da *hereditariedade*, que transmite caracteres, tendências, taras; do *ambiente* em que a pessoa ou a personagem vive; do *momento* histórico, que oferece as circunstâncias existenciais.” D’ONÓFRIO, Salvatore. *Literatura Ocidental: autores e obras fundamentais*. São Paulo: Ática, 1990. p.378-9.

humana que há no homem, e, conseqüentemente, a sua mais genuína feição” (Assis, 1997, p.515). Brás aderiu às instruções familiares e passou a nutrir obsessões e “idéias fixas” em torno da “nomeada.” Fugir da obscuridade é o legado/herança paterna que Brás Cubas recebe:

Súbito ouço uma voz: — Olá, meu rapaz, isto não é vida! Era meu pai, que chegava com duas propostas na algibeira. Sentei-me no baú e recebi-o sem alvoroço. Ele esteve alguns instantes de pé, a olhar para mim [...].

Demais trago comigo uma idéia, um projeto [...]; trago dous projetos, um lugar de deputado e um casamento.

Meu pai disse isto com pausa, e não no mesmo tom [...]. Meu pai não fraqueou e repetiu-a; encareceu o lugar e a noiva.

— Aceitas?

— Não entendo de política, disse eu depois de um instante; quanto à noiva... deixe-me viver como um urso, que sou.

Riu-se meu pai, e depois de rir, tornou a falar sério. Era-me necessária a carreira política, dizia ele, por vinte e tantas razões [...]. (ASSIS, 1997, v.1, p.547-48).

A teoria do medalhão é exposta a Brás Cubas que aceita as imposições paternas. A política e o casamento constituíam recursos para alcançar projeção social e eram muito comuns no século XIX. Machado de Assis por meio de um narrador irônico e zombador, desnuda as sutilezas familiares para consolidação do casamento como arranjo social que, juntamente com a política, funcionavam como instrumentos para colocar em evidência pessoas desejosas de honra e louvor. Na ficção machadiana, não é a primeira vez que aparece um pai propondo ao filho o casamento e a política como instrumentos para se alcançar glória. Esse aspecto pode ser percebido no romance *Helena*, no qual Dr. Camargo assume o papel de conselheiro e pai de Estácio, com quem desejava casar sua filha. Dr. Camargo também conseguiu convencer o futuro genro de suas propostas. Outro momento em que a política e o casamento funcionam como meio para se alcançar a “nomeada” aparece no romance *A mão e a luva* (1972) no qual as personagens Guiomar e Luís Alves, ambos de origem humilde, decidem alcançar a “nomeada” por meio do enlace matrimonial e da política.

Tratando desse aspecto, Alfredo Bosi aponta em seu estudo a importância que as personagens machadianas dão ao casamento — funciona como um arranjo social. No caso de *Dom Casmurro*, o estudioso afirma: “[...] é verossímil que a filha dos Pádua lute para obter um lugar melhor no regime paternalista do tempo, cujas peças-chave encadeadas eram o matrimônio e o patrimônio” (1999, p.27). Alfredo Bosi ainda afirma a respeito desse aspecto: “nos grandes romances, *Memórias póstumas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro* as instituições cardiais serão, ainda e sempre, o Matrimônio e o Patrimônio [...]” (1999, p.85). A obtenção da “nomeada” empregando essas “peças-chave” percorre grande parte da ficção machadiana. Embora o pai de Brás Cubas tenha planejado lançar o filho na política por meio do matrimônio, não alcança seus objetivos.

“Teoria do medalhão” representa um texto chave na criação machadiana referente à figura do “medalhão” porque aí aparece um “programa” para quem deseja seguir essa “profissão.” Para o pai de Janjão, atingir a figura do “medalhão” significa alcançar a “nomeada.” Nesse texto há apenas duas personagens mencionadas, Janjão e seu pai. Embora o subtítulo do conto aponte para uma estrutura de diálogo, o leitor constatará a presença de uma voz predominante, que é a do pai de Janjão. Este aceita de forma resignada as instruções paternas sem contestá-las. No conto, as falas das personagens não são *narrativizadas*, pois não há a presença de um narrador que faça a intermediação entre as falas das personagens, temos sim, desde o início da narrativa um discurso *mimético*, introduzido por meio do discurso direto, dando ao leitor a sensação de estar em contato com as personagens. Enquanto procedimento narrativo aparece no conto uma narração *homodiegética* centrada no ator. Não há no texto nenhum período que se possa atribuir à presença de um narrador externo, como figura interveniente na narração, há sim a *manipulação* enquanto procedimento discursivo empregado pelo pai de Janjão para convencê-lo a aceitar suas determinações. As intervenções do filho são

raras e curtas, o que revela a autoridade paterna quanto ao futuro de Janjão: o sonho do pai é que Janjão alcance a fama.

Em “Teoria do medalhão” a trajetória discursiva que o pai de Janjão percorrerá será análoga à do pai de Brás Cubas: ambos utilizam em seus discursos termos ligados à formação e aos benefícios do “medalhão.” No entanto, algumas diferenças podem ser percebidas entre as duas narrativas. A primeira refere-se à derrota e às conseqüências para a família Cubas. A diferença entre o pai de Brás e o de Janjão encontra-se na metodologia aplicada para convencimento dos filhos. O primeiro desiste de continuar buscando a celebridade do filho nas primeiras tentativas em que fracassa, já o segundo, expõe de forma objetiva e autoritária seus projetos sem que Janjão ao menos tenha a possibilidade de recusar qualquer idéia apresentada. O pai de Brás Cubas não suportará a derrota do filho (no casamento e na política), quando Virgília compara os pretendentes: Brás Cubas é identificado com o pavão, símbolo de ostentação, mas Virgília queria a glória e opta por Lobo Neves porque este se preparava para dar vôos como os da águia: “desde então fiquei perdido. Virgília comparou a águia e o pavão, e elegeu a águia deixando o pavão com o seu espanto, o seu despeito, e três ou quatro beijos que lhe dera” (ASSIS, 1997, v.2, p.561). A frustração do pai de Brás Cubas pode ser percebida no discurso do narrador:

Meu pai ficou atônito com o desenlace, e quer-me parecer que não morreu de outra cousa. Eram tantos os castelos que engenhara, tantos e tantíssimos os sonhos, que não podia vê-los assim esboroados, sem padecer um forte abalo no organismo. A princípio não quis crê-lo. Um Cubas! um galho da árvore ilustre dos Cubas! E dizia isto com tal convicção [...]. (ASSIS, 1997, v.1, p.561).

A reação do pai de Brás Cubas e o desfecho que tem na narrativa só ratificam nossa tese do significado da “nomeada” para as personagens machadianas: buscar a “nomeada” representa a construção de uma imagem social vencedora, porque elas estão profundamente preocupadas com a opinião

alheia. Muitas personagens quando vêem seus projetos malogrados, assumem uma atitude de fuga da vida, ora para um universo particular e imaginário onde possam desfrutar da glória, como ocorreu a Quincas Borba do romance de mesmo título, ora entregam-se à doença e desistem da vida, como foi o caso do pai de Brás Cubas, do mestre Romão (“Cantigas de sponsais”) e de Pestana (“Um homem célebre”). Brás Cubas relata a frustração de seu pai e destaca o significado da derrota:

Mas eu era moço, tinha o remédio em mim mesmo. Meu pai é que não pôde suportar facilmente a pancada. Pensando bem, pode ser que não morresse precisamente do desastre; mas que o desastre lhe complicou as últimas dores, é positivo. Morreu daí a quatro meses, — acabrunhado, triste, com uma preocupação intensa e contínua, à semelhança de remorso, um desencanto mortal, que lhe substituiu os reumatismos e tosses. Teve ainda meia hora de alegria; foi quando um dos ministros o visitou. Vi-lhe, — lembra-me bem, — vi-lhe o grato sorriso de outro tempo, e nos olhos uma concentração de luz, que era, por assim dizer, o último lampejo da alma expirante. Mas a tristeza tornou logo, a tristeza de morrer sem me ver posto em algum lugar alto, como aliás me cabia.

— Um Cubas!

Morreu alguns dias depois da visita do ministro, uma manhã de maio [...].

— Um Cubas. (ASSIS, 1997, v.1, p.561).

As relações *intertextuais* entre as narrativas são identificadas com base nos objetivos e nas estratégias das personagens. O pai de Janjão, da mesma forma que o pai de Brás Cubas, projeta colocar o filho “em um lugar alto.” Para o pai de Janjão, ser comum constituía uma derrota social, daí a importância que dá à busca da construção de imagem social vencedora. Os conselhos paternos que Janjão recebe não permitem reflexão nem contestação, tudo é recebido de forma definitiva e acabada, justamente em razão da “idéia fixa” de “nomeada” e da concepção de vida apresentada por seu pai:

[...] A vida, Janjão, é uma enorme loteria; os prêmios são poucos, os malogrados inúmeros, e com os suspiros de uma geração é que se amassam as esperanças de outra. Isto é a vida; não há planger, nem imprecar, mas aceitar as cousas integralmente, com seus ônus e percalços, glórias e desdouros, e ir por diante. (ASSIS, 1997, v.2, p.288-89).

No curto período de aconselhamentos o pai expõe ao filho suas concepções acerca da vida, da política, da filosofia, etc. Nessa exposição, observamos o significado irônico do texto, uma vez que os conselhos emitidos fogem dos valores morais e éticos estabelecidos pela sociedade – representam a falência da educação e dos valores morais. Para percebermos tais afirmações, basta analisarmos o discurso do pai Janjão, no qual apresenta critérios para a formação de um “medalhão.” O primeiro critério não se atém à escolha de uma profissão com a qual Janjão se identificasse, mas a ordem paterna é para que o filho saísse da obscuridade:

— Não te ponhas com denguiques, e falemos como dous amigos sérios. [...] Vinte e um anos, algumas apólices, um diploma, podés entrar no parlamento, na magistratura, na imprensa, na lavoura, na indústria, no comércio, nas letras ou nas artes [...]. Mas, qualquer que seja a profissão da tua escolha, o meu desejo é que te faças grande e ilustre, ou pelo menos notável, que te levantes acima da obscuridade comum. (ASSIS, 1997, v.2, p.288).

Tomando por base o princípio de que sair da obscuridade é o que importa na existência das personagens, o pai de Janjão sugere ao filho uma liberdade na escolha da profissão, mas logo a seguir revela o contrário em seu discurso, determinando a Janjão que opte pela figura do “medalhão,” por que representava a “profissão” ideal para se atingir a notoriedade:

— Creia que lhe agradeço; mas que ofício, não me dirá?
 — Nenhum me parece mais útil e cabido que o de medalhão. Ser medalhão foi o sonho da minha mocidade; faltaram-me, porém, as instruções de um pai, e acabo como vês, sem outra consolação e relevo moral, além das esperanças que deposito em ti. (ASSIS, 1997, v.2, p.289).

Nos discursos do pai de Brás Cubas e do pai de Janjão veremos que o tom é idêntico, e da mesma forma a ideologia e os objetivos:

— Ah! Brejeiro! Contanto que não te deixes ficar aí inútil, obscuro, e triste; não gastei dinheiro, cuidados, empenhos, para te não ver brilhar, como deves, e te convém, e a todos nós; é preciso continuar o nosso nome, continuá-lo e ilustrá-lo ainda mais [...]. *Teme a obscuridade*, Brás; foge do que é ínfimo [...]. (ASSIS, 1997, v.1, 550, grifo nosso).

As figuras paternas representadas nos textos exigem dos filhos posições sociais de destaque, por essa razão empregam discursos persuasivos. Porém, no conto, o pai atua de forma mais objetiva apontando a Janjão critérios básicos para ser “medalhão” e sair do anonimato. Outro critério está relacionado à rejeição de idéias originais: “uma vez entrado na carreira, debes pôr todo o cuidado nas idéias que houveres de nutrir para uso alheio e próprio. O melhor será não as ter absolutamente [...]” (ASSIS, 1997, v.2, p.290). A artificialidade e a aparência são essenciais para se tornar um “medalhão completo,” e é esse o legado que o pai de Janjão lhe transmite. Nada de profundidade nas idéias, esse é o segundo critério: “[...] melhor do que tudo isso, porém, que afinal não passa de mero adorno, são as frases feitas, as locuções convencionais, as fórmulas consagradas pelos anos, incrustadas na memória individual e pública” (ASSIS, 1997, v.2 p.291). O texto assume um caráter paródico, uma vez que zomba da gramática e valoriza as construções vulgares. Nesse sentido, reportamos ao estudo de Benedito Nunes ao afirmar que “paródicas são as várias teorias embutidas [...] a própria teoria do medalhão [...] a mais mordente sátira de Machado à superficialidade pomposa, adjetival, da inteligência de sua época, que ainda sobrevive” (NUNES, 1993, p.136-7).

O terceiro critério apontado pelo pai de Janjão encontra-se na forma pela qual o filho deve agir para ser notado em qualquer ocasião:

— Não te falei ainda dos benefícios da publicidade. A publicidade é uma dona loureira e senhoril, que tu debes requestar à força de pequenos mimos, confeitos, almofadinhas, cousas miúdas, que antes exprimem a constância do afeto do que o atrevimento e a ambição [...]. Se caíres de um carro, sem outro dano, além do susto, é útil mandá-lo dizer aos quatro ventos, não pelo fato em si, que é insignificante, mas pelo efeito de recordar um nome caro às feições gerais. Percebeste?

— Percebi. (ASSIS, 1997, v.2, p.292-3).

Janjão tem diante de si um pai que desempenha uma função pedagógica cujo ensinamento é pautado no vazio, na falta de reflexão, na ausência de conhecimento e na aniquilação do indivíduo, impedindo-o de pensar.

O pai de Brás Cubas também exerce a função pedagógica. A educação de Brás Cubas é marcada pela indisciplina:

Sim, meu pai adorava-me. Minha mãe era uma senhora fraca, de pouco cérebro e muito coração, assaz crédula, sinceramente piedosa [...]. O marido era na Terra o seu deus [...]. Meu tio cônego fazia às vezes alguns reparos ao irmão; dizia-lhe que ele me dava mais liberdade do que ensino, e mais afeição do que emenda; mas meu pai respondia que aplicava na minha educação um sistema inteiramente superior ao sistema usado; e por este modo, sem confundir o irmão, iludia-se a si próprio. (ASSIS, 1997, p. 527).

No processo de educação desenvolvido pelo pai de Janjão e o pai de Brás Cubas percebemos a presença de relações *intertextuais* em decorrência da busca da “nomeada” pelas personagens. A educação de Brás Cubas assemelha-se à formação recebida por Janjão: a “educação” familiar traz como resultado uma educação “às avessas,” uma “contra-educação” (ALMEIDA, 1994, p.127), porque nos dois casos, presenciamos uma falência pedagógica e ética numa situação em que os pais não estão preocupados se os meios para se atingir a “nomeada” são honestos, morais ou éticos, mas o que lhes importa é que seus filhos sejam ilustres. Percebemos nas narrativas machadianas a ratificação da concepção de Maquiavel em que “os fins justificam os meios.” Na caracterização de Janjão feita por seu pai, aparecem os traços que incutem na personagem a convicção de que possua condições imprescindíveis para se tornar um “medalhão,” o perfil de Janjão é adequado ao fim planejado por seu pai:

— Tu, meu filho, se me não engano, pareces dotado da perfeita inópia mental, conveniente ao uso deste nobre ofício. Não me refiro tanto à fidelidade com que repetes numa sala as opiniões ouvidas numa esquina, e vice-versa, porque esse fato, posto indique certa carência de idéias, ainda assim pode não passar de uma traição da memória. Não; refiro-me ao gesto correto e perfilado com que usas expender francamente as tuas simpatias ou antipatias acerca do corte de um colete, das dimensões de um chapéu [...]. Eis aí um sintoma eloqüente, eis aí uma esperança. (ASSIS, 1997, v.2, p.290).

Não há incentivo à criatividade. O patrimônio que Janjão recebe de seu pai está expresso nos seguintes princípios: nenhuma filosofia, nenhum pensamento, muita artificialidade e desenvolvimento da opacidade intelectual — “pensar o pensado:”

— Nenhuma filosofia?
 — Entendamo-nos: no papel e na língua alguma, na realidade nada [...]. Foge a tudo que possa cheirar a reflexão, originalidade, etc., etc.

- Também ao riso?
- Como ao riso?
- Ficar sério, muito sério...
- Conforme. Tens um gênio folgazão, prazenteiro, não hás de sofreá-lo nem eliminá-lo; podes brincar e rir alguma vez. Medalhão não quer dizer melancólico [...].
- Somente não deves 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 cétricos e desabusados. Não. Usa antes a chalaça [...]. (ASSIS, 1997, v.2, p.294).

A referência a Luciano sugere o *diálogo* que Machado de Assis estabelece entre o conto e a sátira menipéia, gênero oriundo do “diálogo socrático,” cujas raízes remontam ao folclore carnavalesco:

Como gênero determinado, o “diálogo socrático” teve vida breve, mas no seu processo de desintegração formaram-se outros gêneros dialogais, entre eles a *sátira menipéia*. Mas esta não pode ser considerada como produto genuíno da decomposição do “diálogo socrático,” pois as raízes dela remontam ao folclore carnavalesco [...] (BAKHTIN, 1981, p.96).

A sátira menipéia desempenhou grande influência na literatura antiga e na bizantina, tendo se desenvolvido na Idade Média, nas épocas do renascimento e da Reforma e na Idade Moderna. É um gênero que transmite a cosmovisão carnavalesca na literatura até os nossos dias. Bakhtin analisa quatorze particularidades da sátira menipéia valendo-se da definição do gênero na Antigüidade.

José Guilherme Merquior foi o primeiro a classificar o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* no gênero cômico-fantástico ou na literatura menipéia, cuja origem remonta à Antigüidade, período no qual se distinguem os *Diálogos dos mortos*, de Luciano de Samosata (século II). O texto de José Guilherme Merquior (1972, p.12-20) fundamenta-se em estudos realizados por Mikhail Bakhtin sobre Rabelais e Dostoiévski.

Enylton de Sá Rego (1989) foi outro estudioso da obra de Machado de Assis que abordou de forma sistemática a presença da sátira menipéia em seus romances. Esse autor identifica no discurso de Machado de Assis a tradição literária da sátira menipéia que tem como representantes Sêneca, Luciano de Samosata, Erasmo e Stern.

Apenas a título de exemplo, podemos aproximar o conto de Machado de Assis, “Idéias de Canário” (1899) inserido na coletânea *Páginas Recolhidas* e o diálogo *O galo*, de Luciano de Samosata, no qual a personagem Micilo faz uma descoberta ao acordar: o seu galo não só fala, como o surpreende ao comportar-se como um filósofo. O conto de Machado de Assis apresenta o mesmo tema do pássaro-filósofo, visto que a personagem Macedo compra um canário em uma loja de belchior e percebe que ele fala e expõe idéias filosóficas. Esta situação inusitada pode ser observada no diálogo entre Macedo e o pássaro: “— Mas, perdão, que pensas deste mundo? Que cousa é o mundo? — O mundo, redargüiu o canário com certo ar de professor, o mundo é uma loja de belchior, com uma pequena gaiola de taquara, quadrilonga” [...] (ASSIS, 1997, v.2, p.613). Após três semanas Macedo solicita ao pássaro que dê a sua definição do mundo: “— O mundo, respondeu ele, é uma jardim assaz largo com repuxo no meio, flores e arbustos, alguma grama, ar claro e um pouco de azul por cima. Tudo o mais é uma ilusão e mentira.” (ASSIS, 1997, v.2, p.613). O pássaro, porém, modifica a sua definição de mundo a cada experiência que vive e, depois que foge da gaiola, Macedo o encontra em um galho de uma árvore e, outra vez, o instiga a expor sua definição de mundo, ao que o canário responde: “— Que jardim? Que repuxo? O mundo, concluiu solenemente, é um espaço infinito e azul, com o sol por cima.” (ASSIS, 1997, v.2, p.614). O tema filosófico revela a ligação do conto com a tradição luciânica pela maneira com que o narrador aborda as questões filosóficas, apontando para a fantasia, com a finalidade de criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma idéia filosófica.

Verificamos que Machado realiza nesse conto um jogo *intertextual* ao incorporar o mesmo tema do texto de Luciano, manifestando em seu discurso particularidades da sátira menipéia.

A *alusão* à obra de Luciano em “Teoria do medalhão” funciona como um incentivo a que a personagem utilize citações alheias intercaladas com frases novas, nada de originalidade, eis um traço do medalhão.

Os conselhos que Janjão recebe são emitidos passo a passo, no sossego da noite, para que ele possa “refletir:”

— Meia-noite.

— Meia-noite? Entras nos teus vinte e dous anos, meu peralta; estás definitivamente maior. Vamos dormir, que é tarde. Rumina bem o que te disse, meu filho. Guardadas as proporções, a conversa desta noite vale o *Príncipe* de Machiavelli. Vamos dormir (ASSIS, 1997, v.2, p.294-95).

A referência a Maquiavel²³ não é sem propósito, visto que *O Príncipe* é uma obra de fundamental importância para quem deseja ingressar na carreira política, uma vez que nesse livro Maquiavel expõe uma espécie de manual sobre a arte de governar, bem como apresenta um sistema político caracterizado pelo princípio amoralista de que “os fins justificam os meios.”

Para que Janjão atinja a glória, basta apenas vestir a máscara da hipocrisia, tão comum a outras personagens machadianas. Também não é preciso ter coerência das idéias com as palavras, é imprescindível apenas manter a aparência da coerência. Janjão recebe orientações para atingir a celebridade e ao mesmo tempo para mantê-la:

[...] 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 *suculento* dos relatórios. E ser isso é o principal, porque o adjetivo é a alma do idioma, a sua porção idealista e metafísica. (ASSIS, 1997, v.2, 293, grifo do autor).

²³ NICCOLÒ MACHIAVELLI, conhecido entre nós por Nicolau Maquiavel, nasceu em Florença — Itália em 3 de maio de 1469. Além de grande Filósofo, político e escritor, Maquiavel é considerado também o fundador do pensamento político moderno. Em 1498 Maquiavel começou a trabalhar como funcionário público da República florentina. Em seguida, passou a exercer o cargo de chanceler e secretário de Relações Exteriores, onde suas ocupações principais eram: redigir documentos oficiais e viajar em missões diplomáticas ao exterior. Em 1512, com o fim da República, Maquiavel perde os cargos e é exilado. Nessa época escreve "O Príncipe". Essa obra, ao que tudo indica, foi inspirada no estilo político de Cesare Borgia, com quem Maquiavel conviveu por algum tempo. Borgia, que era filho do Papa Alexandre IV, ocupou o cargo de Capitão da Igreja Católica e usava o seu poder para benefício próprio e de sua família. Na obra "O Príncipe" Maquiavel rompe com os princípios cristãos, pois defende a adoção de uma conduta própria para os negócios estatais e considera legal o uso da força contra aqueles que se opõem aos interesses do Estado. Nessa obra mostra ainda toda sua preocupação com a situação da Itália da época, ou seja, uma Itália enfraquecida devido a falta de unidade nacional, que faz do país uma presa fácil para as invasões e intrigas diplomáticas. Maquiavel falece, estado de pobreza absoluta, no dia 22 de junho de 1527 em Florença. Nicolau Maquiavel. Disponível em: <http://www.mundocultural.com.br/escritor_consagrado/maquiavel.htm>. Acesso em: 26 de jan. 2006.

As relações *intertextuais* entre as narrativas estudadas não se restringem a uma imagem, a figura do “medalhão,” mas estende-se a uma situação dramática: o diálogo entre pai e filho está presente tanto em *Memórias póstumas de Brás Cubas* quanto em “Teoria do medalhão.” Neste, o pai “manipula” o “diálogo,” conduzindo o filho para os rumos que deseja, sem deixar alternativa a Janjão a não ser a de aceitar as imposições de se tornar um “medalhão.”

Outro aspecto que estabelece associação entre as narrativas pode estar na maneira pela qual Brás Cubas e Janjão são apresentados ao leitor: no caso de Brás Cubas, este se revela não como um herói invencível, sentimental e romântico. Da mesma maneira, Janjão é apresentado com um indivíduo repleto de defeitos apontados por seu próprio pai.

Tece-se ainda uma “rede de correlações” entre o caráter dos protagonistas, uma vez que Brás e Janjão aceitam os ensinamentos paternos como “verdades” indiscutíveis e definitivas. Outro aspecto *intertextual* entre as narrativas está relacionado aos discursos paternos, sempre voltados para a busca da “nomeada.” A ideologia e o tom discursivos são semelhantes. As escolhas das personagens também se correlacionam, pois os conselhos são dados ao filho homem e não a uma mulher, como poderia suceder no caso de Sabrina, irmã de Brás. Com essa atitude, há a manutenção de valores sociais voltados para uma estrutura familiar em que a figura masculina detém o comando do lar, representando o patriarca da família, situação conservadora do século XIX.

Nas narrativas machadianas estudadas, acentua-se a manutenção do desempenho social como forma de afirmação do indivíduo por meio da aparência: aí reside o significado da busca da “nomeada” pelas personagens: estar em evidência, construir uma imagem social vencedora. Referindo-se ao conto “O espelho,” Alfredo Bosi faz algumas declarações que *dialogam* com o nosso ponto de vista a respeito de todos os textos até aqui apresentados: “O espelho’ é matriz de uma certeza machadiana que poderia formular-se assim: só há consistência no desempenho do papel social; aquém da cena pública a alma humana é dúbia e veleitária” (1999, p.102). “O espelho” dá continuidade, na figura de Jacobina, ou melhor, do alferes, à necessidade que as personagens machadianas manifestam de estar em evidência.

Brás Cubas e Janjão deveriam aprender as lições paternas e buscar sempre a publicidade, a melhor fortuna na concepção de seus pais e, ao mesmo tempo, desempenhar com “lustre” o papel social que lhes estava sendo determinado: os filhos deveriam ser “medalhães.”

Afinal, Brás Cubas foi um medalhão? Conseguiu a “nomeada?” Podemos inferir que Brás foi um medalhão na acepção de figurão, de uma personagem nula, que vive de aparências e de ostentação. Também podemos inferir que todas as personagens que conseguiram a “nomeada” (contos analisados) são medalhões, pois se analisarmos a “teoria” exposta pelo pai de Janjão, repleta de preceitos para se tornar um medalhão, veremos que as personagens que conseguiram a glória possuem uma atuação equivalente ao que se “exige” para se tornar um medalhão: nenhuma originalidade; a publicidade é a melhor fortuna e deve ser adquirida a qualquer preço; uso de idéias alheias, etc. Conforme expusemos no capítulo 3, as personagens do conto “O segredo bonzo” cumprem os preceitos da “teoria” do medalhão na medida em que usurpam e deturpam a filosofia do bonzo, expõem suas “idéias” nas ruas e fingem ser habilitados para determinadas “profissões.” Valendo-se da persuasão, convencem seus ouvintes e saem aclamadas pelas multidões.

A “sede de nomeada” presente na produção literária machadiana revela a existência de um elo entre a literatura e a cultura do século XIX, uma vez que na tentativa de afirmação de uma nacionalidade brasileira, os intelectuais buscavam concomitantemente a auto-afirmação por meio da arte e da política. Os românticos elegeram o índio e a natureza como símbolos de nacionalidade, com elementos que representassem o país. Machado de Assis desenvolve sua produção na contracorrente desse pensamento nacionalista que considera restritivo e prefere analisar questões inerentes ao ser humano como a busca da “nomeada,” tema que reflete os sentimentos mais íntimos das personagens. Assim, Machado de Assis rejeita uma literatura de cunho localista e regional como a expressão da nacionalidade literária e prefere abordar questões ligadas a uma literatura que assuma um caráter universal. Essa perspectiva já podia ser vista em seu artigo “Notícia da atual literatura brasileira — Instinto de Nacionalidade” no qual o autor critica a expressão do nacional apenas ligada à cor local:

[...] Um poeta não é nacional só porque insere nos seus versos muitos nomes de flores ou aves do país, o que pode dar uma nacionalidade de vocabulário e nada mais. Aprecia-se a cor local, mas é preciso que a imaginação lhe dê os seus toques, e que estes sejam naturais, não de acarreto. (1997, v.3, p.807).

Na mesma linha de pensamento exposta por Machado de Assis, José Veríssimo desenvolve a crítica a respeito do caráter nacional da literatura, ou seja, o critério da cor local para se estabelecer a nacionalização da literatura brasileira é visto pelo historiador como limitador:

Depois da leitura de *Brás Cubas* comecei a entender que se podia ser um grande escritor brasileiro, um romancista verdadeiramente nacional, sem falar de índios, de caipiras ou da roça. Que os aspectos dignos de arte não eram somente os aspectos indígenas e pitorescos da nossa vida. Que havia em nós, fora das feições puramente americanas, matéria tão ou mais interessante de representação artística do que essas. A alma, o sentimento, a índole, as paixões, as idiossincrasias nacionais na nossa sociedade polida e culta, a nossa civilização, também eram brasileiras e mereciam igualmente ser representadas pela ficção.

Foi isto que antes de ninguém fez Machado de Assis, ou que melhor do que ninguém soube fazer na *Ressurreição* e nos seus contos e novelas e depois na obra excepcional, estranha e original que vai das *Memórias póstumas de Brás Cubas* ao *Dom Casmurro*, continua em *Esaú e Jacó* e termina nesse encantador *Memorial de Aires*, escrito aos sessenta e oito anos (VERÍSSIMO, 1908, p.152).

Em detrimento de uma literatura construída unicamente sob bases regionalistas e localistas, Machado de Assis opta pelo tão conhecido “sentimento íntimo:”

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

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne

homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (1997, v.3, p.803-4, grifo do autor).

O tema da “nomeada” seria, de certa forma, uma expressão desse “sentimento íntimo” do qual fala Machado de Assis e que faz com que sua obra não se limite a um tempo (século XIX) e a um espaço (apenas Brasil), mas assuma um caráter universal, pois,

[...] Poeta ou prosador, ele não se preocupa senão da alma humana. Entre nossos escritores, todos mais ou menos atentos ao pitoresco, aos aspectos exteriores das coisas [...] apenas ele vai além e mais fundo, procurando [...] descobrir a mesma essência das coisas. (VERÍSSIMO, 1981, p.282).

As narrativas apresentadas neste capítulo revelam que o tema da “nomeada” constitui uma meta das personagens que desejam construir uma imagem social vencedora por meio da figura do medalhão. Para atingir o *status* de medalhão não precisa ser original, o que importa é a aparência das coisas é a convicção daquilo que não é, mas que vem a ser pela opinião. Vimos que a teoria exposta no conto “O segredo do bonzo” *dialoga* com a teoria presente em “Teoria do medalhão,” *Memórias póstumas de Brás Cubas*, “A sereníssima República”, entre outros. Podemos afirmar que o embrião dessa teoria pode ser encontrado em narrativas anteriores — nos romances *A mão e a luva* e *Helena*. O elemento temático também estabelece relações *intertextuais* com todas as narrativas apresentadas. No entanto, seu embrião também pode ser localizado em contos dos primeiros anos da carreira do escritor — “Uma excursão milagrosa” e “Aurora sem dia” são textos que trazem personagens maníacas pela fama (de poeta e/ou de dramaturgo).

A “nomeada” é retomada por Machado de Assis nos romances posteriores a *Memórias póstumas de Brás Cubas*, sendo objeto de busca das personagens até mesmo em *Memorial de Aires*, seu último romance. Vimos que muitas personagens machadianas não conseguem se libertar da “idéia fixa” de glória.

CONCLUSÃO

Não nos contentamos com a vida que temos em nós e em nosso próprio ser: queremos viver na idéia dos outros uma vida imaginária e nos esforçamos para aparecer. Trabalhamos incessantemente para embelezar e conservar nosso ser imaginário, e descuramos do verdadeiro.

Pascal

O estudo apresentado revelou que a "sede de nomeada" ou o "amor da glória" na obra machadiana representa um daqueles temas que o autor trabalhou reiteradas vezes em sua produção artística. A partir das *conexões* estabelecidas pelo elemento temático pudemos agrupar narrativas que possuem estratégias semelhantes, por meio das quais as personagens buscam a "nomeada."

Ressaltamos um aspecto importante em nossas pesquisas: identificarmos a "sede de nomeada" em quase todos os romances machadianos, em muitos de seus contos e em algumas crônicas, conforme apontamos no capítulo 1 deste trabalho.

Consideramos fator essencial neste trabalho a exposição de fundamentos teóricos que deram sustentação às análises empreendidas, porque vimos que a noção de tema está ligada às *conexões e recorrência* de determinados elementos em várias obras literárias. Por sua vez, os aspectos referentes à teoria da *intertextualidade* foram imprescindíveis para que identificássemos os *diálogos* estabelecidos entre os textos machadianos, nos quais verificamos o processo denominado *suíte* (autógrafa), predominante nos textos analisados, bem como o *diálogo* que Machado de Assis realizou com textos de outros autores, a *suíte* (alógrafa), quer da literatura universal, da filosofia e da música.

Compreender o papel do narrador no texto literário tomando por base os postulados de G. Genette proporcionou uma melhor identificação da atuação desse elemento nas narrativas. Certamente que o grande desafio da teoria literária em geral, é procurar conceber a personagem ficcional como um "ser de papel" e, conforme vimos no capítulo 2, a tradição literária vem mostrando ao longo dos séculos que estabelecer

a distinção entre a pessoa e a personagem não é uma tarefa simples. Porém, acreditamos ter demonstrado que a atuação das personagens nas narrativas analisadas tenha assumido a concepção de personagens enquanto seres ficcionais.

Consideramos que as figuras do medalhão, dos falsos cientistas, médicos, músico, filósofos, bem como dos “verdadeiros” músicos e pesquisadores que atuam nas narrativas empregaram essas profissões para obter a glória, o louvor, a “nomeada.” A preocupação de todas as personagens está voltada para a construção de uma imagem social vencedora e, para conseguí-la era necessário sair da obscuridade, do anonimato, porque longe da cena pública as personagens não conseguem se realizar, longe do “arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas” a maioria delas sente-se frustrada, daí estabelece-se o conflito, conforme aconteceu aos músicos Romão (“Cantigas de esponsais”) e Pestana (“Um homem célebre”).

Pudemos analisar as personagens machadianas e verificamos que muitas só conseguiram a “nomeada” porque usaram a máscara e partiram para a representação, como se estivessem em um palco prontas a encenar, já que “o melhor drama está no espectador e não no palco” (“A chinela turca”), ou ainda: “não há espetáculo sem espectador” (“O segredo do bonzo”). Podemos afirmar que “O segredo do bonzo” é a narrativa mais abundante em termos da presença de “atores.” Patimau, Languru, Diogo Meireles e o próprio narrador usurparam, ou melhor, *absorveram* a filosofia do bonzo Pomada e a *transformaram* de tal forma que todos conseguiram a “nomeada” e as recompensas financeiras que buscavam. O emprego de um discurso persuasivo constituiu um aspecto fundamental para que as personagens atingissem a fama. A grande diferença entre Brás Cubas e essas personagens encontra-se na capacidade de realização — Brás não desenvolveu nada, por isso declara no final da narrativa: “não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento” (ASSIS, 1997, p.639). A atuação do Cônego Vargas (“A sereníssima República”) também foi pautada por uma “idéia grandiosa e útil.” Nesse conto verificamos que Machado de Assis realizou uma paródia como uma maneira de criticar o sistema político brasileiro. Por meio da exposição de uma pseudoexperiência e do emprego de um discurso persuasivo, Vargas convence seus ouvintes e é aclamado na assembléia.

Temos também a galeria das personagens que eram habilitadas para realizar determinadas experiências por meio das quais visava a “nomeada, mas não conseguiram e saíram frustradas. Estamos nos referindo às personagens dos contos “Cantigas de esponsais,” “Um homem célebre” e “Conto alexandrino.” Nos dois primeiros textos os músicos desejavam a fama por meio de uma composição original: Romão desejava encontrar uma nota musical que faltava para concluir o canto esponsálico que lhe daria a fama; Pestana, compositor de polcas, trazia a “idéia fixa” de elaborar uma composição clássica que o aproximasse de Bach ou de Mozart porque “o primeiro lugar da aldeia não contentava a este César, que continuava a preferir-lhe, não o segundo, mas o centésimo em Roma” (ASSIS, 1997, v.2, p.504). Os pesquisadores do “Conto alexandrino” não conseguiram convencer os ouvintes da eficácia de suas doutrinas e por isso foram punidos. Buscavam a glória e encontraram a morte. Talvez aqui possamos estabelecer uma analogia entre o texto machadiano e os contos das *Mil e uma noites*, especialmente na leitura e interpretação que Todorov faz dos contos árabes:

A opacidade do processo de enunciação recebe, no conto árabe, uma interpretação que não deixa dúvida quanto à sua importância. Se todas as personagens não cessam de contar histórias, é que esse ato recebeu uma suprema consagração: contar é igual a viver. O exemplo mais evidente é o de Sherazade [sic] ela própria, que vive unicamente na medida em que pode continuar a contar; mas essa situação é repetida constantemente no interior do conto [...]. (TODOROV, 2004, p.127).

Chehrazade precisava despertar no rei Chehriar o interesse de continuar ouvindo as histórias para preservar sua vida e salvar as mulheres da tirania do rei. A persuasão e a arte de contar foram artifícios fundamentais para o sucesso da heroína. Diferentemente, Stroibus e Pítias não conseguem empregar um discurso capaz de livrá-los da punição, não conseguem “contar.”

Pudemos verificar que as personagens machadianas possuem uma “idéia fixa” de “nomeada” e para alcançá-la empregam diversos meios e estratégias, sem considerar se eles são éticos ou não. Nessa perspectiva identificada nos textos, verificamos que só conseguiram construir uma imagem social vencedora aquelas que praticaram experiências sem estar habilitado para realizá-las, à exceção de Simão Bacamarte (“O alienista”) que constitui um caso diferenciado, porque mesmo sendo um

pesquisador renomado, sente-se irrealizado e se isola na Casa Verde. O estado psicológico de Simão parece impedir a manutenção da glória que obteve em Itaguaí.

Memórias póstumas de Brás Cubas e “Teoria do medalhão” (publicados em 1881) são textos representativos na temática da “nomeada” porque apresentam uma “teoria” que de certa forma exige uma depuração. A “teoria” do medalhão foi sustentada por textos produzidos antes da publicação do romance e a partir dele se constituirá em uma matriz do tema — a teoria exposta representa um código de conduta para as personagens que desejam a celebridade. Nos dois textos encontramos a figura paterna que comanda o destino dos filhos incentivando-os à busca da glória. Ser medalhão constitui uma teoria, um programa a ser alcançado. O legado paterno nas duas narrativas está associado à idéia de aparência e de ornamento, convergindo para a publicidade. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* o protagonista experimenta a perspectiva do medalhão, já no conto a teoria aparece como um preceito, como um conselho que Janjão recebe de seu pai e que deve colocar em prática.

Mediante os resultados alcançados pelas personagens, podemos afirmar que Machado de Assis empreende uma crítica mordaz ao despreparo profissional (médicos, políticos, músicos, pesquisadores), principalmente no campo da arte em que pudemos perceber o desejo de glória das personagens por meio da poesia, do drama, da escritura de um livro. De certa forma, o escritor fluminense revela o seu desdém àquelas pessoas que mesmo não possuindo talento, aproveitam-se de diversas situações para se promover e alcançar a “nomeada.”

Tomando por base as análises das narrativas machadianas, podemos afirmar que as atuações das personagens sempre foram marcadas pelo desejo de aparecer, de brilhar, porque atingir a “nomeada” representava construir uma imagem social vencedora. Ratificamos nossa assertiva com a seguinte reflexão: “Não nos contentamos com a vida que temos em nós e em nosso próprio ser: queremos viver na idéia dos outros uma vida imaginária e nos esforçamos para aparecer [...] (PASCAL, 2003). Este estudo revelou que a obra de Machado de Assis é intensamente marcada pela “sede de nomeada” (das personagens), pela busca da glória e do relevo social.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Arlenice [et al]. “O diálogo: contribuições para a formação de um jovem.” In: *A supremacia do conto*. São Paulo: Selinunte Editora, 1994.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2004.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. J. P. Xavier Pinheiro. São Paulo: Martin Claret, 2004.

ASSIS, Machado de. A mão e a luva. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v.1.

_____. Helena. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v.1.

_____. Iaiá Garcia. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v.1.

_____. Memórias póstumas de Brás Cubas. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v.1.

_____. Quincas Borba. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v.1.

_____. Dom Casmurro. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v.1.

_____. Esaú e Jacó. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v.1.

_____. Contos fluminenses. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v.2.

_____. Histórias da meia-noite. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v.2.

_____. A chinela turca. *A Época*. Rio de Janeiro, p.3-6, novembro de 1875.

_____. Papéis avulsos. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v.2.

_____. Histórias sem data. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v.2.

_____. Várias histórias. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v.2.

ATAÍDE, Vicente. *A narrativa de ficção*. Curitiba: Editora dos Professores, 1972.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARBIERI, Ivo.(Org.) *Ler e reescrever Quincas Borba*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

BARROS, Diana Luz Pessoa de e José Luiz Fiorin (orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 2003.

_____. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. 1. ed. São Paulo: Atual, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias: solicitação do livro na ficção e na ficção de Machado de Assis*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

BARTHES, Roland [et al.]. "Introdução à análise estrutural da narrativa." In: *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia B. Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971.

BRAYNER, Sonia. *Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira, 1880-1920*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.

BENJAMIN, Walter. "O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov." In: *Magia e técnica, artes e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGEZ, Daniel. "A crítica temática". In: *Métodos críticos para a análise literária*. Trad. Olinda Maria Rodrigues Prata. São Paulo: Martins fontes, 1997.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. Flórida/E.U.A.: Editora Vida, 1995.

BRANCO, Leniza Castello [et al.]. "Machado de Assis e a música". In: *Machado de Assis no espelho: o bruxo do Cosme Velho*. São Paulo: Alameda, 2004.

BOSI, Alfredo [et al.]. *Machado de Assis: antologia e estudos*. São Paulo: Ática, 1982.

_____. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CANDIDO, Antonio. "Esquema de Machado de Assis." In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1970.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

CALLIPO, Daniela Mantarro. *Viagem ao passado romântico: a presença hugoana nas crônicas de Machado de Assis*. 2004, 280f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo, São Paulo.

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

CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. (orgs.) *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CHKLOVSKI, Vitor. "A arte como procedimento." In: Vários. *Teoria da literatura: os formalistas russos*. Trad. Ana Maria Ribeiro [et al]. Dionísio de Oliveira Toledo (org.). Porto Alegre: Globo, 1971.

CINTRA, Ismael Ângelo. *Retórica de Machado de Assis: Esaú e Jacó*. 1985, 254f. Tese (Doutorado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. "O nariz metafísico ou a retórica machadiana." In: *Recortes machadianos*. São Paulo: Educ, 2003.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cloenice B. P. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

DAICHES, David. *Posições da crítica em face da literatura*. Trad. Thomaz Newlands Neto. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1967.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1987.

D'ONÓFRIO, Salvatore. *Literatura ocidental: autores e obras fundamentais*. São Paulo: Ática, 1990.

EIKHENBAUM, Boris. "A teoria do método formal." In: *Teoria da literatura: os formalistas russos*. Trad. Ana Maria Ribeiro [et al]. Dionísio de Oliveira Toledo (org.). Porto Alegre: Globo, 1971.

Espaço Machado de Assis. Centro Cultural da ABL. Disponível em: <http://www.machadodeassis.org.br/2005/frame3.htm>. Acesso em: 15 maio.2007.

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

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 11. ed. São Paulo: Contexto, 2002.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando C. Martins. Lisboa: Arcádia, 1972.

_____. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. "O homem da areia." In: *Contos fantásticos*. Trad. Cláudia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

JENNY, Laurent. "A estratégia da forma." In: *Intertextualidade*. Trad. Clara Cabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia H. F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. "A produtividade dita do texto". In: Vários. *Literatura e Semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972.

KAISER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura*. 5ª ed. Coimbra: Arménio Amado, 1970, v.2.

LEONEL, Maria Célia. *Guimarães Rosa: magma e gênese da obra*. São Paulo: Editora da Unesp, 2000.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1989.

LIMA, Luís Costa. "A reflexão ficcional machadiana". In: *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

LIMA, Francisco Ferreira de. *O outro lado das maravilhas: a Peregrinação de Fernão Mendes Pinto*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1998.

Live Search. Disponível em: <<http://www.beatrix.pro.br/literatura/poe.html>>. Acesso em: 14 de maio. 2007. 21:35.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, 1962.

MAGALHÃES J. Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

_____. *Machado de Assis: contos recolhidos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, [1998?].

_____. *Machado de Assis desconhecido*. 3. ed.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

_____. *Ao redor de Machado de Assis: pesquisas e interpretações*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1958.

MAQUIAVEL. *O príncipe*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

MEYER, Augusto. *Textos críticos*. Org. João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

MERQUIOR, J. Guilherme. *Gênero e estilo das Memórias póstumas de Brás Cubas*. Colóquio/Letras. n. 8, p.12-20, julho de 1972.

MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Trad. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Globo, 1967.

Mundo Cultural — Forum. Nicolau Maquiavel. Disponível em: <http://www.mundocultural.com.br/escritor_consagrado/maquiavel.htm>. Acesso em: 26 de jan. 2006. 23:20.

MURAD, Marcos Valério. *O palimpsesto machadiano*. 1999, 225f. Tese (Doutorado em Letras) — Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto.

NUNES, Benedito. "Machado de Assis e a filosofia." In: *No tempo do niilismo*. São Paulo: Ática, 1993.

Página da Beatrix. Disponível em: <<http://www.beatrix.pro.br/literatura/poe.html>>. Acesso em: 14 de maio. 2007. 21:35.

PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. *A poética do legado: presença francesa em Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Annablume, 1996.

_____. *O Napoleão de Botafogo: presença francesa em Quincas Borba*. São Paulo: Annablume, 2000.

PEREGRINO Júnior. *Doença e constituição de Machado de Assis*. 2ª. ed.. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1976.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Estudo crítico e biográfico*. 2. ed. São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Porto Alegre: Cia Ed. Nacional, 1939.

PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

POE, Edgard Allan. "O coração denunciador." In: *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. Ítalo Calvino (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1934.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RIEDEL, Dirce Cortes. *Metáfora, o espelho de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974.

_____. *O tempo no romance machadiano*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Trad. Ângela Bergamini [et al.]. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SARAIVA, Juracy Assmann. *O Circuito das Memórias em Machado de Assis*. São Paulo: Edusp; São Leopoldo-RS: Unisinos, 1993.

SÁ REGO, Enylton José de. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1989.

SANGSUE, Daniel. *La parodie*. Paris: Hachette Livre, 1994.

SCHWARTZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 4. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1992.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*, III pt.; Crítica da filosofia kantiana; Parerga e paralipomena, cap. V, VIII, XII, XIV. Trad. Wolfgang Leo Maar [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

SEGOLIN, Fernando. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

SHAKESPEARE, William. *Otelo, o mouro de Veneza*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2003.

SILVA, Vítor Manuel A. *Teoria da literatura*. 8ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1996

SOUZA, Valdira Meira Cardoso de. *O papel do leitor no conto fantástico de Machado de Assis*. 1998. 160f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis.

TOMACHEVSKI. “Temática.” In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro [et al]. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

SIMON, Claude. Coloquio de Cerisy dirigido por Jean Ricardou, Paris, Union générale d'editions, coll. 10/18, 1975.

TODOROV, Tzvetan. “Os homens-narrativas.” In: *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VELLOSO, Mônica Pimenta. “A literatura rebelde”. In: *A literatura como espelho da nação*. Estudos históricos, Rio de Janeiro, vol.1, n.2, 1988, p.239-263.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. 5. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1969.

_____. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

_____. “Machado de Assis: impressões e reminiscências”. In: *Revista do Livro*. Órgão do Instituto Nacional do Livro. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, ano II. n. 05, p.152, 1908.