



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA

TATIANE GALDINO DA SILVA

**APROPRIAÇÕES E RECORRÊNCIAS À GRÉCIA ANTIGA: “LA
MIRADA ESTRABICA” DE MACHADO DE ASSIS**

UBERLÂNDIA

2013

TATIANE GALDINO DA SILVA

APROPRIAÇÕES E RECORRÊNCIAS À GRÉCIA ANTIGA: “*LA MIRADA ESTRABICA*” DE MACHADO DE ASSIS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, Curso de Mestrado em Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Linha de pesquisa 2: Poéticas do Texto Literário: Cultura e Representação.

Orientadora: Prof. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil

UBERLÂNDIA

2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S586a Silva, Tatiane Galdino da, 1979-
2014 Apropriações e recorrências à Grécia Antiga : “*La mirada estrabica*” de
Machado de Assis / Tatiane Galdino da Silva. - Uberlândia, 2013.
100 f.

Orientadora: Marisa Martins Gama-Khalil.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura brasileira - História e crítica - Teses.
3. Assis, Machado de, 1839-1908 - Crítica e interpretação - Teses. I. Gama-
Khalil, Marisa Martins. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa
de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 82

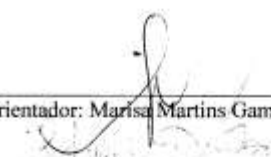
TATIANE GALDINO DASILVA

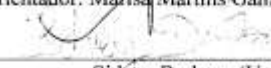
**APROPRIAÇÕES E RECORRÊNCIAS À GRÉCIA ANTIGA: “*LA MIRADA
ESTRABICA*” DE MACHADO DE ASSIS**

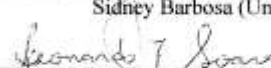
Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 26 de fevereiro de 2013.

Banca Examinadora:


Orientador: Marisa Martins Gama khalil (UFU)


Sidney Barbosa (UnB)


Leonardo Francisco Soares (UFU)

Ao Fagner.

AGRADECIMENTOS

À Prof^a. Marisa Martins Gama-Khalil pelo apoio, paciência, generosidade e, sobretudo, pela confiança que me dedicou nos momentos angustiantes em que essa pesquisa foi gestada. Obrigada, Marisa, por ter acreditado em mim em todos os momentos.

Ao Fagner pela força, paciência e, principalmente, pela generosidade de sempre. Sua companhia e apoio foram decisivos para a concretização deste trabalho.

Agradeço especialmente aos meus pais, pois cada um, ao seu modo, é responsável por esse parto.

Ao meu irmão Douglas pelo apoio, confiança e companheirismo.

À Prof^a. Luciene Azevedo, a primeira responsável por esse atrevimento. Obrigada pela força e pela oportunidade do contato com Machado de Assis.

Ao Prof^o. Leonardo Soares pelas advertências e pela atenção que me destinou em momentos em que eu não sabia para onde conduzir este texto. Suas provocações foram decisivas para as direções escolhidas.

Ao Prof^o. Paulo Fonseca que, durante o exame de qualificação, fez sugestões valorosas, sobretudo no que diz respeito a algumas bibliografias para a elaboração deste texto.

Ao Eudes, a primeira pessoa a antever esse trabalho. Obrigada pelo apoio e pela ajuda com o francês.

Ao meu querido primo Leandro pelas valorosas dicas de formatação e pela paciência com a releitura deste estudo. Obrigada pela generosidade e compreensão.

Ao Fábio que, com generosidade e sensível amor pela filosofia, também insistiu comigo, dizendo: “Relê Ésquilo!”

PROMETEU: - O mundo novo precisa de uma tradição do mundo velho, e ninguém pode falar de um a outro como tu. Assim não haverá interrupção entre as duas humanidades. O perfeito procederá do imperfeito, e a tua boca dir-lhe-á as suas origens. Contarás aos novos homens todo o bem e todo o mal antigo (ASSIS, 1992, v. 2, p. 568).

RESUMO

Este estudo trata das constantes referências, citações e apropriações que Machado de Assis faz da antiguidade grega nos contos “Teoria do medalhão”, “Uma visita de Alcibíades” e “A sereníssima república” pertencentes ao livro de contos *Papéis avulsos* (1882). Objetivamos demonstrar que os elementos da Grécia antiga, apropriados pelo autor, funcionam como mecanismos intertextuais significativos capazes de provocar - nos contextos em que aparecem e por meio dos desvios narrativos que operam - o riso sutil ou a gargalhada debochada, a crítica leve ou a grave, a ironia e a comparação com vistas a fornecer ideias acerca dos dizeres, comportamentos, bem como de situações diversas expressas pelos narradores ou personagens de Machado. Ressaltamos que além das análises dos contos mencionados, recorreremos, conforme nossa necessidade de argumentação, a diferentes textos do autor como outros contos, uma peça teatral, romances e a algumas crônicas de *A Semana* (1892). Embora esses textos estejam abrigados em gêneros diversos e se distanciem cronologicamente de *Papéis avulsos*, serão úteis para a promoção de diálogos satisfatórios entre os elementos comuns que possuem. Desse modo, “Apropriações e recorrências à Grécia Antiga: ‘La MIRADA ESTRABICA’ de Machado de Assis” traduz a possibilidade de o escritor brasileiro “tener un hojo puesto en la inteligencia europea y el outro puesto en las entrañas de la patria.” (PIGLIA, 1990, p.61) O que, para este estudo, equivale a recorrer a uma tradição e por meio dela provocar reflexões acerca do tempo e espaço machadianos.

Palavras-chave: Machado de Assis. *Papéis avulsos*. Riso. Grécia Antiga. “Mirada Estrábica”.

RÉSUMÉ

Cette étude porte sur les constantes références, citations et appropriations que Machado de Assis fait de l'antiquité grecque dans les contes « Teoria do medalhão », « Uma visita de Alcibíades » et « A sereníssima república » appartenant au livre de contes *Papéis avulsos* (1882). Nous avons pour but de démontrer que les éléments de la Grèce antique, appropriés par l'auteur, fonctionnent comme mécanismes intertextuels importants capables d'engendrer - dans les contextes dans lesquels ils apparaissent et à travers les détours narratifs qu'ils déploient - le rire subtil ou la rigolade moqueuse, la critique légère ou grave, l'ironie et la comparaison afin de nous fournir des idées sur les dires, les comportements ainsi comme les diverses situations exprimées par les narrateurs ou les personnages de Machado. Nous soulignons que, outre les analyses des contes mentionnés, nous utiliserons, selon notre besoin d'argumentation, des différents textes de l'auteur tels que des contes, une pièce de théâtre, des romans et quelques chroniques de *A Semana* (1892). Bien que ces textes soient logés dans des genres différents et s'éloignent chronologiquement de *Papéis Avulsos*, ils seront utiles pour la promotion de dialogues satisfaisants entre les éléments en commun qu'ils possèdent. Ainsi, « Appropriations et répétitions à la Grèce Antique: « *LE REGARD STRABIQUE* » de Machado de Assis » traduit la possibilité de l'écrivain brésilien « tener un ojo puesto en la inteligencia europea y el otro puesto en las entrañas de la patria. » (Piglia, 1990, p. 61). Ce que, pour cette étude, correspond à faire appel à une tradition et par son moyen provoquer des réflexions sur le temps et l'espace machadiens.

Mots-clés: Machado de Assis, *Papéis avulsos*, rire, Grèce antique, « regard strabique ».

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	09
CAPÍTULO I: <i>UMA VISTA GREGA E UM OLHO BRASILEIRO INFLAMADO</i>	21
1.1 – A citação mítica: o operador de um desvio significativo	27
CAPÍTULO II: OS PAPÉIS AVULSOS E A PRÁTICA DO MEDALHÃO	40
2.1 - Os roteiros de conduta de Janjão.....	50
2.2 - A hidra de Lerna, as asas de Ícaro, o tonel das Danaides, a cabeça da Medusa – Notórias armadilhas do estilo	57
2.3 – Machado de Assis – um mestre medalhão	60
CAPÍTULO III: “A SERENÍSSIMA REPÚBLICA” - <i>Um presente de grego</i>	66
CAPÍTULO IV: A ROUPAGEM DA GRÉCIA ANTIGA E A ROUPAGEM DOS TEMPOS MODERNOS EM “UMA VISITA DE ALCIBÍADES”	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS	94

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Apesar de a obra de Machado de Assis ser objeto de intensa pesquisa não só no Brasil, mas em países diversos, o que nos motiva a insistir na exploração de seu espólio literário é a convicção de que sua obra, devido aos aspectos multifacetados e plurissignificativos que apresenta, torna-se campo fecundo e por isso matéria inesgotável de investigações.

Além disso, é necessário reforçar que a polissemia de uma obra literária não deve se limitar à quantidade de estudos existentes sobre ela. Desse modo, esta pesquisa se justifica por força de leituras que renovam a obra machadiana, vasculhando e desvelando sentidos.

Entre as diversas características que marcam a produção do escritor brasileiro, chama-nos atenção a quantidade de referências, citações, aforismos, reminiscências e apropriações que o autor faz da tradição literária ocidental. Grande parte de seus romances, peças teatrais, contos, crônicas e textos diversos são constantemente atravessados por alusões a autores e obras clássicas. As referências a Shakespeare, Dante, Goethe, Homero e outras reverberam intensas em sua obra.

O pesquisador Eugênio Gomes em “O testamento estético de Machado de Assis” menciona as constantes intertextualidades clássicas presentes no romance *Esaú e Jacó*¹ (1904):

As citações e alusões eruditas que afluem no desenrolar da narrativa deixam claramente entrever os contatos que o escritor estabeleceu, quando absorvido na sua ideação romanesca, distinguindo-se, entre as principais fontes assim reveladas, a Bíblia, os gregos, com Homero, Ésquilo e Xenofonte, Dante, Shakespeare e Goethe. Há, porém, em qualquer escritor de grande categoria intelectual, fontes subterrâneas que se não deixam descobrir senão a custo de prolongada investigação, e neste caso está o nosso Machado de Assis (GOMES, 1992, v. 3, p. 1099).

Aproveitando a menção feita ao romance, vale comentar que no capítulo XXXII, ao apresentar comportamentos e características do personagem Aires, o narrador descreve uma ação desse personagem que merece ser transcrita. Aires “na velhice mandou fazer um armário onde guardou as relíquias de *toda uma vida*”², entre elas - as únicas de que o narrador nos

¹ Possivelmente, o romance mais emblemático em relação à presença grega. Uma quantidade significativa de estudos atua nessa perspectiva.

informa suas origens - estão os “pedaços de ruínas gregas e romanas” (ASSIS, 1992, v.1, p. 988). Não nos parece que se deva desprezar a informação de que aquilo que se qualifica como “reliquias de toda uma vida”, isto é, as lembranças, os resíduos de valor que o personagem de Machado deseja conservar, sejam os fragmentos de uma tradição antiga.

No que diz respeito ao contato do escritor Machado de Assis com produções provenientes de tradições antigas, José Veríssimo comenta que: “Machado de Assis estranho a toda petulância da juventude, estuda, observa, medita, lê e relê os clássicos da língua e as obras-primas das principais literaturas” (VERÍSSIMO, 1998, p. 399). O estudioso continua:

[...] sabia-se por confiança sua que, escasseando-lhe recursos para adquirir os clássicos, associou-se no Gabinete Português de Leitura para os ter consigo e extratá-los. Confirmando esta sua confissão, acharam-se-lhe no espólio literário numerosas notas e extratos dessas leituras. Sobretudo foi o único que soube ler os clássicos, mestres dobres e equívocos, com discernimento e finíssimo trato de escritor nato (Ibidem, p. 400).

O poeta Mário de Andrade também comenta a inclinação de Machado para os “clássicos”: “Machado de Assis, em vez, era ainda um homem que compunha com setenta palavras. Era aquele instrumento mesmo de setenta palavras, manejado pelos velhos clássicos, que ele adotava e erguia ao máximo da sua possibilidade acadêmica de expressão culta da ideia” (ANDRADE, 1978, p. 106). Ao longo deste estudo tentaremos demonstrar que ao invés de ser “manejado” pelos clássicos, era Machado quem os manejava, visto que os adotava e os inseria em seus textos de formas bastante variadas.

A pesquisadora Lúcia Miguel Pereira, ao comentar as aproximações entre Machado de Assis e outros autores, embora não se refira somente aos autores de obras consideradas clássicas³, destaca a importância de o escritor brasileiro ter se aberto a outras influências: “Cioso como quem mais o fosse da probidade literária, citando muito os autores de quem se socorria, Machado não seria o espírito dútil e fino que era se se fechasse às influências fecundantes” (PEREIRA, 1994, p. 28).

Além de “dútil” e “fino”, o escritor também foi bastante habilidoso, considerando a forma com que ele se aproveitou (de acordo com o que se pretende demonstrar neste estudo)

³ Apesar de os termos e expressões: “tradição”, “clássico”, “antigo” e “Grécia antiga” possuírem atribuições diferentes, neste estudo, eles serão utilizados sem restrições, a fim de fazer referência à diversidade de elementos que constituíram o passado grego, especialmente, a rica mitologia grega, tendo em vista a frequência com que estes elementos se apresentam em textos de Machado de Assis. Ressalte-se que, resguardada a amplitude de definições que a expressão encerra, consideramos como antiguidade grega o período de 1100 a. C. (posterior às invasões dóricas) até 146 a. C. (momento em que a Grécia é dominada pelos povos romanos). É neste intervalo de tempo que se situa a Grécia clássica.

de determinadas influências do mundo antigo. Muitos são os motivos que nos conduzem a essa percepção, entre eles, as palavras de Machado de Assis em “Notícia da atual literatura brasileira - Instinto de Nacionalidade”, ensaio crítico de 1873 que se configura como uma ampla discussão sobre os rumos da literatura brasileira. Nesse texto, o autor defende a importância de se ler, no Brasil, os clássicos da literatura universal, destacando as riquezas que essas obras podem agregar à nossa literatura:

[...] não se lêem muito os clássicos no Brasil. Entre as exceções poderia eu citar até alguns escritores cuja opinião é diversa da minha neste ponto, mas que sabem perfeitamente os clássicos. Em geral, porém, não se lêem, o que é um mal. [...] estudar-lhes as formas mais apuradas da linguagem, desentranhar deles mil riquezas, que à força de velhas se fazem novas, - não me parece que se deva desprezar (ASSIS, 2008, p. 123).

A afirmação de que dos clássicos é possível “desentranhar mil riquezas, que à força das velhas se fazem novas”, supõe a possibilidade de renovação na forma de ler, de extrair informações dessas obras, provoca-nos sugerir que a observação e exploração do “velho” podem revelar outros sentidos em suas leituras, aguçar novas percepções.

Pensar em percepções renovadas de uma obra clássica direciona-nos às palavras de Ítalo Calvino em *Por que ler os Clássicos*. Segundo o estudioso: “Os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos” (CALVINO, 1993, p.02).

Ora, se entre as atribuições dos clássicos está o caráter de inovação e revelação a cada releitura, uma suposição é a de que o escritor brasileiro recorre a essas obras, não apenas para aquisição de erudição, mas também para, a partir delas, refletir sobre o seu tempo e seu espaço brasileiros. Nosso argumento se sustenta com mais uma contribuição de Calvino:

Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes) (Ibidem, p.01).

Considerando que a leitura de um clássico abriga e transporta ao longo do tempo traços de culturas, influencia linguagens e costumes, é útil aproveitarmos a oportunidade para refletir, de forma breve, sobre os sentidos conferidos ao termo “tradição”, a fim de resguardarmos algumas de suas especificidades.

Apesar de o termo comportar uma amplitude de sentidos e aplicações variadas, interessa-nos como conjunto de testemunhos que detêm estatuto de valor universal, abrigando heranças culturais, comportamentais, religiosas transmitidas no transcorrer do tempo, de geração a geração. “Compreendendo, por um lado, os manuscritos e impressos que a conservam (tradição directa) e, por outro, as citações, traduções e outras formas de atestação, mesmo que em segunda mão (tradição indirecta)”.⁴ Quanto à palavra “antiguidade”, somos adeptos de que “Sem a concepção grega da cultura não teria existido a ‘Antiguidade’ como unidade histórica, nem o ‘mundo da cultura’ ocidental” (PEREIRA, 1970, p. 07).

Ricardo Piglia em artigo *Memória y Tradición* auxilia-nos quando se refere aos escritores do presente como rastreadores de um passado, neste caso, de uma tradição literária. Escritores influenciados e inspirados por resíduos, por estilos que se cristalizaram ao longo do tempo. Nas palavras de Ricardo Piglia:

Las musas, decia Sklovsky, son la tradición literaria. No hay otra identidad, ni otra voz que nos dicte la palabra justa. Podemos definir a la tradición como la prehistoria contemporánea, como el residuo de un pasado cristalizado que se filtra en el presente. [Y cuando digo tradición quiero decir la gran tradición, la historia de los estilos⁵ (PIGLIA, 1970, p. 61).

Machado de Assis, com segurança, foi um escritor que produziu no presente valorizando os rastros de uma tradição do passado. Mas não o fez como mera imitação, não se restringiu à reprodução do antigo. Defendemos sim, que a partir do antigo, ele refletiu o seu presente, a sua modernidade.

Feitos esses comentários, antes de nos empenharmos em investigações acerca dos possíveis modos de Machado ter se apropriado desses rastros do passado em significativa parte de seus textos, é urgente ressaltar que este estudo não trata, de forma generalizada, das múltiplas alusões clássicas empregadas pelo autor, uma vez que, além de inúmeras, elas são provenientes de diversos tempos e espaços. Referimo-nos, exclusivamente, às provenientes da antiguidade grega.

⁴ Proveniente de *E- Dicionário de Termos Literários* – Carlos Ceia. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mttree&task=viewlink&link_id=48&Itemid=2>. Acesso em: 09 jan. 2013.

⁵ As musas são a tradição literária. Não há outra inspiração quando se escreve, nem outra identidade, nem outra voz que nos dita a palavra justa. Podemos definir a tradição como a pré - história contemporânea, como o resíduo de um passado cristalizado que se filtra no presente. E quando digo tradição quero dizer a grande tradição, a história dos estilos. Um escritor trabalha no presente com os rastros de uma tradição perdida (PIGLIA, 1970, p.61).

Essa escolha se justifica também devido à percepção de que o autor parecia nutrir interesse significativo pela cultura grega. O professor Jacyntho Lins Brandão em *A Grécia de Machado de Assis* comenta que Machado, “em carta a Mário de Alencar, de janeiro do ano de sua morte, confessa: veja como ando grego meu amigo” (BRANDÃO, 2001, p. 351). Não se sabe se esse comentário se trata de uma ironia, pelo fato de, em discurso na Academia Brasileira de Letras, Graça Aranha tê-lo chamado de “um helênico no meio dos bárbaros que deslumbras” (Ibidem, p. 351), ou ainda, por Machado, pouco antes de sua morte, ter se dedicado a releituras de Ésquilo e Platão, além de ter voltado a estudar grego (Ibidem, p. 351).

O que nos importa, é que para o escritor brasileiro a Grécia antiga, em alguma medida, foi capaz de lhe promover larga inspiração. Segundo o próprio autor: “Findou a idade heróica, mas os heróis não foram todos na voragem do tempo. Como fachos esparsos no vasto oceano da história, atraem os olhos da humanidade, e inspiram os arrojos da musa moderna” (ASSIS, 1963, p. 57).

Considerando ainda o prestígio detido pela Grécia antiga, bem como o valor que a literatura ocidental destinou a Homero, é possível que Machado, tendo sido um escritor de seu tempo, não rejeitasse o fato de que, principalmente, no século XIX, o “helenismo já tivesse se apoderado inteiramente da nossa literatura” (GOMES, v.3, 1992, p. 1100). Uma possível sugestão é a de que, de maneira diferenciada da que foi levantada por Sílvia Romero⁶, o escritor brasileiro tenha recorrido à influência grega, provavelmente, considerando o que esta poderia lhe oferecer como matéria para uma proposta literária que o possibilitasse refletir acerca de aspectos de seu tempo e de seu país. Esse é um dos argumentos⁷ deste estudo.

Destaca-se que, independente de a Grécia antiga estar em voga naquele momento, conforme assinalou Gomes, parece justo reconhecer o legado que essa antiguidade nos deixou. Negar suas marcas, sobretudo, no Ocidente seria, de algum modo, negar parte do que somos culturalmente, politicamente, entre outros aspectos. Nesse sentido, é preciso admitir que:

Nenhuma épica de povo nenhum exprimiu de modo tão completo e tão sublime como a dos Gregos aquilo que, apesar de todos os “progressos” burgueses, há de imperecível na fase heroica da existência humana: o seu sentimento universal do destino e verdade permanente da vida. Nem mesmo os poemas como os dos povos germânicos, tão profundamente humanos e tão próximos de nós, podem equiparar-se aos de Homero, na amplitude e permanência da ação (WILHELM, 1994, p. 65).

⁶ Conforme será discutido no Capítulo I desta pesquisa.

⁷ Proposta que se aproxima daquilo que Piglia chamou de “La mirada estrábica” e que será desenvolvida no primeiro capítulo desta dissertação.

Paulo Leminski em *Metaformoses* – Uma viagem pelo imaginário grego - sugere que, “De Homero a Goethe, passando por Dante e Shakespeare, numa linha ininterrupta, durante mais de dois mil anos, o imaginário grego foi o primeiro alimento do poeta ocidental culto, seu “software” de fantástico, referencial de imagens, delírio compartilhado” (LEMINSKI, 1998, p.62). Acreditamos que Machado de Assis compartilhou das imagens, do delírio do imaginário grego. Mais que isso, defendemos que, à sua maneira e em sua obra, ele viveu grego.

O próprio autor, em carta a Mário de Alencar de 21 de janeiro de 1908 (ano de sua morte), tendo concluído sua última obra o *Memorial de Aires* e com a saúde bastante debilitada, confia ao amigo como tem preenchido os seus dias: “Agora, ao levantar-me, apesar do cansaço de ontem, meti-me a reler algumas páginas do *Prometeu* de Ésquilo, por meio de Leconte de Lisle; ontem entretive-me com o *Phédon* de Platão, também de manhã; veja como *ando grego*⁸ meu amigo” (ASSIS, 1955, p. 252). Some-se a esse “andar grego”, o fato de Graça Aranha, em discurso na Academia Brasileira de Letras, tê-lo chamado de “um helênico no meio dos bárbaros que deslumbras” (Cf. BRANDÃO, 2001, p. 51).

Direcionando-nos a *Prometeu acorrentado*, é importante destacar que além de relido, Prometeu é citado⁹ com frequência pelo escritor brasileiro. Nesse sentido é útil recorrer, de forma breve, ao que Aristóteles em sua *Arte Poética* nos diz sobre a tragédia grega. Segundo o pensador, das espécies de Poesia, “a tragédia é a mais perfeita e completa, pois imita ações de caráter elevado, em uma linguagem ornamentada, no modo dramático, visando a catarse - a purificação das emoções do espectador - à medida que suscita o terror e a piedade” (Poét., VI, **ANO**, 27).

Considerando que a tragédia grega imita a ação do homem, e que a ação de um homem é a sua vida, podemos afirmar que a tragédia imita a vida. Acrescente-se a isso as interpretações de Nietzsche acerca de *Prometeu acorrentado* de Ésquilo: “O mais maravilhoso, porém, nesse poema sobre Prometeu, que por seu pensamento básico constitui o próprio hino da impiedade, é o profundo pendor esquiliano para a *justiça*: o incomensurável sofrimento do indivíduo audaz, de um lado, e, de outro, a indignância divina” (NIETZSCHE, 2005, p. 66). Para o filósofo alemão, em *Prometeu acorrentado* sente-se a glória da atividade humana que se ilumina.

⁸ Grifo nosso, uma vez que se pretende refletir, nesta dissertação, sobre a relação entre *andar grego* e ser brasileiro.

⁹ Mais que citado, Prometeu protagoniza o conto “Viver” da coletânea *Várias Histórias*. Quanto às demais alusões a esse personagem, exploraremos aquelas que sejam úteis a este estudo.

Insistimos em mencionar que, além do clássico de Ésquilo, Goethe e Shelley também elaboraram suas versões do titã que roubou o fogo divino. Nossa menção se deve ao fato de que, segundo Nietzsche, “o que pressentimos no Prometeu esquiliano, o jovem Goethe soube desvendar nas arrojadas palavras de seu Prometeu” (NIETZSCHE, 2005, p.65). Vale transcrever os versos do poeta alemão, a fim de vislumbrarmos a dimensão da dor, prazer, horror e indignidade divina que compõem a imagem alegórica do homem formado pelas mãos de Prometeu¹⁰:

*Aqui sentado, formo homens
À minha imagem,
Uma estirpe que seja igual a mim,
Para sofrer, para chorar,
Para gozar, para alegrar-se
E para não te respeitar como eu¹¹!*

Diante dessas contribuições, somos provocados a refletir sobre os possíveis motivos de *Prometeu* ser relido e o *Phédon* representar um entretenimento para Machado, considerando que a obra que o “entrete” se traduz em um diálogo em que Sócrates, poucas horas antes de morrer, discute e defende, junto aos seus discípulos, a imortalidade da alma, além da lucidez, dignidade, aceitação e o enfrentamento que se aconselha ao homem, diante da morte. De forma mais específica, um dos temas norteadores desse diálogo socrático se traduz em: como morrer com sabedoria?

Nesse sentido, considerando que a tragédia esquiliana atingiu, de modo ímpar a perfeita combinação entre o horror, o prazer e a dor da existência e que esses atributos convergem para aquilo que o homem grego entendeu como vida, é pertinente supor que, com Ésquilo e Platão, Machado “andou” refletindo não apenas a proximidade da morte, mas, sobretudo, a tragicidade da vida.

Ademais, considerando a proximidade entre Machado e alguns autores gregos, vale acrescentar, a título de conhecimento e para reforçar as hipóteses deste estudo, que o professor e pesquisador machadiano Jean-Michel Massa, ao empreender pesquisa e organização do que restava no acervo literário de Machado de Assis em 1960, relata em *A Biblioteca de Machado de Assis*¹² a presença de duas traduções do *Prometeu acorrentado*;

¹⁰ Além de ter roubado o fogo divino, algumas variantes do mito creditam ao titã Prometeu a criação da raça humana.

¹¹ (GOETHE, *apud* NIETZSCHE, 2005, p.65-6, grifo nosso)

¹² Título da publicação de 2001 organizada por José Luís Jobim.

entre elas, a do poeta francês Leconte de Lisle, possivelmente a mesma a que Machado se referiu na já citada correspondência a Mário de Alencar.

Ainda, no *Domaine Grec*¹³, Massa confirma a existência dos tomos I e II de *La vie des hommes illustres*¹⁴ de Plutarque. Essa confirmação é útil pelo fato de que em “Uma visita de Alcibíades”, um dos contos analisados nesta pesquisa, o narrador machadiano nos conta que abriu um tomo de Plutarco que tratava da vida de Alcibíades, ou seja, obra referida na ficção e presente na biblioteca do autor.

É confirmada também a presença de *Phédon* de Platon, obra já comentada neste texto, além de duas traduções de obras completas de Lucien de Samosate, o notório prosador grego que influenciou, sobretudo, o estilo machadiano.

Desse modo, constatando a Grécia antiga presente não somente na biblioteca de Machado, mas também em grande parte de sua produção literária, cogitamos a possibilidade de os elementos dessa antiguidade, apropriados com frequência pelo escritor brasileiro, funcionarem como operadores de sentidos múltiplos nos contextos em que aparecem.

Em crônica de *A semana* de 10 de julho de 1892, Machado inicia seu texto criticando explicitamente o fato de os apóstolos São Pedro e São Paulo terem ocupado todas as páginas da semana. Segundo o cronista, não se falou em outra coisa; esses assuntos “que não é preciso dizer pelo seu nome” (ASSIS, 1992, v.3, p. 540-1) dominaram tudo. É importante transcrever na íntegra a expressão do cronista, visto que ela traz informações que se aproximam do método de emprego das referências clássicas:

Eu quando vejo um ou dous assuntos puxarem para si todo o cobertor da atenção pública, deixando os outros ao relento, dá-me vontade de os meter nos bastidores, trazendo à cena tão-somente a arraia-miúda, as pobres ocorrências de nada, a velha anedota, o sopapo casual, o furto, a facada anônima, a estatística mortuária, as tentativas de suicídio, o cocheiro que foge, o noticiário em suma. Eu é que sou justo e não gosto de ver o fraco esmagado pelo forte. Além disso, nasci com certo orgulho, que já agora há de morrer comigo. Não gosto que os fatos nem os homens se me imponham por si mesmos. Tenho horror a toda superioridade. Eu é que os hei de enfeitar com dous ou três adjetivos, uma reminiscência clássica, e os mais galões de estilo. Os fatos, eu é que os hei de aclamar transcendentais; os homens, eu é que os hei de aclamar extraordinários. (ASSIS, 1992, v.3, p. 541)

Ora, se as reminiscências clássicas contribuem para a transcendência dos fatos e para a extraordinariedade dos homens, a partir do momento em que elas os enfeitam, é justo que

¹³ Termo utilizado pelo pesquisador a fim de separar e organizar as obras de *La Bibliothèque de Machado de Assis*, conforme seus domínios ou origens.

¹⁴ Os títulos das obras foram mantidos no idioma em que se encontram no acervo de Machado de Assis.

mereçam um olhar mais atento, posto que, nessas condições, também estão contribuindo diretamente para a constituição de sentidos nos textos em que aparecem. Logo, não é atrevimento supor que Machado se apropria da “arraia miúda”, enfeita-a de várias formas e, em seguida, lança-a sobre nós.

Contribuem para a nossa defesa as palavras do narrador de *Esaú e Jacó*: “Explicações comem tempo e papel, demoram a ação e acabam por enfadar. O melhor é ler com atenção.” (ASSIS, 1992, v. 1, p. 955) Essa informação é favorável às hipóteses desta análise, pois se o narrador nos aconselha a prestar atenção no que está escrito, visto que não fornecerá explicações, também nos concede a oportunidade de supor essas presenças antigas como mecanismos econômicos capazes de sugerir sentidos nos contextos em que aparecem.

A Grécia antiga, incluindo quaisquer elementos que a constituíram ou que com ela se relacionaram serão tratados, nesta pesquisa, como mecanismos intertextuais sobre os quais nos debruçaremos a fim demonstrar suas potencialidades de provocar - por meio dos desvios narrativos que operam - o riso sutil ou a gargalhada debochada, a crítica leve ou grave, a reflexão, a ironia ou a comparação com vistas a nos fornecer ideias acerca dos dizeres, comportamentos, bem como de situações diversas expressas pelos narradores ou personagens de Machado.

Justificamos o recorte realizado nesta dissertação devido ao interesse particular que temos pela proximidade observada entre Machado de Assis e a Grécia antiga, aliado ao fato de que, após detida investigação em pesquisas relacionadas ao escritor e à antiguidade grega, observamos que, embora haja estudos que tratem dessa relação, mais um olhar crítico e analítico que busque significações com vistas a ultrapassar a ideia de que esses recursos intertextuais representam “meros adornos do estilo” é, sem dúvida, de grande utilidade para os estudos literários.

Considerando essa hipótese e a fim de eleger o corpus desta pesquisa, iniciamos nossas buscas pelas coletâneas de contos do autor: *Contos Fluminenses* (1869); *Histórias da meia-noite* (1873); *Papéis avulsos* (1882); *Histórias sem data* (1884); *Várias Histórias* (1896); *Páginas Recolhidas* (1899) e *Relíquias de Casa Velha* (1906).

Em contato com esse espólio literário, observamos que, no mínimo, dois contos de cada livro são marcados pela presença de elementos da antiguidade grega. É bastante comum observar em textos machadianos constantes recorrências a Homero, Hesíodo, personagens e passagens míticas; poetas trágicos, políticos, filósofos, personagens célebres, e outros. Ressaltamos que entre esse manancial grego, os elementos de ordem mitológica são os mais frequentes, não apenas nos contos, mas também em outras produções literárias do autor.

Feitas essas observações, nosso interesse maior se concentrou em *Papéis avulsos* (1882), uma vez que entre outras características, a coletânea possui narrativas que nos fornecem material satisfatório para a validação do objetivo principal deste estudo, que é o de os elementos da antiguidade grega funcionarem como potenciais operadores significativos na escrita de Machado.

Com o propósito de demonstrar a validade dessa hipótese, diretamente nos textos do autor, elegemos três contos que nos oferecem características propícias às nossas análises. São eles: “Teoria do medalhão”, diálogo em que um pai transmite ao filho o ensinamento de como se tornar um medalhão. Entre os requisitos a serem obedecidos pelo aspirante a essa posição, está o cuidado com a linguagem, tendo em vista que seu uso deve ser vigiado a fim de que não desperte a atenção do ouvinte; no entanto, para que não seja demasiado enfadonha, esta linguagem pode ser “adornada” com alguns recursos, entre os permitidos, estão as figuras provenientes da mitologia grega. Em seguida, trazemos “A sereníssima república (Conferência do cônego Vargas)” - narrativa em que um cônego, ao tentar demonstrar a implantação de uma república “fictícia”, apropria-se das imagens dos personagens míticos Penélope e Ulisses, tratando-os como modelos “gregos” a serem seguidos pelas aranhas, durante a elaboração do processo eleitoral que consolidará o governo de uma república aracnídea. Por último, “Uma visita de Alcibíades (Carta do desembargador X... ao Chefe de Polícia da Corte)” coloca-nos em contato, por meio do inextricável, com Alcibíades, um “autêntico” grego ressuscitado de vinte séculos que, segundo o narrador, foi convocado para opinar sobre os “trajes” que compõem os homens modernos.

Conforme anunciado, as análises dessas narrativas serão constantemente atravessadas por passagens de outros textos machadianos como romances, crônicas, peças teatrais, bem como outros contos. Esse procedimento se justifica pelo propósito de estabelecer diálogos com outros textos do autor que também apresentem o elemento grego funcionando para a promoção de sentidos significativos em seus contextos. É necessário tornar claro, que embora esses textos não componham o *corpus* básico deste estudo, suas leituras contribuem significativamente para a concretização desta pesquisa.

Visando à organização e clareza da exposição, esta dissertação está dividida em quatro capítulos que se apresentam da seguinte forma:

No primeiro capítulo, intitulado “Uma *vista grega* e um olho brasileiro inflamado” trazemos à tona algumas críticas dirigidas ao fazer literário de Machado de Assis e defendemos, conforme objetivo deste estudo, modos de alguns personagens e narradores machadianos se apropriarem de elementos da antiguidade grega para ironizar, rir, criticar,

refletir sobre o tempo e o Brasil de Machado de Assis. Discutimos, de forma rápida, a respeito da posição de um escritor latino-americano, que a partir da margem, apropria-se de elementos de uma literatura universal e produz uma literatura local.

O segundo capítulo intitulado Machado de Assis – um mestre – *medalhão* fazemos um breve percurso pela coletânea de contos *Papéis avulsos* a fim de sugerir uma aproximação entre suas narrativas e os diferentes “papéis” ou máscaras sociais que assumimos frente às convenções sociais a que devemos, por necessidade de pertencimento, ou até mesmo de sobrevivência, submetemo-nos frequentemente.

Em seguida, analisamos o conto “A teoria do medalhão” com a finalidade de demonstrar de que modo as figuras míticas presentes na narrativa contribuem para a efetivação do humor, da ironia, da crítica leve ou grave, enfim, de significações que ultrapassam o nível da escrita aparente e sugerem possibilidades de leituras mais profundas.

Ainda no segundo capítulo, evitando as armadilhas do biografismo e do psicologismo, atrevemos-nos a sugerir, considerando alguns aspectos da encenação dos protagonistas da “Teoria do medalhão”, uma ressonância entre obra e as possíveis atuações de um mestre medalhão, neste caso, Machado de Assis, no que diz respeito a sua constituição de escritor e homem brasileiro.

O terceiro capítulo “A sereníssima república – um presente de grego” se ocupa do conto, explicitamente mais crítico deste estudo. Trata-se de uma sátira ao processo eleitoral brasileiro. O principal objetivo é ler as apropriações que o narrador machadiano faz dos personagens míticos Penélope e Ulisses - modelos de engenhosidade sustentados pela dissimulação e pelo engodo - como uma grande ironia, um debochado riso que se dirige às tentativas de se estabelecer um sistema eleitoral incorruptível no Brasil, conforme pretendiam nossos reformadores.

No quarto capítulo intitulado “Uma visita de Alcibíades – carta do desembargador X... Ao chefe de polícia da corte: a roupagem da Grécia antiga e a roupagem dos tempos modernos”, pretendemos demonstrar como Machado de Assis se apropria de um célebre personagem de Plutarco - o grego Alcibíades - empregando sistematicamente o humor e a ironia, com vistas a propor reflexões sobre os “trajes” que vestiram parte da glória e da decadência da Grécia antiga, em oposição à roupagem que compõe os tempos modernos.

Quanto à expressão “A mirada estrábica” utilizada no título desta dissertação, é útil explicar que ela se originou quando o escritor argentino, Ricardo Piglia, na tentativa de concluir a última parte da obra do escritor italiano Ítalo Calvino - a sexta proposta para o

próximo milênio¹⁵ - faz o seguinte questionamento: “Cómo veríamos nosotros el futuro de la literatura o la literatura del futuro y su función? No como lo ve alguien en un país central con una gran tradición cultural. Nos planteamos entonces esse problema desde el margen, desde el borde de las tradiciones centrales, mirando al sesgo” (PIGLIA, 1970, p. 60). Ricardo Piglia refere-se aos desafios de se escrever sobre o futuro e a função da Literatura para o próximo milênio, quando o escritor se encontra à margem, à borda das tradições centrais. Segundo Piglia, “Como llegar a ser universal en este suburbio del mundo?” (Ibidem, p.63) “[...] Hay de tener um ojo puesto en la inteligencia europea y el otro puesto en las estrñas de la patria.” (Ibidem, p. 61) Ou seja, é preciso ter “uma mirada estrábica”: enquanto um olho circula por uma tradição universal, o outro se mantém fixo nas entranhas de sua pátria.

¹⁵ Conforme se sabe, Ítalo Calvino se propôs a reunir em um livro, durante um ano acadêmico, seis conferências – *Seis propostas para o próximo milênio* - cujo tema consistia em apresentar seis qualidades que só a literatura seria capaz de salvar em vista da crise contemporânea experimentada pela linguagem. No entanto, devido à morte súbita do escritor, não foi possível a elaboração de sua última proposta.

CAPÍTULO I

UMA VISTA GREGA E UM OLHO BRASILEIRO INFLAMADO

Propomo-nos agora a investigar de que modo Machado de Assis interpretou, por meio de sua escrita, práticas sociais, econômicas, políticas, bem como as relações entre o espaço brasileiro e o espaço universal. Iniciamos essa discussão, recorrendo a um território, embora batido e repisado, útil no sentido de ampliar o teor crítico necessário a essa investigação. Referimo-nos, em especial, às críticas que Machado de Assis recebeu, sobretudo, do crítico literário Silvio Romero¹⁶.

Romero afirmava não haver na produção machadiana um estilo próprio, uma vez que o traço de sua escrita consistia na imitação de estilos alheios. Segundo o crítico, tratava-se de um literato estrangeirado, preso aos modelos externos.

As acusações de Silvio Romero, popularizadas no meio literário, possivelmente, estivessem fundamentadas na perspectiva de outros críticos da época (período que transcorre, sobretudo em meados do século XIX) que, conforme explica Haroldo de Campos, defendiam a “literatura do Brasil como expressão da realidade local e, ao mesmo tempo, elemento positivo na construção nacional” (CAMPOS, 1989, p.16).

Ou seja, uma literatura que se assemelhasse a uma elaboração romântica e missionária, uma vez que os escritores brasileiros deveriam encarnar um espírito nacional com a finalidade de expressar e propagandear uma nacionalidade que se fizesse, ao menos na aparência, mais sólida, capaz de representar não apenas as características do país, mas, sobretudo os “ideais progressivos” da nação. Enfim, trata-se de um discurso que, conforme nos parece, está entremeado por ideias que constituem um fazer literário ornamental e panfletário, por isso merece ser problematizado.

Roberto Schwarz de forma clara e concisa colabora com essa discussão quando nos provoca com o seguinte problema: “Brasileiros e latino-americanos fazemos constantemente a experiência do caráter *posticho*, *inautêntico*, *imitado* da vida cultural que levamos. Essa experiência tem sido um dado formador da nossa reflexão crítica desde os tempos da Independência” (SCHWARZ, 2006, p. 29).

¹⁶ Crítico literário contemporâneo de Machado de Assis.

As palavras do pesquisador retratam uma “experiência brasileira” que originou variadas interpretações e incômodos, uma vez que questionar nossa autenticidade cultural, sermos limitados a um povo, a uma nação que não produz o novo e apenas incorpora o “outro”, causa-nos grande mal estar.

Jonh Gledson em artigo intitulado “1872: ‘A parasita azul’ Ficção, nacionalismo e paródia”, ao afirmar que Jane Austen e Henry James têm profundas afinidades com Machado de Assis, “talvez porque eles também foram periféricos, cada um a sua maneira” (GLEDSON, 2008, p. 163) informa-nos que o escritor Henry James enfrentou dificuldades de adequação no meio em que vivia e acredita que Machado, também, “sentiu o fardo de ser ‘americano’. Sabia que a vida intelectual no Brasil era estreita e muitas vezes imitativa” (Ibidem, p. 165).

No entanto, há uma contrapartida que merece ser considerada, uma vez que incorporar o alheio (conforme o modo que se realiza essa operação) implica aceitá-lo, ainda que para modificá-lo; e isso, em alguma medida, parece justo uma vez que fomos constituídos por atravessamentos culturais diversos. Além disso, o “fardo americano” e a posição à margem da América permitem-nos olhar à volta, e em seguida, voltar o olhar para dentro; possibilita-nos a partir do “peso” do afluxo externo, repensar nossas práticas internas, constatar que enquanto brasileiros, latino-americanizados, somos o resultado de muitos outros em nós. Esse não é uma dado que se deva desprezar, ao contrário, merece ser repensado e, quem sabe, explorado com alguma serventia.

Refletindo ainda acerca dos questionamentos que envolviam o fazer literário daquele momento, Machado era desprovido de consciência nacional e não teria interesse em representar sua nação? Machado não produzia nada que se referisse ao Brasil? Ele estava alheio aos acontecimentos desta terra, e, além disso, ao imitar o “Velho Mundo”, produzia uma literatura composta por meras cópias? Qual era a cor de sua escrita? Pretendemos confrontar as exigências do meio literário e os modos de Machado de Assis produzir, fazer literatura nesse contexto.

Em relação às apropriações que Machado fazia de culturas provenientes de espaços e tempos diversos, o Prof. Hélio Seixas Guimarães observa que essas ações “indicavam a importância e a originalidade do escritor que, de fato fazia um uso peculiar de tradições literárias de tempos e lugares variados, originalidade a princípio percebida apenas como inadequação” (GUIMARÃES, 2008, p. 278).

Silviano Santiago, em discussão acerca das bases caracterizadoras do surgimento da Literatura Comparada, resultante também do confronto do intelectual latino-americano com a influência que a tradição ocidental exerceu em larga escala, afirma que: “[...] a dupla

exigência da *imitação* (a dos clássicos greco-latinos e a dos contemporâneos do autor) como forma de emulação, de aprimoramento, leva o criador a inspirar-se no outro para que melhor saia o seu produto” (SANTIAGO, 1982, p. 19).

O próprio Machado de Assis questiona: “[...] e perguntarei mais se o Hamlet, o Otelo, o Júlio César, a Julieta e Romeu 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” (ASSIS, 2008, p. 111). Isto é, o fato desse célebre escritor inglês não tratar de assuntos locais o descredibiliza ou sua obra é desprovida do espírito nacional?

Acerca da atividade literária de Machado, Mário de Andrade observa: “Está claro que viveu as necessidades do seu tempo, é um oitocentista. Mas profundamente, o que ele melhor representa é a continuação dos velhos clássicos, continuação fortemente tingida de Brasil” (ANDRADE, 1978, p.106). Continuação no sentido de se aproveitar de uma tradição universal, inseri-la no espaço local, renovando-a e promovendo releituras, embora não evidentes.

Para John Gledson, trata-se de um “nacionalismo que certamente existia, mas que era muito menos simples do que se poderia pensar” (GLEDSON, 1998, p. 23). Essas palavras vêm ao encontro de nossas perspectivas, posto que de fato, entendemos que em Machado a questão “nacionalista” está longe de ser explícita, e quem dirá simples. Schwarz complementa ao dizer que: “Machado buscava *relações e formas*. A feição nacional destas é profunda, sem ser óbvia” (SCHWARZ, 2006, p.166).

Os apontamentos dos referidos pesquisadores são importantes para ampliarmos essa discussão, visto que, conforme nossas hipóteses, Machado de Assis se apropria das tradições literárias diversas, mas não com a finalidade única de reproduzi-las, disseminá-las. Acreditamos que esses afluxos externos foram úteis, no sentido de servirem de inspiração e reflexão para o autor brasileiro. É necessário considerar que as presenças de elementos da antiguidade em textos de Machado multiplicam interpretações, ampliam sentidos de leitura. É visto que o autor se aproveita das tradições, mas não como forma de emulação, e sim como propostas que sugerem ressignificações de seu produto, isto é, de seu texto.

As palavras de Maria Antonieta Pereira, em ensaio “Subdesenvolvimento e crítica da razão dualista” também são relevantes neste contexto:

Se não podemos escapar da cultura europeia, pois foi ela que nos constituiu como nação de uma modernidade que chegou nas caravelas, também não podemos escapar da mãe negra e índia. Mas certamente podemos ressignificar esse passado e enfrentar o resultado de uma violência histórica da qual não temos culpa, mas que nos persegue e acabrunha nesses 500 anos de existência (PEREIRA, 2002, p. 60).

É fato que a antiguidade grega constituiu também, parcialmente, a cultura europeia. Ao apoderar-se, significativamente, desse espaço, ressalvamos que, em se tratando de Machado de Assis, esse procedimento não incide em "assimilação" do outro e "recalque"¹⁷ do que é nosso. A ideia de assimilação e recalque, no sentido de apreensão externa em oposição à rejeição e apagamento interno, é devida a Silviano Santiago.

É nesse ponto que pretendemos nos situar, uma vez que refletir criticamente a respeito do que se entende por "experiência do *inautêntico* e *imitado*", contribui com o objetivo de demonstrar os modos e sentidos que a incorporação de traços da antiguidade grega opera em alguns textos de Machado de Assis. Entendemos que os reflexos dessa antiguidade participam dos textos do autor, propiciando uma amplitude e acuidade de visão que lhe permitiram percorrer uma cultura erudita, apropriar-se de seus elementos e, por meio destes, elaborar uma literatura nacional que pensa, ironiza e problematiza aspectos do Brasil e do homem brasileiro. Procedimentos sustentados por uma criatividade diferenciada, resultando em uma literatura do tom do Brasil.

Dirigimo-nos agora a uma crônica de Machado de Assis publicada em "A Semana" (1892). Ao se referir a recentes fatos religiosos que ocuparam as páginas dos jornais, na última semana e, conseqüentemente, tomaram toda a atenção pública, deixando ao relento alguns fatos políticos, o cronista faz a seguinte observação: "São negócios graves, convenho; mas há outros que, por serem mais leves, não merecem menos. Na câmara dos deputados, por exemplo, deu-se uma pequena divergência de que apenas tive vaga notícia" (ASSIS, 1992, v.3, p. 541). Nesse momento, o que se espera é que o cronista nos forneça qualquer informação sobre a divergência. Porém o que ocorre é que com uma manobra irônica, uma tirada humorística, ele se desvia do assunto, e continua na mesma linha: "por não poder ler, como não posso escrever; o que os senhores estão lendo, vai saindo a olhos fechados. Ah! meus caros amigos! Ando com *uma vista* (isto é grego; em português diz-se *um olho*) muito inflamada, a ponto de não poder ler nem escrever" (Ibidem, p. 541).

Ora, o cronista diz que não pode escrever, mas continua escrevendo¹⁸? Ou ele não pode escrever sobre outro assunto mais específico, problemático? Diante disso, podemos supor duas possibilidades de leitura. Uma em que o cronista expõe assuntos que não se encaixam devido às suas "incoerências", demonstrando nesse caso, despreocupação com os

¹⁷ Ver *Vale quanto pesa*. Ensaaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

¹⁸ Ao procedimento de afirmar que não vai falar sobre algo e, em seguida, fazer exatamente o contrário dá-se o nome de preterição ou paralipse.

assuntos nacionais, com as direções políticas do país. Poderíamos afirmar que a apropriação do vocábulo vista “grega” consiste em presenças que nada acrescentam de valor à narrativa, afirmaríamos, inclusive, que o cronista quis apenas chamar a atenção, valendo-se de expressões alheias desprovidas de sentido no contexto.

A nossa escolha, porém, é por uma segunda possibilidade de interpretação que se ocupa em mostrar uma crítica disfarçada. Quando o cronista diz que não pode escrever, é possível que ele esteja se referindo ao fato de não poder, ou não querer, de forma explícita, expor sua opinião sobre a divergência política ocorrida naquela semana. No momento em que ele afirma que não pode ler, porque está com a “vista inflamada”, uma sugestão é a de que ele esteja fechando os olhos para os acontecimentos daquele momento. A *vista grega* inflamada representa, conforme nossa interpretação, a paisagem “problemática”, a divergência política que seria melhor não enxergá-la, certamente, porque ao contrário de leve, ela é grave.

Ou seja, a *vista grega* delineia uma paisagem, um momento inflamado do Brasil, de forma mais direta, um problema nacional esfumaçado, ofuscado por fatos religiosos que ocupam todas as páginas dos jornais. Machado de Assis, disfarça, brinca e ironiza situações de seu tempo e de seu país que se reatualizam continuamente.

O que o autor propõe, a partir da apropriação de vocábulos que se referem a espaços alheios, nesse caso, o grego, é refletir, criticar fatos brasileiros. Isso equivale a produzir uma literatura crítica, diferenciada. Uma literatura que não imita, nem reproduz o outro. Representa, antes de tudo, uma produção inovadora que se ocupa, sobretudo, de nossas práticas de todas as ordens, entre elas, conforme se observa na crônica, as relações, mascaramentos, manipulações executadas pelos meios jornalísticos, políticos, religiosos – práticas que dão, conforme a paisagem, alguns tons da nação.

Concordamos com o professor e pesquisador de estudos clássicos Jacyntho Lins Brandão, quando este recorre a um aforismo de Heráclito para citar uma característica que defendemos em Machado de Assis: “Os olhos são testemunhas mais exatas que os ouvidos.” (Heráclito, *apud*, Brandão, 2008, p. 12). Ou seja, são os olhos de Machado que se transportam ao território grego antigo, apropriam-se de vistas (paisagens) variadas, inserem-nas em seus textos, promovendo sentidos que refletem e nos possibilitam refletir, entre outras possibilidades, sobre as entranhas (inflamadas) do Brasil e do homem.

Reforçamos que ao produzir uma literatura brasileira que não perdesse de vista o universal e contemplasse o local, é possível que Machado tenha se valido de uma técnica que, segundo Schwarz, “o levava a dispensar os apoios do pitoresco e do exotismo, e lhe permitia

integrar sem servilismo os numerosos modelos estrangeiros de que se valia” (SCHWARZ, 2006, p.168).

Essa é uma possibilidade de leitura para a constante presença de elementos de culturas estrangeiras, neste caso, da Grécia antiga, em textos de Machado de Assis. Defendemos que ao se apropriar desses elementos, Machado não serve a uma tradição; ao contrário, é ele que se serve da mesma, transformando-a em uma possibilidade de se repensar o novo, a partir do antigo.

A professora e pesquisadora machadiana Andréa Sirihal Werkema colabora com nosso argumento ao sugerir que:

Essa vivência de textos alheios, como sabemos, só se torna verdadeiramente produtiva no momento em que o autor-leitor consegue transformá-la em algo próprio. Riqueza literária é, sob esse ponto de vista, um arsenal textual à disposição dos autores de determinada literatura nacional e é, ao mesmo tempo, a capacidade que cada um desses autores tem de trabalhar criativamente dentro de uma tradição (WERKEMA, 2012, p.169).

Parece-nos que para Machado de Assis fazer uma literatura de cor local não significa explorar explicitamente os temas nacionais. Ele ratifica a necessidade de se atentar a culturas diversas, além disso, é contundente ao afirmar que é errôneo considerar que apenas as obras que tratam de assunto local são dotadas do espírito nacional. Restringir os temas da nossa literatura a temas nacionais implica limitá-la, reduzi-la. Machado defende que “o que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem de seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (ASSIS, 2008, p. 111).

Jacyntho Lins Brandão defende que “a Grécia de Machado de Assis é um espaço de leitura” (BRANDÃO, 2001, p.02). Ele cogita que as alusões ao espaço grego efetuadas por Machado, também, possibilitam “metamorfosear corpos, lugares e fatos banais em extraordinários” (Ibidem, p.06).

Machado de Assis deslocou-se do local para o universal e vice versa. É pertinente imaginar um observador, detentor de um olhar que circula, um olhar “ciclópico¹⁹” que persegue à roda, sem perder de vista o seu espaço. Ao contrário, supomos que é a partir dessas ações que se deslocam da margem ao entorno que o escritor latino-americano apreende, localiza e produz.

¹⁹ O adjetivo é de Carlos Heitor Cony. No entanto, supomos, que a proposta de utilização, não é a mesma, tendo em vista os contextos. A apropriação se justifica, exclusivamente, pela precisão com que a palavra representa nosso argumento. Ver: (CONY, C.H., Memorial do mestre, *In*: Cadernos de Literatura Brasileira, 2008, p. 41).

1.1- A citação mítica: o operador de um desvio significativo

A proposta desta parte da dissertação é analisar, em alguns textos de Machado de Assis, a presença da Grécia antiga, representada pelas recorrentes citações que o autor faz da rica mitologia proveniente desse espaço. Por isso, entre os procedimentos deste estudo estão a identificação das citações míticas, nos textos escolhidos, e a análise de suas potencialidades de propulsionar a ironia, o riso, a crítica leve ou grave, isto é, os sentidos diversos que essas intertextualidades podem operar nos contextos que aparecem.

É importante mencionarmos que entre os textos escolhidos para esta análise, optamos por trechos de algumas crônicas provenientes da coletânea “A Semana” (1892-3). John Gledson, um dos mais cuidadosos e exigentes revisores da fortuna crítica de Machado, observa que: “‘A Semana’ é, sem dúvida, a série mais famosa do autor, e aquela com que Machado mais se identificou pessoalmente” (GLEDSON, 2006, p. 207). O pesquisador acrescenta: “Claro que as crônicas eram supostamente leves e triviais, mais recreativas que educativas” (GLEDSON, 2006, p. 209).

Nos trechos escolhidos será possível verificar o tom recreativo com que o autor trata alguns fatos brasileiros. Os eventos e personagens míticos que Machado convoca para algumas passagens das crônicas também contribuem para a consolidação desse tom que dissimula e debocha de situações que marcam o panorama político, social, econômico do Brasil. É na presença grega, por meio da *Ilíada* de Homero, por exemplo, que Machado vai, com criatividade, com um largo riso que beira o delírio e com especial sutileza, referir-se aos fatos que inflamaram seu tempo e seu espaço.

Além disso, é útil pensarmos no modo com que o autor constrói esse gênero. O escritor Gustavo Corção, ao se referir ao estilo de “Machado cronista”, observa:

É nas crônicas... que melhor se observa a tendência de Machado de Assis para o *divertissement* que toca as raias do delírio. Vai de uma coisa aqui para outra acolá, passa do particular para o geral, volta do abstrato ao concreto, desliza do atual para o clássico, galga do pequeno para o grandioso e volta do vultoso para o microscópico, passa do real para o imaginário para o onírico, às vezes numa progressão geométrica vertiginosa, outras vezes com o cômico aparato lógico, para rir-se da lógica, ou para mostrar que existe efetivamente uma esquisita lógica entre as coisas que o vulgar julga distantes e desconexas (CORÇÃO, *apud*, SÁ REGO, 1989, p. 146-147).

Essa capacidade para o delírio, para o riso, bem como a facilidade com que o cronista se desloca de um plano ao outro, além das possibilidades interpretativas que o elemento mítico pode conferir aos contextos das crônicas serão observadas diretamente nos textos.

Em crônica de “A Semana” de 29 de outubro de 1893, o cronista dirige-se à leitora: “- Mas por que é que não adocece outra vez? No domingo passado esteve aqui um senhor alto, cheio, bem nascido, que me deu notícias suas, disse-me que havia adoecido, - adoecido ou nadado?” (ASSIS, 1992, v. 3, p. 585).

No trecho citado, o cronista menciona o domingo em que ele precisou faltar ao trabalho do jornal, por motivo de doença e outro jornalista o substituiu. No entanto, o que perseguimos nessa crônica é, primeiramente, o modo no qual ela se inicia, tendo em vista que nos chama a atenção o fato de o cronista, por meio do discurso direto livre, dirigir-se à leitora e lhe perguntar por que ela não adoecia, quando na verdade, foi ele quem esteve doente. Nesse sentido, parece-nos que ele está se projetando na leitora e imprimindo-lhe a sua experiência; este é um procedimento eficaz para aproximar o leitor do autor.

Em seguida - e aqui é preciso investigar de modo mais detalhado – o cronista questiona a leitora: “- adoecido ou nadado?”, ou seja, uma pergunta, aparentemente, desprovida de sentido, mas que certamente consiste em um pretexto para alcançar um assunto mais específico. Observa-se que ele faz a pergunta e em seguida, ele mesmo a responde, conforme se lê:

- Não, bela criatura, eu não sei nadar. Outrora, quando tomava banhos de mar... Sim, houve tempo em que penetrei no seio de Anfitrite, com estes pés que a senhora está vendo, e com estes braços; ficávamos peito a peito; eu chegava a meter a cabeça na bela cama verde da deusa, mas não saía da beira da praia. Se o seio intumescia um pouco mais, por efeito de algum suspiro, eu, cheio de respeito, desandava. Quando Vênus a flagelava muito, eu não penetrava; deixava-me ficar do lado de fora, olhando com vontade e com pena (ASSIS, 1992, v. 3, p. 586).

Essa técnica de fazer a pergunta, sugerir a resposta e não conceder voz ao interlocutor é evidenciada por Bakhtin como o “discurso com mirada em torno”. De acordo com a professora Marisa M. Gama-Khalil, trata-se de “uma espécie de diálogo velado, já que trabalha o discurso como se, neste, estivesse encravada a réplica do outro; trabalha-se, pois, com a palavra refletida – a possível palavra do destinatário” (GAMA-KHALIL, 2001, p.55).

Além da manipulação do discurso do destinatário, possivelmente, funcionando também como uma técnica que contribui para o estabelecimento da cumplicidade entre o cronista e a leitora, ele garante seu domínio sobre a condução do diálogo.

O cronista informa-nos que “houve tempo em que ele penetrava no seio de Anfitrite”, ou seja, no mar; a personagem da mitologia grega está sendo inicialmente apropriada como uma metáfora do mar, porém esse narrador não toma banhos de mar; ele até tentava, mas quando os seios da deusa marinha intumesciam, ou seja, as ondas do mar aumentavam - ele não saía da beira da praia.

Considerando que estamos tratando, sobretudo, das citações míticas, é pertinente dedicarmos um espaço para refletir sobre a ação de citar, tão comum no fazer literário machadiano. De acordo com Compagnon a citação é uma:

uma *dynamis*, um poder, a etimologia o confirma. *Citare*, em latim, é pôr em movimento, fazer passar do repouso à ação. O sentido do verbo ordena-se assim: inicialmente, fazer vir a si, chamar (daí a concepção jurídica de intimação), depois, excitar, provocar, [...]. Em todo caso, uma força está em jogo, a que coloca em movimento. [...] Toda citação no discurso procede ainda desse princípio e conserva seu peso etimológico: é um embuste e uma força motriz, seu sentido está no acidente ou no choque. Analisando-a como um fato de linguagem, é preciso contar com sua força e zelar para não neutralizá-la (COMPAGNON, 1996, p. 42).

A citação do mito propuliona a ação no texto machadiano. Ela chama para si o sentido, e em seguida, devolve-o para o texto, misturando-se a ele. Trata-se de uma alusão que provoca interpretações, que possibilita ao leitor desvendar sentidos, uma vez que em contato com esse elemento, no caso do mito, é comum o estranhamento, seguido de curiosidade, e quem sabe, finalmente, de revelação?

Se a citação por si só é ativa, reveladora, imaginemos quando se trata do elemento mítico. É imprescindível considerar a riqueza do mito enquanto elemento simbólico e dotado de significação. Junito de Souza Brandão nos auxilia nesse sentido quando diz que:

O mito não possui outro fim senão a si próprio. Acredita-se nele ou não, à vontade, por um ato de fé, se o mesmo parece “belo” ou verossímil, ou simplesmente porque se deseja dar-lhe crédito. Assim é que o mito atrai, em torno de si, toda parte do irracional no pensamento humano, sendo, por sua própria natureza, aparentado à arte, em todas as suas criações. E talvez seja este o caráter mais evidente do mito grego: verificamos que ele está presente em todas as atividades do espírito. Não existe domínio algum do helenismo, tanto a plástica quanto a literatura, que não tenha recorrido constantemente a ele. “Para um grego, um mito não conhece limites. *Insinua-se por toda parte* [...]” (BRANDÃO, 1991, v.1, p. 14).

Ora, se prestarmos bem atenção, sobretudo, nessas últimas palavras do pesquisador, observaremos que elas são bastante esclarecedoras no que diz respeito ao uso que, supostamente, Machado de Assis faz do mito. O mito, provavelmente simboliza, nessas

narrativas, a esquivas, o disfarce. Mais que isso, ele representa os “escavados abismos”²⁰, considerando o aspecto multifacetado que encerra.

Retornando ao texto, podemos perceber com mais clareza a força ativa da citação do elemento mítico. De forma mais específica, quando o cronista faz menção às águas, recorrendo à deusa marinha, ele provoca um desvio na narrativa, uma vez que o tema que a norteia é o momento histórico-político pelo qual o Rio de Janeiro passava. Referimo-nos “A Revolta Armada” - conflito de ordem nacional ocorrido durante os primeiros anos do governo republicano e encenado por altas patentes da Marinha Brasileira em oposição a frotas do governo. O conflito inicia-se em 1891 e termina em 1894. Esse episódio da história brasileira talvez nos auxilie em relação ao contexto em que Machado de Assis, por meio da figura do cronista, pronuncia-se. No trecho em que é citado o “banho” do cronista, é útil comentar que as batalhas desse conflito ocorriam em sua maior parte no litoral carioca – na Bahia de Guanabara. Informações que nos possibilitam entrever os transtornos de várias ordens à volta de Machado.

Nesse sentido, quando o cronista apropria-se de Vênus e diz que esta flagelava Anfitrite, é bastante provável que ele esteja se valendo da eroticidade dessas figuras para se referir ao mar agitado, às águas enfurecidas pelas batalhas. Considerando essas possibilidades, notamos a recreação com que Machado conduz o texto; todavia é urgente observar que o tom recreativo pode ser um artifício para escamotear o conflito, a crise. De forma mais direta, são as batalhas da Revolta que estão sendo ridicularizadas, são elas que sustentam a aparente brincadeira. A presença mítica surge para movimentar a cena e contribuir para o divertimento do cronista e do leitor e, sobretudo para fomentar a crítica machadiana. Feitas essas considerações, ousamos dizer que as crônicas, parecem leves, devido ao seu caráter recreativo, mas o que constatamos é que elas também podem ser profundamente graves.

De volta ao texto, o cronista retorna o olhar à leitora, refere-se a si mesmo como “um singular banhista.” (p. 586); volta a falar do outro cronista que o substituiu no jornal; chama-o de gordo; diz que é ele o verdadeiro “nadador” e se justifica com a leitora: “- disse aquilo para desviar as atenções” (p. 586).

Neste momento, observamos esse narrador mencionando, justamente, os procedimentos utilizados por Machado de Assis, conforme defendemos, em relação ao elemento grego, ou seja, como revestimento que encobre um fato e, simultaneamente, este se desloca para uma camada textual mais profunda, abaixo dessa superfície de fachada

²⁰ Termo utilizado por Costa Lima (2002) no artigo: Machado: *mestre de capoeira*. p. 328.

representada pelas figuras míticas. Referimo-nos, de forma direta, a uma ação que consiste exatamente naquilo que o teórico Luiz Costa Lima qualificou como o texto-palimpsesto, cuja

primeira camada é a de aparência aguada e insossa. As entrelinhas, entretanto contrabandeiam pequenos indícios da camada borrada, o texto palimpsesto. [...] De acordo com a hipótese, o reconhecimento efetivamente crítico de Machado corre por conta da identificação de pequenos indícios, dos filamentos que escorrem da superfície da estória (LIMA, 1991, p. 225).

Ao trazermos as palavras de Costa Lima para o contexto tratado, chamaríamos a presença grega subsidiada pela fantasia do cronista de indício e os fatos históricos que perpassam essas águas de filamentos que escorrem da metáfora mítica que se espalha na superfície do palimpsesto. Além disso, é preciso atentar um pouco mais para o desvio que se observa na narrativa, uma vez que este consiste em um modo de mencionar uma técnica e ocultar outra já executada e, certamente, esquecida pelo leitor. A técnica, talvez, consista em confidenciar ao leitor o procedimento, possivelmente com vistas ao estabelecimento de uma confiança “mútua”.

Refletindo ainda sobre a aparição de Anfitrite como metáfora do mar, evidenciamos a fantasia erótica oferecida à leitora na leitura da superfície, ou seja, o mar propriamente dito e, em uma camada mais profunda a deusa mítica simboliza o conflito. Para Junito de Souza Brandão: “O mito, então, é a profundidade que salta sobre a superfície, do precipício ele emerge e a lança seu enigma ao leitor. Ele é análogo à Esfinge: Monstro feminino, com o rosto e, por vezes, seios de mulher, peito, patas e cauda de leão e dotado de asas” (BRANDÃO, 1991, p. 245). Nesse sentido, o leitor é desafiado a investigar o que a profundidade do mito lhe reserva.

Devido ao seu caráter simbólico, misterioso, que oscila entre o obscuro e o aberto, além das múltiplas possibilidades significativas que engendra, o elemento mítico assemelha-se ao monstro que habita as profundezas do imaginário, enquanto corpo multifacetado que encerra o desconhecido, o pasmo, o extravagante, o horrendo, e por que não o belo? De acordo com Machado, “[...] a oportunidade e a simplicidade são cabais para reproduzir uma grande imagem ou exprimir uma grande ideia” (ASSIS, 1963, p. 67). A presença mítica, muitas vezes, reserva-nos a grande ideia, a imagem que desafia e provoca interpretações.

Essas possibilidades de leituras que permitem, de um lado, olhar a Grécia como uma bela paisagem, um modo de contemplação e, de outro, conforme defendemos, olhar para essa antiguidade e a partir dela refletir sobre fatos da atualidade, realizando desse modo o que qualificamos como a “mirada estrábica” machadiana.

Prosseguindo com a leitura, o cronista sugere de forma mais explícita a batalha e, em seguida, traz outros personagens. Além de convocar mais figuras da mitologia grega, ele cita Shakespeare. Vejamos: [...] “Oh! fazenda macia que é a deste seu vestido! Que estremeções são esses, meu Deus”? (ASSIS, 1992, v. 3, p. 587) Observemos como ele continua inflamado de desejos, embora de forma mais comedida. Neste momento seu devaneio é perturbado por um barulho:

- Ouço o bombardeio.
- Não é bombardeio. É meu coração que bate. A artilharia do meu amor é extraordinária; não digo única, porque há a de Otelo. Pouco abaixo de Otelo, estamos Fedra e eu. Já notou que não me comparo a gente miúda?
- Já; assim como tenho notado que o senhor anda muito derretido. (Ibidem, p. 587)

O cronista ouve o barulho e, finalmente diz que é bombardeio. Diz somente uma vez, e em seguida nega, posto que, segundo ele, o barulho é proveniente do seu coração. Ao insinuar falar sobre a batalha, caracterizada, entre outros aspectos, pela violência e pelo autoritarismo do governo republicano de Floriano Peixoto, o leitor, possivelmente, acredita que alguma opinião será explicitada; mas ao contrário, o cronista disfarça e lança sobre o texto objetos “avulsos” que, aparentemente, não têm qualquer relação com o contexto narrado, executando mais uma manobra narrativa. A dissimulação com que ele conduz a cena é evidente.

Porém, ao se apropriar das figuras de Fedra e Otelo, personagens trágicos, relacionados a paixões extremas e à morte, tendo em vista que Fedra, personagem da mitologia grega, enlouquecida de paixão e rejeitada por Hipólito, seu enteado, mata-se tragicamente. Quanto a Otelo, um marido possuído pela desconfiança de uma suposta traição de Desdêmona, sua esposa, mata-a. O narrador dessa crônica está aludindo ao vício, à loucura, à completa perda da razão, além disso, a referência a esses personagens, também pode estar relacionada à visão trágica que o homem grego imprimiu à vida, uma vez na óptica do homem grego, recorrer à tragédia, entre outras significações, foi uma forma de se entregar ao prazer, ao horror, à dor da existência.

Além disso, considerando a violência, a quantidade de mortos, o bombardeio, os estilhaços, reforçamos a existência de uma vista grega que reflete sobre o presente e de um olho brasileiro machucado que reflete o presente.

Outro fato que colabora para o nosso argumento são as palavras que o cronista dirige à leitora: “Querida amiga, isso não depende de cera, mas de fogo” (ASSIS, 1992, v. 3, p.587). Defendemos que essa fala é bastante relevante para nossa defesa, visto que se estamos

considerando que à primeira vista a presença do elemento grego, muitas vezes, pode representar para a camada da superficialidade, a fachada, a capa, a ornamentação que impermeabiliza a superfície de modo a dificultar a imersão rumo à profundidade do texto. Logo, a cera mencionada pelo cronista, sobretudo, neste momento em que ele, aparentemente, precisou recorrer à tragédia, tendo em vista a inadequação da sua realidade, sugere uma pretensa cumplicidade com a leitora. Segundo ele, a cera é inviável para o momento; não é o caso de disfarçar a superfície, lustrá-la; ao contrário, a realidade é o fogo, é a artilharia, o bombardeio.

Desse modo, em contato com essa prática literária que demonstra um caráter nacional comprometido e atento com seu tempo e seu espaço, concordamos com Costa Lima quando este se refere a Machado como *Mestre de Capoeira*, segundo o teórico: “A partir daí entra numa perna de pinto que sai perna de pato; nas quais já não há nenhuma referência sobre o sangrento tumulto” (LIMA, 2002, p. 330). Isto é, semelhante ao pinto que esgaravata o solo, Machado cisca, mas não cata, ao contrário, assume uma direção inversa, deixando para trás esses objetos “avulsos” esparramados. Procedimento que o teórico define como “capoeira machadiana”, ou seja, a ginga, a manobra, o traquejo com que o autor articula seu texto.

A fim de identificarmos outros modos e sentidos sugeridos pela presença da Grécia antiga em textos de Machado, recorreremos a trechos de outra crônica, certamente, uma das mais emblemáticas no que concerne à presença da Grécia antiga, tendo em vista que se trata de um texto em que o escritor brasileiro, em vez de criar uma narrativa e expor em sua superfície a presença grega, apropria-se diretamente da *Ilíada* de Homero.

Em crônica escrita em 18 de março de 1894, isto é, três dias após a última batalha da Revolta Armada, que possibilitou a permanência de Floriano Peixoto no governo de forma indireta, o cronista retorna no tempo e nos conta que assim que se iniciou o bombardeio, em vez de assistir à batalha de cima do morro com alguns amigos, preferiu ir para casa. Segundo ele: “A história por mais animada que fosse, não sei se me daria a própria sensação da cousa” (ASSIS, 1992, v. 3, p. 602).

Aproximando o conflito histórico de uma anedota, o cronista evidencia o seu descrédito e deboche em relação ao evento. A fim de experimentar a sensação da coisa, ele recorre a Homero, alegando que: “A poesia era melhor; Homero, por exemplo, com a *Ilíada*. Nada mais apropriado que este poema” (ASSIS, 1992, v. 3, p. 602). Ou seja, a realidade não é apropriada, mas a imaginação mítica sim. Vamos ao contexto:

Nada mais apropriado que este poema. Tróia, um campo entre a cidade e os navios, e nos navios, e no campo e nos navios as tropas gregas. Aqui as fortalezas e as balas formariam o campo. Ouço uma objeção. A pólvora não estava inventada no tempo de Homero. É certo; mas também é certo que outras cousas havia no tempo de Homero, que totalmente se perderam. Nem eu pedia mais que a vista da realidade por sugestão da poesia (Ibidem, p. 602-603).

Estamos, sem dúvida, em um dos momentos mais importantes deste estudo, considerando que o cronista informa que recorre à poesia grega, ou seja, direciona a sua vista grega e, por meio dessa visada, mirada, ele se apropria do espaço estrangeiro, desloca-o para o seu espaço brasileiro e confirma um de seus modos de pensar sobre o Brasil e a sua atualidade.

A professora Marisa Martins Gama-Khalil contribui para o entendimento dessa técnica em que um escritor dispõe o seu texto como espaço que acolhe outros textos. Neste caso Machado de Assis, ocupa sua crônica com a epopeia homérica. O resultado dessa sobreposição de intertextualidades é um produto inovado que se desdobra em sentidos, uma vez que abre brechas à interpretação e ressignifica os episódios narrativos. Conforme a pesquisadora: “o espaço da literatura é uma superfície que, ao mesmo tempo em que acolhe outros espaços, através das tramas intertextuais, instiga a fresta para diversos outros espaços, colóquios possíveis com outros escritos e experiências que o leitor resgata e reelabora no ato da leitura” (GAMA-KHALIL, 2011, p. 194).

Outra possibilidade é a de que o texto machadiano funcione como suporte para a emanção de outras vozes, algo semelhante a uma moldura ficcional cujos objetivos sejam despistar o leitor do fato narrado ou esfumegar a imagem primeira sugerida pelo texto base que será sobreposta àquela projetada pelo mito. As hipóteses são de que essas duas imagens possam se associar por complementaridade ou por divergência.

Uma razoável justificativa para o fato de Machado refletir sobre esse episódio histórico brasileiro, por intermédio do poema grego, é a de que, segundo a *Paidéia*: “a poesia grega nas suas formas mais elevadas não nos dá apenas um fragmento qualquer da realidade; ela nos dá um trecho da existência, escolhido e considerado em relação a um ideal determinado” (WILHELM, 1994, p. 63). O que ousamos afirmar é que o cronista precisa da poesia para enfrentar a existência. O trecho que se segue expõe a realidade do cronista entremeada pelo delírio:

De quando em quando a memória e o ouvido juntavam-se à leitura, e a realidade ia de par com a ficção. [...] No mais renhido deles, desceram todos os deuses e dividiram-se entre os exércitos conforme as suas simpatias. Só ficamos Júpiter e eu. E disse-me o rei dos deuses: - Anônimo (chamo-te

assim, porque ainda não tens nome no céu), contempla comigo este quadro não menos deleitoso que acerbo. [...] Eram seis horas da tarde, quando me chamaram para jantar. Pessoas vindas dos morros próximos contaram que não houvera batalha nenhuma; desmenti esse princípio de balela, referindo tudo o que vira, que foi muito, longo e áspero. Não me deram crédito. [...] Os jornais estão de acordo com meus contraditores; mas eu prefiro crer em Homero que é mais velho (ASSIS, 1992, v. 3, p. 604).

Observamos que a leitura da *Ilíada* e a realidade representada pela batalha ocorrem simultaneamente. Ora o cronista mergulha no poema, ora ele retorna a sua realidade. Ocorre que em muitos momentos, os espaços troiano e carioca se confundem, e é possível que o cronista contemple a sua realidade a partir da epopeia movimentada pelo barulho que vem de fora. Calvino pontua que: “Talvez o ideal fosse captar a atualidade como o rumor do lado de fora da janela, que nos adverte dos engarrafamentos do trânsito e das mudanças de tempo, enquanto acompanhamos o discurso dos clássicos, que soa claro e articulado no interior da casa” (CALVINO, 1993, p. 15). Imerso no campo troiano, em seguida, ao lado de Zeus o cronista está em pleno delírio. Acabada a batalha real ele insinua o desvio; possivelmente um modo de fazer o leitor crer que, de fato, ele estava brincando, sonhando, que a única batalha citada era a protagonizada pelos soldados gregos e troianos.

Quem foi ao morro, experimentou outra paisagem, disse que não aconteceu batalha. Talvez não tenha acontecido nos moldes idealizados pelo cronista. Ele finaliza a crônica comentando que vai acreditar em Homero. Nesse sentido, seria possível inferir que, mais uma vez, ele estaria valendo-se da ficção como manobra, desvio para mencionar a sua realidade?

É possível que a intertextualidade grega, neste contexto, esteja funcionando como mediadora para refletir o contexto nacional. É razoável considerar que recorrer à *Ilíada* sugere, de um lado, a imaginação elevada; o padecimento pela antiguidade, a fuga do presente; por outro lado, permite-nos considerar a possibilidade de que, embora um olho esteja no campo troiano, conduzido pela “cegueira” homérica, dominado pela vigília do poeta grego; há outro olho que capta os estilhaços provocados pela pólvora fornecida pelos norte-americanos.

É preciso atentar, também, para o fato de que o texto homérico não foi apenas apropriado, ele foi desestruturado, modificado pelo cronista. A ação observada não se limita a recorrer a outro texto e apropriar-se de seus elementos. O que se verifica é um narrador que se apodera de todo o poema, desfragmenta-o, modifica-lhe algumas passagens como, por exemplo, a que Júpiter conversa com o cronista.

Além disso, o cronista atravessa as ações dos personagens, deslocando-os no campo troiano e também insere homens de sua atualidade no poema. Essa constatação da apropriação do texto alheio nos remete, mais uma vez às palavras de Compagnon: “A leitura repousa em uma operação inicial de depredação e de apropriação de um objeto que o prepara para a lembrança e para a imitação, ou seja, para a citação. (Repetição, memória, imitação: uma constelação semântica [...])” (COMPAGNON, 1996, p.14). O cronista além de se apropriar da poesia, impõe-se na descrição de Homero, desarticulando e articulando, retalhando a epopeia ao seu modo. Podemos associar as constantes citações de figuras da mitologia grega nos trechos dessas crônicas à constelação semântica sugerida por Compagnon.

Resgatando o texto homérico, e mesclando as batalhas de Ílion às batalhas da Bahia de Guanabara, o cronista observa seu espaço minado pelo conflito, pela crise, pela pólvora que não existia na época de Homero, mas quantas coisas havia no tempo de Homero que se perderam, conforme ele nos diz. Porém, é importante mencionar que as palavras do narrador machadiano não representam, necessariamente, um elogio a Homero ou a Grécia antiga. O que devemos apontar na apropriação machadiana é a possibilidade de a *Ilíada*, funcionar como um artifício criativo para o poeta ter a visão da batalha.

Ademais, estamos em contato com uma crônica atravessada pela fantasia, pela diversão. É pertinente supor que o cronista satirize os heróis da *Ilíada*, como forma de criticar, por meio da ironia e do riso, os fatos que norteiam seu tempo e seu lugar. Todavia, rebaixar o poema homérico, bem como seus elementos não parece ser o principal objetivo desse cronista.

A pesquisadora Marta de Senna, ao analisar o recurso de alusão à tradição literária no romance *A mão e a Luva* (1874), afirma que Machado “sabe convocar para dentro de seu texto a tradição, fazendo render bons dividendos estilísticos” (SENNA, 2008, p. 07). Para a pesquisadora: “ao descontextualizar uma referência e rebaixá-la, aplicando-a a contextos banais, a finalidade é quase sempre obter o riso” (Ibidem, p. 07).

Acrescentamos que o deboche, o riso, o tom satírico - guardadas as devidas proporções - muitas vezes estão relacionados a uma ação reflexiva. Logo, acreditamos que essas apropriações do autor evidenciam propostas que ultrapassam dividendos estilísticos, uma vez que a presença grega pode propulsionar questionamentos, problematizações e críticas direcionadas a esse espaço latino-americano brasileiro. Por intermédio da antiguidade grega, é provável que se possa entrever lugares, refletir sobre o homem e os fatos que o rodeiam.

Verificando que o tom satírico de Machado, no caso da crônica, se manifesta em meio à crise, representada pelo conflito armado, é possível aproximar esse estilo, que se respalda na diversão de cunho irônico, ao estilo da sátira luciânica.

Em estudo intitulado *O Calundu e a Panaceia – Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica* – Enylton de Sá Rego nos conta que entre os critérios que os romanos utilizavam para classificar a sátira menipeia estava o critério moral. Segundo o estudioso machadiano: “Aparentemente, este critério moral se baseia em duas diferentes concepções da função social do riso e da sátira. [...] a sátira deve ter uma função moralizadora indubitável, e o riso deve servir apenas como um meio para a denúncia dos vícios da humanidade” (SÁ REGO, 1989, p. 34).

Sá Rego nos adverte para a função social do riso, isto é, rir para refletir, para questionar, para criticar. Machado, na pele do cronista, ri, abusa, debocha da batalha, dos soldados que se enfrentam, das estratégias utilizadas, dos generais, ri dos vícios do governo republicano, dos gastos desmedidos com o conflito. G.L.Hendrickson, citado por Sá Rego, contribui significativamente com essa discussão. Segundo ele:

O único termo que abrange a sátira em todas suas formas e nuances é simplesmente o do “riso” – *gelos, gelan*, - o riso do divertimento e da gozação, da ironia, da raiva que penetra a máscara da pretensão, demolindo os valores falsos e restaurando os verdadeiros através do solvente da realidade (HENDRICKSON, *apud*. SÁ REGO, 1989, p. 36).

Ousamos dizer que o riso de Machado é resultante das incongruências, dos contrastes verificados em seu universo. É o riso de um humorista demolidor que faz a denúncia, expõe o ridículo, ri para mascarar a revolta que o atormenta. Alcides Maya, em *Machados de Assis – algumas notas sobre o humour*- reforça nossos argumentos: “[...] o que se descobre essencialmente no *humour* é a dissimulação da tristeza em jovialidade, numa jovialidade de aparato a encobrir ínsitos desgostos, revoltas naturais [...]” (MAYA, 2007, p.15).

Além do riso como procedimento instaurador da crítica, chama-nos, especialmente, a atenção o modo com que o cronista parece brincar com as figuras míticas. Nos trechos analisados é preciso considerar a sátira e o humor zombeteiro que destrona as divindades gregas.

Para a pesquisadora Camila da Silva Alavarce, o discurso que fomenta e provoca o riso é, também, “um tipo de discurso que instaura, em vez da certeza, a possibilidade; em lugar do unísono, o ambivalente; em vez do maniqueísmo, a tensão e o elemento instável.” (ALAVARCE, 2009, p. 72). Segundo a pesquisadora:

Outro aspecto relevante é a proximidade entre as manifestações do riso, da paródia e da ironia, modalidades que compartilham, quase sempre, a função de questionar as certezas, as verdades absolutas, as rígidas divisões entre certo e errado – enfim, de questionar o modelo maniqueísta, seja ele qual for.

Resulta daí a presença de tensão ou de elementos dissonantes tanto no riso quanto na paródia e ironia. (p.72)

Verena Alberti adverte que:

“o emprego do risível no discurso torna o ouvinte benevolente, produz uma agradável surpresa, abate e enfraquece o adversário, mostra que o orador é homem culto e urbano, mitiga a severidade e a tristeza, e dissipa acusações desagradáveis.” (ALBERTI, *apud*. ALAVARCE, 2009, p.74)

É bastante provável que quando Machado provoca a irrupção do riso, ele esteja operando o desvio da problemática sugerida. O riso é um excelente dissipador da gravidade dos fatos e dos homens. Ao enfraquecer o adversário, o riso torna a cena mais amena, disfarçada, mas fácil de ser olhada. No entanto, olhar não significa refletir, analisar.

A fim de observar um pouco mais a manifestação do humor crítico machadiano sobre as figuras da mitologia grega, colaborando para uma reflexão sobre as ações dos homens recorremos à peça teatral *Os deuses de casaca* de 1886. Machado nos apresenta os deuses olímpicos destronados e relegados ao esquecimento, ou seja, os numes estão rebaixados e sem serventia. Nessas condições, uma possibilidade de se manterem “vivos” é descer à terra e se adequarem às condições existentes. Segundo Bosi:

forçados a descer do Olimpo onde vegetam esquecidos e a vestir a casaca burguesa em plena corte do Rio de Janeiro. [...] ao talento multiforme de Proteu não resta senão ser deputado (“Vermelho de manhã, sou de tarde amarelo./ Se convier, sou bigorna, e se não, sou martelo) (BOSI, 1994, p. 273).

A comicidade projetada pelo autor, certamente, consiste em mais uma manobra narrativa, considerando que o riso, além de agradar, desarticula as tensões. No entanto, com um olhar mais detido, verificaremos que, ao nos colocar em contato com divindades provenientes da mais célebre tradição, na perspectiva do imaginário ocidental, obrigadas a vestir o traje do homem “moderno”, neste caso, um símbolo do drama da experiência humana. Acerca do riso que Machado provoca nessas situações, José Guilherme Merquior auxilia: “Torna-se então bem fácil compreender as “rabugens de pessimismo” do humor de Machado: é que sua ironia é, como a de Swift, turvada pela crispação da repugnância pelo absurdo da condição humana” (MERQUIOR, 1990, p. 335).

Ao nos lançar essa realidade, que em nada se difere de nossas condições e relações individuais e coletivas, em um meio cujo imperativo é a adequação ou a exclusão, Machado, mais uma vez, parece sugerir que a adequação, nem sempre, passa por uma escolha, mas sim, pela possibilidade disponível no momento. É possível que Machado reatualize o “antigo” e

modifique sua roupagem inserindo-o em seu presente. Conforme nossa proposta, essas presenças míticas são os pequenos indícios vislumbrados pelas arestas do texto visível. Ansiosos pelo despertar, eles provocam, clamam pela emergência de olhares mais apurados que “raspem”²¹ a superficialidade e os libertem do peso que essa camada lhes impõe.

Desse modo, as referências à Grécia antiga também irrompem na escrita machadiana com a intenção de cristalizar, solidificar alguma proposta crítica, uma vez que, segundo Ítalo Calvino: “A obra literária é uma dessas mínimas porções nas quais o existente se cristaliza numa forma, adquire um sentido, que não é nem fixo, nem definido, nem enrijecido numa imobilidade mineral, mas tão vivo quanto um organismo” (CALVINO, 1990, p. 84). O escritor continua: “[...] penso que estamos sempre no encalço de alguma coisa oculta ou pelo menos potencial ou hipotética, de que seguimos os traços que afloram à superfície do solo. [...] A palavra associa o traço visível à coisa invisível, à coisa ausente, à coisa desejada ou temida, como uma frágil passarela improvisada sobre o abismo” (Ibidem, p.90).

Defendemos que a apropriação da “vista grega” enquanto paisagem ou ilustração de uma tradição que influenciou, sobretudo, a literatura ocidental, não equivale a elevar uma cultura de outro tempo e espaço, em detrimento de outra, sobretudo, porque o próprio autor, em seu ensaio “Instinto de Nacionalidade”, defende que: “Cada tempo tem o seu estilo. [...] nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum” (ASSIS, 2008, p. 123).

Vale comentar, a título de curiosidade, que Mário de Alencar, ao opinar²² sobre o *Memorial de Aires*, escreve ao amigo Machado de Assis: “Este como os outros livros seus, é um todo acabado e perfeito, de partes acabadas e perfeitas, à maneira grega, à maneira dos deuses” (ASSIS, 1955, p. 246). Some-se “à maneira grega”, o “andar grego” e, principalmente, “a vista grega”, ou seja, a Grécia antiga utilizada com criatividade, contribuindo para a elaboração de uma literatura rica, original e, acima de tudo, capaz de olhar, refletir sobre os aspectos nacionais.

²¹ Referimo-nos à análise de Costa Lima em *O palimpsesto de Itaguaí*, em que o crítico defende a possibilidade de a escrita de Machado sugerir duas leituras: uma situada em uma camada mais profunda, cuja escrita foi rasurada “para que uma segunda se depusesse sobre as letras apagadas” (LIMA, 1991, p. 253)

²² A opinião de Mário de Alencar se deve ao fato de Machado tê-lo escolhido como o primeiro leitor do *Memorial*, conforme o romancista confessa, em 22 de dezembro de 1907: “Meu querido amigo. - Confiando-lhe a leitura do meu próximo livro antes de ninguém [...]” (ASSIS, 1955, p. 249)

CAPÍTULO II

OS PAPÉIS AVULSOS E A PRÁTICA DO MEDALHÃO

A opção pela coletânea de contos *Papéis avulsos* (1882) foi motivada, inicialmente, pelo interesse de observar, de forma mais detida, as características de uma obra publicada no ano posterior à publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881); romance que assinala, segundo alguns pesquisadores, aspectos narrativos não observados, de forma tão explícita, na produção anterior de Machado.

O que se percebe em *Memórias Póstumas*, bem como na maior parte dos textos posteriores, inclusive em *Papéis Avulsos*, são mudanças na forma de Machado examinar alguns temas, com destaque para o tom ousado, para o riso debochado e sarcástico, para a ironia aguda da maioria dos personagens e narradores machadianos.

É razoável supor que durante uma intensa atividade literária, de aproximadamente trinta anos, e escritor tenha acumulado experiências, observado formas de recepção de sua obra, desenvolvido técnicas e métodos que contribuíram para a produção de as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Talvez possamos falar em processo, algo que se assemelhe a uma “maturação” cujo resultado se manifestou neste excepcional romance de 1881.

Refletindo brevemente sobre o termo “maturação” e, a fim de não perder um argumento auxiliar, proveniente de um dos personagens do próprio Machado, recorremos ao conto “O anel de Polícrates” pertencente à coletânea *Papéis avulsos*.

Em um diálogo, dois interlocutores discutem os supostos motivos de Xavier (protagonista do conto) ter ficado pobre e o interlocutor “A” explica o motivo: “Xavier espalhava ideias à direita e à esquerda, como o céu chove, por uma necessidade física, e ainda por duas razões. A primeira é que era impaciente, não sofria a *gestação*²³ indispensável à obra escrita” (ASSIS, 1992, v.2, p. 330). Apesar de, aparentemente, o personagem estar se referindo a comportamentos e características de Xavier, consideramos sua fala útil devido às interessantes observações que ele faz acerca do processo pelo qual, conforme supomos, a produção de Machado passou.

Para John Gledson: “*Papéis avulsos* (1882) é sem dúvida a mais importante das coletâneas de contos de Machado de Assis. Não nos deixemos iludir pelo seu título modesto. [...] aqui se sente o poder resultante de uma repentina liberação de energia.” (GLEDSON,

²³ Grifo nosso. Equivale ao que chamamos de “maturação”.

2006, p. 70). Quanto à proximidade entre o romance e a coletânea, Gledson não se furta de dizer que: “Há, obviamente, uma relação crucial” entre essas obras e que “Em *Papéis avulsos* e *Brás Cubas*, a energia é, acima de tudo, satírica” (Ibidem, p. 70).

O que supomos é que essa “repentina liberação de energia” seja proveniente de um processo de maturação na escrita do autor deflagrado nas *Memórias Póstumas* e, notadamente, verificado nos *Papéis avulsos*, especialmente devido à emergência de narradores e personagens deliberadamente ousados, dissimulados, interesseiros, vaidosos, hipócritas. Figuras que correspondem fielmente a retratos da alma humana, bem como às relações que o indivíduo estabelece consigo e com o meio em que está inserido; enfim, temas bastante caros ao escritor.

Antes de adentrarmos nas discussões destes contos de forma específica, é útil passarmos, brevemente, os olhos sobre os *Papéis avulsos*, a começar pelo título, que só é “modesto” à primeira vista.

Papéis avulsos sugere-nos a imagem de papéis sozinhos e espalhados, escritos, possivelmente, em momentos distintos, apresentando temas diversos. No entanto, embora nossa primeira impressão tenha alguma coerência, o autor adverte que: “A verdade é essa, sem ser bem essa. Avulsos são eles, mas não vieram para aqui como passageiros, que acertam de entrar na mesma hospedaria. São pessoas de uma só família, que a obrigação do pai fez sentar à mesma mesa” (ASSIS, 1992, v.2, p. 252).

Ou seja, alguma semelhança esses “papéis” certamente possuem, visto que “pertencem a uma só família” e, por isso, o autor os reuniu em um livro. Ademais, ressalte-se que, em março de 1893, Machado envia a Nabuco um exemplar de *Papéis avulsos*, junto a uma carta, dizendo:

o livro que ora lhe envio, *Papéis avulsos*, em que há, nas notas, alguma coisa concernente a um episódio do nosso passado: a *Época*²⁴. – Não é propriamente uma reunião de escritos esparsos, porque tudo o que ali está (exceto justamente a *Chinela turca*) foi escrito com o fim especial de fazer parte de um livro. Você me dirá o que ele vale (ASSIS, 1955, p. 36-37).

Partindo dessa correspondência, supomos que coligir esses “papéis” exigiu do autor algum cálculo, com vistas a satisfazer certa proposta; quem sabe, refletir um possível sentido para o agrupamento dessas narrativas. Na advertência que segue a obra, o autor nos auxilia:

Quanto ao gênero deles, não sei que diga que não seja inútil. O livro está nas mãos do leitor. Direi somente, que se há aqui páginas que parecem meros contos, e outras que o não são, defendendo-me das segundas com dizer que os

²⁴A *chinela turca* – conto, segundo Machado, “publicado pela primeira vez na *Época*, n. 1, de 14 de novembro de 1875.” (ASSIS, 1955, p. 38).

leitores das outras podem achar nelas algum interesse, e das primeiras defendo-me com S. João e Diderot. O evangelista, descrevendo a famosa besta apocalíptica, acrescentava (XVII, 9): “E aqui há *sentido*²⁵, que tem sabedoria”. Menos a sabedoria, cubro-me com aquela palavra. (ASSIS, v.2, 1992).

Considerando as observações pessoais de Machado de Assis acerca da elaboração de *Papéis avulsos*, é pertinente supor uma unidade na adversidade; por isso defendemos uma possível consonância entre seus temas, centrada especialmente no comportamento de alguns personagens e narradores desses contos. Ademais, se a necessidade, ou ainda, a obrigação do “pai”, determinou que esses “papéis” se reúnam e pareçam comportados, visto que estão “à mesa”, o que simbolicamente associaríamos ao cumprimento de um protocolo social, arriscamo-nos a dizer que se esses “papéis” tiverem suas superfícies “raspadas” suas familiaridades poderão vir à tona.

Pensando na hipótese de uma unidade ou de um mote que perpassasse a coletânea, enfatizamos que, por se tratar de uma obra composta por contos bastante densos, defendemos a possibilidade de leituras diversificadas, principalmente porque a multiplicidade de olhares é uma das principais características da obra de Machado. Quanto à nossa leitura, talvez possamos fazer uma analogia entre os *Papéis avulsos* e os “papéis” sociais que o indivíduo deve assumir, sobretudo, frente às exigências do meio em que ele se insere. A maioria dos personagens e narradores que encenam os *Papéis avulsos* sugere, em alguma medida, de forma explícita ou implícita, a necessidade de se submeterem ao olhar público e às situações impostas pelo meio como condição de pertencimento, e, quiçá, de existência, conforme se verá, por exemplo, no conto “O espelho”.

Certamente entre os méritos de Machado para a elaboração dessa coletânea está a forma com que o autor esboçou os mecanismos que regulam as relações humanas em suas esferas individuais, coletivas, psicológicas. O escritor expõe, com agudeza, as vaidades, hipocrisias, relações de interesse, dissimulações, fraquezas, enfim características que entremeiam os laços que os homens mantêm entre si. Além disso, Machado de Assis explora e nos expõe, por meio desses “papéis”, conflitos que se interpõem entre o ser e o parecer.

As palavras de Bosi vêm ao encontro de nossas perspectivas em relação a *Papéis avulsos*: “A partir das *Memórias póstumas* e dos contos enfiados nos *Papéis avulsos* importa-lhe cunhar a fórmula sinuosa que esconda (mas não de todo) a contradição entre

²⁵ Grifo nosso, posto que a principal convicção deste estudo é a de que as narrativas que pertencem a essa coletânea, além de manterem unidade entre si, são dotadas de ricos sentidos, sobretudo, críticos.

parecer e ser, entre a máscara e o desejo, entre o rito claro e público e a corrente escusa da vida interior” (BOSI, 2000, p. 84).

A escritora Lúcia Miguel Pereira realça alguns aspectos que parecem mais caros a Machado em e após *Memórias Póstumas*. Segundo ela, o que agora o atraía era: “verificar como as criaturas vão sendo moldadas pelas circunstâncias, como as modifica o fluir do tempo, e como todas as vicissitudes se reduzem a um único problema: o do destino, a rir-se das ambições e afirmações humanas” (PEREIRA, 1994, p. 32). Essas palavras nos oferecem o ponto de partida para refletir criticamente as várias circunstâncias em que compõem determinados “papéis avulsos”. Bosi contribui com sua análise: “Vejo nos contos maduros de Machado, escritos depois de franqueada a coisa dos quarenta anos, o risco de um arabesco de “teorias”, bizarras e paradoxais teorias, que, afinal, revelam o sentido das relações sociais mais comuns e atingem alguma coisa como a estrutura profunda das instituições” (BOSI, 2000, p. 85).

Os doze “papéis”, apesar de pertencerem à mesma família, apresentam-se em gêneros híbridos, conforme registrado pelo autor nos subtítulos e no corpo de alguns contos. Informação que reforça a capacidade de a narrativa abrigar outros gêneros, como o diálogo, a carta, a conferência, o ensaio teórico, a anedota, o retrato, os capítulos, a alegoria. Esse hibridismo pode ser lido de forma a realçar o adjetivo “avulsos”, indicando a habilidade do autor em lidar com variados gêneros discursivos, projetando-os na materialidade do conto literário. Em todos eles, a mistura discursiva pode ser interpretada, também, pelo viés do palimpsesto.

“O alienista” é um conto-novela dividido em 13 capítulos que, além de abrir a coletânea *Papéis avulsos*, é a sua narrativa mais extensa. Produzido em um cenário marcado pelos arroubos do Cientificismo e do Positivismo, aliados ao clamor das ideias progressistas da época, um de seus temas é a presunção científica, capaz de declarar que quaisquer expressões humanas poderiam ser explicadas ou sanadas com base em uma distinção entre “normalidade” e “loucura” avaliadas pela Ciência.

Prova disso é que Simão Bacamarte, um médico obcecado pela Ciência, é quem decide se o comportamento dos moradores de Itaguaí é apto ou não ao convívio social. Para isso ele observa as falas, gesticulações, atitudes, ou seja, manifestações perceptíveis no campo da aparência. Caso o médico, apoiado em sua óptica de normalidade, verifique em algum habitante uma postura que destoe do que ele entende como “norma”, arbitrariamente, ele interna esse indivíduo na Casa Verde.

“O alienista” mais uma vez demonstra que é a aparência exterior que determina, inclusive, os limites que separam “normalidade” e “loucura”. Ao que parece, de acordo com os critérios demonstrados pelo médico, a norma abarca o homogêneo, o comum, o comportamento observado na maioria; em contrapartida, qualquer manifestação que escape minimamente dessa convenção geral, indica anormalidade e, por isso, deve ser instantaneamente extirpada do convívio social.

A partir do conto “O espelho”, por meio do personagem Jacobina, podemos ampliar nossa reflexão em relação à valorização da aparência em detrimento da essência do homem, ou seja, um tema que representa, conforme nossas hipóteses, uma das bases constituintes de *Papéis avulsos*.

Trata-se de uma narrativa emblemática no sentido de nos propor uma profunda reflexão acerca das nossas posturas em relação ao olhar que se manifesta de dentro para fora, em oposição ao que se manifesta de fora para dentro. Esses “olhares” equivalem à existência das duas almas defendidas pelo personagem Jacobina. Segundo ele: “A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação. Há casos, por exemplo, em que um simples botão de camisa é a alma exterior de uma pessoa; - e assim também a polca, o voltarete, um livro, [...] um par de botas, etc.” (ASSIS, 1992, v.2, p. 346). Ou seja, objetos, comportamentos, posturas, vestimentas, enfim, tudo o que, embora, alheio a nossa essência, é representativo para o olhar que vem de fora, visto que se trata de elementos que compõem a aparência. Grosso modo, diríamos que somos, externamente, aquilo de que nos cercamos; equivalemos, na forma e no valor, ao que os adereços diversos representam. De acordo com Dirce Côrtes Riedel: “O ‘espelho’ como metáfora na sua polivalência, reflete tanto a indefinição da alma interior quanto a nitidez da alma exterior do personagem, é o mediador através do qual o alferes se olha e é olhado” (RIEDEL, 1974, p. 100). O espelho reflete a forma com que Jacobina é enxergado pelo olhar alheio, é ele que fornece a Jacobina a dimensão de sua representatividade para o outro.

Dentro da farda, Jacobina simboliza a posição, a capa, na superfície de si mesmo. A farda ilude o olhar interno e agrada o externo. Ivo Barbieri declara: “é a farda do alferes Jacobina que, representando o culto, o prestígio e o poder social, torna-se o fetiche de ostentação das aparências que sacrificam o humano sob o peso das insígnias e títulos que rendem reconhecimento público” (BARBIERI, 2006, p.8). Para Bosi Jacobina “só se reconhece a si mesmo enquanto se espelha no olhar do outro, provando assim que a fôrma social imposta de fora é a matriz da sua identidade” (BOSI, 2000, p. 61).

Enquanto um “papel avulso” na sociedade, talvez Jacobina soubesse que “O eu, investido do papel, pode sobreviver; despojado, perde o pé, dispersa-se, esgarça-se, esfuma-se. Não tem forma, não tem unidade. Ter status é existir no mundo em estado sólido” (BOSI, 2000, p. 99). É provável que Jacobina não tenha a distinção do que ele representa para si em oposição à representatividade que vem do olhar do outro. O que ele é certamente foi recalcado pelo status da farda. O que existe de fato, não é o homem Jacobina, é a identidade que lhe foi imprimida pela farda refletida no espelho.

Partindo para “O anel de Polícrates”, na tentativa de esboçar em poucas palavras o tema que norteia seu enredo, consideramos que se trata de mais um texto que, ao seu modo, demonstra como o olhar alheio é capaz de elaborar o homem. Prova disso é que o personagem Xavier é descrito de duas maneiras por dois interlocutores. Enquanto o interlocutor “A” descreve um Xavier, o interlocutor “Z” parece se referir a outra pessoa; fato que permite a esses indivíduos acreditarem que estão se referindo a duas pessoas diferentes que, por coincidência, compartilham o mesmo nome.

Porém o próprio Xavier elucida o dilema dos interlocutores, quando defende que devemos nos constituir de acordo com o que cada situação nos exige. Segundo ele, quando não se é ou não se sabe, é necessário, ao menos, parecer, fingir que se é e que se sabe. Xavier, em alguma medida, sugere que a plateia que nos observa, cobra-nos a capacidade de representação. Considerando sua fala e as circunstâncias distintas em que esses interlocutores o tenham conhecido, é possível desconfiar dos motivos que os fizeram conhecer dois Xavier.

“O empréstimo” é uma narrativa encenada por uma anedota no “genuíno sentido do vocabulário que o vulgo ampliou às historietas de pura invenção. Esta é verdadeira” (ASSIS, 1992, p. 333). Com efeito, o reforço de que a anedota é verdadeira, entre outras possibilidades, sugere, da parte do narrador, a necessidade de que o leitor acredite no que será narrado. Ao relatar que um homem pede dinheiro emprestado a um desconhecido, o narrador expõe as falas de ambos; estas se resumem na insistência de um e na negação do outro. Entre outros aspectos, o que chama a atenção no conto é a duração do episódio e o esforço empregado por ambos os personagens em suas representações. Machado de Assis mantém o diálogo estruturado em falas e gestos premeditados. “O empréstimo” é uma das narrativas mais marcantes da coletânea, no sentido de desnudar a falsa camaradagem desses personagens revestida pela casaca da dissimulação.

O conto “D. Benedita”, subtulado de “retrato” é narrado com rigor de detalhes, de modo a nos transmitir a imagem de D. Benedita definida pelo narrador como o “padrão dos bons costumes” e a “veleidade” em pessoa. A narrativa oferece-nos a cena de mais um jantar

na casa de D. Benedita; evento costumeiro em seus aniversários. O narrador descreve os detalhes que permeiam os tratos sociais, como os rapapés, as conveniências, os interesses disfarçados em “amizade” que constroem as relações articuladas no cenário – aliás, no retrato social. Grosso modo, trata-se de uma narrativa em que Machado Assis, mais uma vez, ao mesmo tempo em que fragmenta o indivíduo, na minúcia, como faz com D. Benedita e seus convivas, encerra-os numa teia de relações frágeis e interesseiras. As descrições dos comportamentos, das falas, feições, tratos entre os indivíduos que compõem a mesa do jantar é a representação imagética das relações sociais de fachada mantidas por esses indivíduos.

A “A chinela turca”, conto publicado pela primeira vez na *Época* n. 01 em 14 de Abril de 1875 é, conforme Machado declara a Nabuco, “o único conto de *Papéis avulsos* que não foi escrito com o fim especial de fazer parte de um livro.” (ASSIS, 1955, p. 37) Segundo o escritor, essa narrativa foi gestada em um momento em que ele e Nabuco trabalhavam juntos. Machado lembra este momento, conforme nos parece, com certo saudosismo: “Éramos poucos e amigos. O programa era não ter programa [...] ficando a cada redator plena liberdade de opinião, pela qual respondia exclusivamente. O tom (feita a natural reserva da parte de um colaborador) era elegante, literário, *ático*²⁶” (ASSIS, 1955, p. 38).

Em “A chinela turca”, o narrador também menciona concessões interesseiras e encenações dissimuladas entre os personagens. Apresenta-nos a cena em que o bacharel Duarte recebe em sua casa, contra a sua vontade, o Major Lopo Alves. Ao que nos parece, o bacharel entende que, embora fosse tarde da noite e a visita demasiado enfadonha, era preciso manter a elegância, posto que, além de o major ser um antigo amigo da família, era aparentado da nova namorada de Duarte. Razões suficientes para justificar somente os pequenos sacrifícios. Considerando que, quando o major pede ao desembargador que ele ouça e avalie um recente drama que escrevera, Duarte se sente torturado e conclui que até a morte do major seria melhor do que ouvir aquele drama. Porém, Duarte não pôde escapar, visto que é preciso manter as aparências e não desagradar às escâncaras o major. Tomado pelo drama sem fim do major; o inextricável intercede na cena e convida Duarte a experimentar outro drama, em outro palco.

Uma narrativa em que, por meio do sobrenatural, Machado explora de modo cômico e, possivelmente, crítico o fazer literário; tendo em vista que a literatura é referida no conto como uma moléstia; doença que, em determinado momento, dá tréguas, porém pode retornar de forma efusiva. O narrador encerra conto e também a sua fantasia dizendo que “O melhor

²⁶ Grifo nosso.

drama está no espectador e não no palco” (ASSIS, 1955, p. 303). É na plateia que se efetiva a encenação.

“Na arca” Machado entrega a cena à reconstituição de um episódio bíblico. Com o subtítulo de “Três capítulos inédito do Gênesis” o escritor propõe a releitura do fim do dilúvio e da busca pela terra prometida. Sustentado por um diálogo, o conto se inicia no momento em que a chuva cessa e os filhos de Noé “Jafé”, “Sem” e “Cam” discutem, de dentro da arca, a forma de dividirem a terra e se apossarem da mesma.

Uma discussão que se inicia sob a máscara da fraternidade, cheia de “rapapés” e com argumentos sustentados pelo tom religioso. Conforme se observa, na medida em que diálogo entre os irmãos avança, os vícios que corroem o homem desvelam-se e o tom discursivo progride intensificando o sarcasmo, a ambição, o egoísmo que entremeiam os argumentos desses personagens.

Além disso, é significativo observar que Machado nos apresenta os personagens dentro da arca e não em terra firme. É dentro do “invólucro”, construído sob as bênçãos divinas e a habilidade humana com fins à preservação das espécies, que se inicia e termina a disputa desses irmãos, “cujo sangue entrou a jorrar em grande cópia” (ASSIS, 1992, v.2, p. 307). É essa a cena que fecha o último capítulo da “criação”, deixando para o espectador, além da imagem da arca boiando “sobre as águas do abismo”, (Ibidem, p. 307) as seguintes palavras de Noé: “Eles ainda não possuem a terra e já estão brigando por causa dos limites. O que será quando vierem a Turquia e a Rússia?” (Ibidem, p. 307).

“Na arca”, Machado desconstrói a passagem bíblica, lança por terra a proposta divina e sugere-nos uma nova possibilidade para o “Gênesis”, cujas bases se estruturam na ambição, na discórdia e na disputa que mancha de sangue a “terra prometida”. É ainda relevante mencionar que, por meio das palavras do personagem Noé, entrevemos um escritor que, da sua atualidade e do seu espaço, refletiu, inclusive, sobre as crises e disputas que marcaram e marcam as terras que se estendem entre os continentes europeu e asiático. Nesse sentido, não se pode pensar em Machado como um escritor que fixou suas atenções em um único lugar, uma vez que quanto mais se investiga seus textos, mais se observa um olhar que circula pelos arredores internos e externos de seu espaço.

Em “O Segredo do bonzo”, Machado propõe o subtítulo de “capítulo” e entrega-nos a um narrador que nos apresenta, entre outros personagens, Pomada, o bonzo de cento e oito anos “lido e sabido nas letras divinas e humanas” (Ibidem, p. 324). Quem não o bajulava é porque tinha ciúmes de sua popularidade. Porém quem quisesse com ele aprender, bastava ouvi-lo: “Os frutos de uma laranjeira, se ninguém os gostar, valem tanto como as urzes e as

plantas bravias e, se ninguém os vir, não valem nada; ou por outras palavras mais enérgicas, não há espetáculo sem espectador” (ASSIS, 1955, p. 325).

O que se vê, nessas passagens, é um tema comum e recorrente entre muitos personagens e narradores que compõem os *Papéis avulsos*. O que os personagens e narradores machadianos chamam de espectador, possivelmente equivale ao que entendemos como o olhar e a opinião gregária que nos cercam, isto é, o espectador coletivo, a plateia.

Refletindo sobre as palavras do bonzo Pomada, lembramo-nos (conforme veremos na segunda seção deste capítulo) das palavras do pai de Janjão, quando ensina ao filho sobre a importância da publicidade: “Se caíres de um carro, sem outro dano, além do susto, é útil mandá-lo dizer aos quatro ventos” (Idem, 1992, v. 2, p. 293). Ou seja, além de submeter-se à plateia, é preciso saber explorar seu alarido, seus aplausos, seu poder de divulgar o que vê e o que se escuta.

Em contato com esses textos de Machado, cogitamos a presença de uma constante voz, fundada na ironia de um narrador maior que, conhecendo todos esses “papéis”, projetasse-se escondido atrás das cenas e dissesse: “- Atendem para o espectador. Componham-se e pareçam!” Bosi novamente colabora com nosso argumento, reforçando que em *Papéis avulsos* é possível observar: “A móvel combinação de desejo, interesse e valor social dá matéria a essas estranhas teorias do comportamento que se chamam ‘O alienista’, ‘Teoria do medalhão’. ‘O segredo do bonzo’, ‘A sereníssima república’, ‘O espelho’” (BOSI, 2000, p. 86).

Em “Verba testamentária” o narrador machadiano apresenta-nos o personagem Nicolau adulto; aliás, morto, posto que inicia a narrativa falando-nos de sua verba testamentária e de seu caixão. Segundo o narrador, Nicolau recebeu alguns elogios depois de morto, mas rapidamente foi esquecido. Vale a pena transcrever parte desse trecho, em vista da profundidade, perícia, ironia e, especialmente, beleza com que o narrador trata do episódio: “Esquecer é uma necessidade. A vida é uma lousa, em que o destino, para escrever um novo caso, precisa apagar o caso escrito” (ASSIS, 1992, v. 2, p. 358).

Depois dessa informação, o narrador sai da cena e retorna ao passado do protagonista, relatando-nos o que foi sua vida desde a infância. O que se nota, no detalhe, é que estamos sendo conduzidos, entre outras características, por um maestro de papel que, além de outros atributos, é, sem dúvida, elegante. Retornando a Nicolau, conta-se que este sofreu de uma grave moléstia que se iniciou na infância e se intensificou na vida adulta, prejudicando o convívio social do menino e depois do homem.

As ações da família se concentraram em isolá-lo. Quando tinha sete anos, o pai deixou-o trancado durante quatro meses em um quarto. Quando adulto, o cunhado planejou mandá-lo para uma fazenda distante.

O conto que fecha as cortinas para os *Papéis avulsos* apresenta-nos a loucura, não a mesma de Simão Bacamarte, uma vez que a do alienista estava travestida pelo rótulo da ciência e constituída no traje do médico bem relacionado e culto. A loucura de Nicolau é mórbida, escancarada, real, livre de disfarces.

No fecho de *Papéis avulsos* Machado de Assis, contrariamente ao ensinamento corrente de outros personagens, lança-nos o homem que não conseguiu relacionar-se com os outros. Quando criança espancava aqueles que mais se destacavam, depois de crescido não suportava, principalmente, homens notórios, prestigiados pela sociedade. Talvez na morte se possa refletir melhor a respeito de Nicolau, uma vez que pouco antes de morrer, ele presta homenagem a um homem. Trata-se de Joaquim Soares “digno de distinção, por ser um dos nossos melhores artistas, e um dos homens mais honrados dessa terra...” (ASSIS, 1992, v. 2, p. 357). Apesar do elogio, a ironia impera, tendo em vista que, quando Joaquim Soares leu essas palavras, Nicolau já estava morto. Nesse sentido, ser definido por um homem morto e louco como um “honrado dessa terra” sugere, também, outra terra, aquela em que residem os defuntos.

Observando o remate da obra, talvez possamos alegorizar outra grande ironia para os *Papéis avulsos*: A representação do primeiro “papel” foi protagonizada por Simão Bacamarte. O segundo a entrar em cena foi teórico do medalhão, este, observando a trajetória do alienista, entendeu a necessidade do cuidado com as ideias, com os gestos, com a expressão, visto que os limites entre a loucura e a razão são muito tênues. Um simples detalhe no comportamento pode ser comprometedor, conforme o espectador que nos assiste, por isso é imprescindível manter-se, compor-se como critério para a sobrevivência e algum conforto na velhice. Uma possibilidade é a de o teórico do medalhão ter se pautado na experiência de Simão Bacamarte. Observar os critérios utilizados pelo alienista para medir e excluir os indivíduos poderia ser útil, principalmente, porque as teorias devem partir de alguma experimentação.

O mestre, então, rapidamente entra em cena. Não há o que discutir. É urgente pôr em prática as técnicas do disfarce, a urgência da adequação com vistas à conquista dos interesses. Ele chama Janjão e inicia a verificação do método que se espalha entre os “papéis”.

Alguns aprenderam bem a lição, mais que isso, reproduziram a “teoria”, houve alguns que até adornaram-na. Xavier espalhou-a aos quatro ventos. O bonzo Pomada publicou-a em um capítulo inteiro. Porém, o penúltimo grande “papel” foi destronado pela

segunda vez: O ilustre Alcibíades perdeu a forma e a fórmula, não conseguiu representar o autêntico medalhão que fora há uns três séculos; talvez o choque imposto pelo palco moderno fez com que ele se esquecesse da técnica. Por fim, Nicolau, o último entre os “papéis”, ao observar as performances de seus “companheiros de mesa”, despe-se da máscara, entrega-se à loucura e abandona o palco, deixando um consolo ao artista, um elogio ao *pai*²⁷ que os reuniu, Nicolau deixa a Machado uma verba póstuma.

Desconfiamos de que a maioria dos personagens e narradores que encenam os *Papéis avulsos* sugere, de forma explícita ou implícita, o confronto entre o ser e o parecer, entre os valores e as necessidades de adequação que, muitas vezes, obrigam-nos a sufocar a essência, evocar as características que compõem o comportamento e a aparência, e revestirmos-nos do verniz que satisfaz o olhar público e nos permite “deslizar” pela artificialidade das diversas camadas constituídas e constituintes da sociedade.

É válido destacar que parte significativa dos personagens que desfilam por essa obra, em alguma medida – de Simão Bacamarte a Alcibíades – correspondem às características do medalhão defendidas pelo pai de Janjão.

2.1- Os roteiros de conduta de Janjão

“Teoria do Medalhão” é um conto que se apresenta como um diálogo cujos protagonistas são Janjão e seu pai. Recorrendo ao modo dramático²⁸, Machado de Assis dispensa um narrador, distancia-se da cena, coloca-nos em contato direto com esses personagens e nos concede a oportunidade de observar suas atuações.

Iniciando nossa análise a partir do título da narrativa, dispensamos uma consulta bibliográfica para os significados das palavras “teoria” e “medalhão” e sugerimos que a primeira se relaciona a um conjunto de conhecimentos resultantes de uma profunda investigação respaldada em métodos e experiências utilizados para aplicações práticas visando a objetivos específicos.

Em relação ao termo “medalhão”, grosso modo e em sentido figurado, remete a um “tipo” social que ocupa posição de destaque baseada e medida, não por características,

²⁷ Alusão à Advertência que abre *Papéis avulsos*: “a obrigação do pai fez sentar à mesma mesa.” (ASSIS, 1992, v.2, p. 252)

²⁸ Usamos aqui a tipologia elaborada por Norman Friedman para o foco narrativo, resgatando-a do estudo de Lígia Chiappini Moraes Leite (2002). Essa técnica do foco narrativo é construída por meio de uma similaridade com o texto teatral e limita-se a informações das falas dos personagens.

conhecimentos ou práticas de consistência interior, isto é, provenientes de uma essência particular, mas sim pela capacidade de adequação às convenções exigidas pela sociedade. Se considerarmos exclusivamente esse sentido, conforme o ponto de vista, o termo é altamente pejorativo. Além disso, a escolha pelo vocábulo “tipo” se baseia na definição de Alfredo Bosi de que, “o tipo tira o indivíduo de sua dispersão existencial e lhe dá coesão, estabilidade e solidez social a troco da sua ordenação e submissão” (BOSI, 2000, p. 159). Ou seja, características que se aproximam de um medalhão.

Concentrando-nos no diálogo, este se inicia na noite em que o filho completaria vinte e um anos, em um quarto com as portas fechadas para a parte interna da casa e com as janelas abertas, o pai decide que é chegada a hora de apresentar a Janjão uma importante teoria. Um conjunto de procedimentos metódicos capazes de prepará-lo para assumir uma posição na sociedade, uma “carreira” para a vida.

O pai inicia a exposição da teoria valendo-se de uma postura que oscila entre a autoridade e o cuidado. Ele chama Janjão, manda-o se sentar e inicia dizendo que, independente da carreira que o filho siga, o importante é que ele se faça “grande e ilustre, ou pelo menos notável” (ASSIS, 1992, v.2, p. 288). A alegação para a carreira é a de que: “A vida, Janjão, é uma enorme loteria” (Ibidem, p. 288), isto é, as satisfações são raras e os percalços se multiplicam.

Tendo em vista as circunstâncias instáveis que a vida impõe a todos, o pai assinala ao filho a necessidade de se ter uma “carta na manga” como condição de sobrevivência, sob a hipótese de outra profissão falhar ou não satisfazer as ambições de várias ordens. No entanto, há de se entrever que uma loteria suscita possibilidades; é provável que seja neste “campo aberto” que o pai esteja aconselhando Janjão a atuar.

Ressalte-se que, por estarmos em contato com uma cena constituída no modo dramático, conforme já foi mencionado, é razoável destacar a possibilidade de “Teoria do medalhão” encenar aspectos da vida, sobretudo no que tange ao confronto indissociável entre homem e meio. De acordo com Mário Matos em ensaio “Machado de Assis, um contador de histórias”: “A apresentação dramática entende mais unidamente com a vida. Aparecem os personagens por si mesmos. É o monólogo e o diálogo. Machado gosta de narrar por esse feito, e era mestre no gênero” (MATOS, 1992, v.2, p. 13).

O pai retoma dizendo que carreira Janjão deve seguir. Segundo ele, nenhuma “parece mais útil” (1991, p. 289) que a de medalhão. Aqui é importante comentar que ser um medalhão fora o sonho desse pai que, agora, vê no filho a esperança de uma realização pessoal.

Além disso, se notarmos alguns detalhes que envolvem a exposição da teoria, perceberemos que ela se assemelha a um rito de passagem, a uma espécie de iniciação, marcada pela transmissão de ensinamentos valiosos que um pai passa para um filho, possivelmente, com a finalidade de Janjão abandonar a submissão paterna e ingressar no meio social – assumir-se na vida. Entre as características que envolvem o momento, observamos que a transmissão de saberes paternos ocorre na noite em que Janjão completara 21 anos, ou seja, na data em que se fecha um ciclo e outro se inicia: a maioridade. Quanto ao ambiente, observamos as portas do quarto fechadas e as janelas abertas, simbolizando uma abertura para o infinito, além das palavras utilizadas pelo pai. O rigor com que ele trata o momento, a marcação das horas, posto que o pai inicia sua fala às 23 horas e a finaliza à meia-noite, ou seja, sua explanação dura 1 hora. Destaca-se ainda que o período que marca a duração da exposição da teoria paterna, é o mesmo que marca o início e o fim do conto.

Valendo-se de uma retórica persuasiva. Do alto de sua experiência de vida e, possivelmente, de convívio em sociedade, o pai inicia:

- Venhamos ao principal. Uma vez entrado na carreira, debes pôr todo o cuidado nas ideias que houverses de nutrir para uso alheio e próprio. O melhor será não as ter absolutamente; cousa que entenderás bem, [...] pode-se com violência, abafá-las, escondê-las até a morte; mas nem essa habilidade é comum, nem tão constante esforço conviria ao exercício da vida (ASSIS, v. 2, 1992, p, 330).

Ao ouvir o pai, Janjão manifesta-se: “- Mas quem lhe diz que eu...” (Ibidem, p. 330) Nesse momento, o filho é interceptado: “- Tu, meu filho, se me não engano, pareces dotado da perfeita inópia mental, conveniente ao uso desse ofício.” (Ibidem, p. 330) O pai continua insistindo sobre o perigo representado pelas ideias, assunto sobre o qual nos deteremos logo à frente, em vista de sua relevância para esta análise.

Ele fala sobre os esportes que o filho deve praticar em detrimento de outros, explica-lhe, inclusive as técnicas de alguns. Diz a Janjão como proceder em meio às pessoas, que assuntos devem ser repetidos; toca brevemente em citações gregas, sentenças latinas, brocardos jurídicos, terminologias, tratados científicos, figuras literárias, técnicas retóricas e discursivas; fala sobre política, expressa-se em latim, aconselha a metafísica.

Após uma longa exposição de regras, comentários, advertências, explicações de procedimentos diversos, enfim, justamente após falar com o filho sobre a ironia, definindo-a como “esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por um grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos cétricos e desabusados.” (1992, v.2, p.294) Ouve-se um barulho e o mestre pergunta ao filho o que

houve. Janjão responde: “- Meia-noite.” O pai finaliza: “[...] estás definitivamente maior. Vamos dormir, que é tarde. Rumina²⁹ bem o que te disse, meu filho. Guardadas as proporções, a conversa desta noite vale o *Príncipe* de Machiavelli.” (1992, v.2, p. 295)

Feito esse percurso, observamos que estamos imersos em um dos textos, sem dúvida, mais densos de Machado de Assis, tendo em vista a quantidade de interstícios que ele apresenta. O conto é atravessado por diversas referências culturais, alusões a fatos históricos, referências a técnicas discursivas, a comparações de várias ordens, a posturas e comportamentos sociais. Enfim, um texto completamente minado por atravessamentos diversos. Um conto que, se analisado na íntegra, considerando as profundidades de suas camadas discursivas, exigiria uma pesquisa rigorosa a ser executada em outro momento. O objetivo agora é refletir sobre os aspectos discursivos e estéticos pertinentes à nossa argumentação.

A encenação do diálogo merece ser refletida, pois em contato com a extensão da cena, desconfiamos de que a demarcação desse gênero discursivo, no subtítulo do conto, confrontado com a maneira pela qual se realizam as práticas discursivas dos personagens, represente, entre outras possibilidades, uma tática no nível da escritura que, neste caso, contribuirá para o deslocamento, verificação de técnicas e métodos e, quiçá, para a efetivação de outro medalhão, conforme supomos.

A posição ocupada por Janjão no diálogo não expressa nem acordo, nem desacordo. O que se observa, sobretudo no início da conversa, é a manifestação rara desse jovem. Suas falas são simples e curtas, nunca ultrapassam duas linhas; geralmente ele faz uma breve pergunta ou uma observação. Em contrapartida, o pai expressa-se à larga. Expõe, explica, exemplifica, metaforiza, repete citações provenientes de outros lugares.

Quando o pai fala com Janjão sobre o cuidado que se deve ter com as ideias, o rapaz insinua uma fala, não se sabe se para concordar ou defender-se dos conselhos paternos, o medalhão mestre atravessa o seu discurso e impede o filho de se manifestar.

Trata-se do momento em que o rapaz é referido como escasso mentalmente, incapaz de desenvolver qualquer raciocínio. É importante nos atermos ao fato de que, ao não permitir que Janjão conclua sua fala, além disso, ele não afirma categoricamente que Janjão não tem ideias; sua expressão é: “se não me engano, pareces”; nesse sentido ele nos permite desconfiar

²⁹Termo utilizado por Nietzsche no prólogo de *Genealogia da moral*. O escritor vale-se desse verbo quando defende que a leitura de sua obra requer a arte da interpretação “para o qual é imprescindível ser quase uma vaca, e não um “homem moderno”: o ruminar...” (NIETZSCHE, 2009, p. 14)

não da capacidade do jovem, mas sim da validade das informações que estão sendo oferecidas a ele.

Além disso, chama-nos atenção o modo infantilizado com que o pai trata esse filho, a começar pelo nome “Janjão”. O termo soa jocoso e nos permite imaginar um rapaz manhoso, imaturo; grosso modo, uma personalidade fraca, sem grandes ambições ou objetivos concretos; uma pessoa facilmente conduzida por outra. Considerando essas características de Janjão, questionamos como pode ser possível que ele apreenda uma teoria desse nível, sendo desprovido de ideias e incapaz de raciocínios?

O fato é que, na prática, tornar-se um “verdadeiro” medalhão, como sugere o pai, implica abandonar ou, dissimular a sua personalidade, ou melhor, a sua essência; e, em seguida, revestir-se de posturas que assegurem ao indivíduo livre acesso, convívio e prestígio nas altas esferas sociais; não pela via do respeito, e sim pela sua capacidade de adequação às situações.

O ingressante na carreira de medalhão deve ter disciplina, método, observação; equivale a submeter-se a um processo, passar por um rito de iniciação. Ademais, são imprescindíveis a esse tipo social a estratégia, o esforço, a atitude e a perspicácia. O medalhão deve dispor de percepção aguçada. Sua inteligência está nos olhos e é também pelos olhos alheios que ele galgará uma posição de destaque social.

Adentrar na “carreira”, equivale a metamorfosear-se, esgueirar-se por entre as camadas sociais, sem se fazer notar rapidamente. O medalhão precisa de tempo para inteirar-se das características dos “terrenos”; junto a isso, é preciso, constantemente, revisar sua teoria, fazer os devidos ajustes para finalmente aplicá-la com vistas a obter os resultados desejados.

Ora, é urgente considerar que se tornar um medalhão implica o domínio de uma teoria subsidiada pela dissimulação e pelas técnicas de manobra social; requer uma ginga especial que permita ao ingressante na carreira entremear por diversas esferas sociais e destacar-se, não pelo que se é, mas por aquilo que parece ser. Sua ascensão não se dá no nível de sua essência, mas sim da aparência. Equivale à adaptação às circunstâncias.

A ordem destinada ao medalhão principiante é esconder-se e, em seguida, recorrer à duplicidade do medalhão, isto é, assumir sua outra face, mascarar-se com as cores, os movimentos, ideias, comportamentos que assegurem a sobrevivência. Por isso: “a máscara se torna um mecanismo de defesa imprescindível” (BOSI, 2000, p. 86).

O pai diz a Janjão: “Isto é a vida; não há planger, nem imprecisar, mas aceitar as coisas integralmente, com seus ônus e percalços, glórias e desdouros, e ir por diante” (1992, p.288-289). Embora esse discurso concentre marcas de um ensinamento paterno, ousamos

dizer que ele se aproxima, sobretudo, de um tom confessional, principalmente quando se considera o fato de ele ter “sonhado” tornar-se medalhão. É como se, naquele quarto, na noite em que, de algum modo, o pai se isenta de sua responsabilidade com o filho, transmitindo-lhe conhecimentos úteis à sobrevivência, para finalmente “liberar” Janjão para o mundo, esse pai, na altura de sua experiência, estivesse refletindo sobre sua própria existência.

Considerando que “Isto é a vida”, ou seja, uma realidade concebida e consolidada, muitas vezes, fora das nossas vontades, particularidades, desejos, inseguranças. Em um cenário, em que a existência é uma fatalidade, restou ao pai e, agora, resta a Janjão assumir a vida, exatamente, como ela é e “ir por diante”. Todavia, a diferença é que Janjão está tendo a oportunidade de aprender a teoria, passar pelo rito e se tornar um medalhão, considerando que é nessa “ida” que o filho deve atuar. Esta a mensagem que o filho deve absorver.

Ciente de todas as regras que constituem essa grande loteria, bem como das armadilhas e instabilidade que ela nos reserva, é chegada a hora de Janjão se adequar, aprender as normas da convivência; é preciso ter habilidade para manter-se no jogo, como condição para sua sobrevivência.

Importante destacar que o medalhão também é constituído nas relações sociais que ele constrói. Mas isso não quer dizer que todo medalhão seja uma figura desprovida de ideias, ao contrário, defendemos que, até para ser o “verdadeiro” medalhão é preciso raciocinar estrategicamente sobre aquilo que se deve ou não fazer.

É imprescindível mencionar que muitos conselhos que o pai dá ao filho são, não raro, imediatamente contrariados por ele mesmo, posto que, na tentativa de convencer Janjão sobre a importância de assumir ou rejeitar determinadas posturas a fim de se tornar um medalhão, ele se contradiz e possibilita o surgimento de lacunas em seu discurso. Devido à habilidade retórica demonstrada por esse personagem no decorrer da narrativa, aliada à sua aparente erudição e evidente esperteza, é pertinente desconfiar de que essas ocorrências, ao contrário de descuido, assemelham-se ao cálculo, planejamento discursivo dissimulado.

Segundo Dirce Côrtes Riedel, o medalhão “é uma metáfora-programa, que se concretiza no comportamento da maioria dos personagens machadianos que alcançam prestígio social, e levantando-se ‘acima da obscuridade comum e firmando-se como ornamento indispensável da sociedade ’” (RIEDEL, 1974, p. 95) .

Nesse sentido, é pertinente promovermos uma intertextualidade com o conto “Anel de Polícrates”; uma vez que podemos aproximar a postura exigida pelo medalhão à defendida por Xavier, tendo em vista que para conviver em sociedade é imprescindível representar uma aparência que varie conforme os interesses pretendidos em cada circunstância.

Conta o narrador que, estando à janela, Xavier viu passar na rua um taful a cavalo. Houve um momento em que o cavalo corcoveou e o homem quase caiu, porém, sustentou-se, meteu as esporas e o chicote no animal que, apesar de empinar-se, foi domado pelo taful e seguiram a marcha. Nesse momento, todas as pessoas que pararam para observar o fato, admiraram o cavaleiro.

Desse espetáculo, segundo o narrador, Xavier refletiu que: “talvez o cavaleiro não tivesse ânimo nenhum; não quis cair diante de gente, e isso lhe deu força para domar o cavalo; [...] e acrescentou: Quem não for cavaleiro que o pareça” (ASSIS, 1992, v. 2, p. 331). O que se conclui com essa passagem de “O anel de Polícrates” é que, muitas vezes, nossas reais vontades devem ser abafadas, suprimidas diante da necessidade de construirmos uma imagem perante o olhar alheio.

A partir do comportamento de Xavier, observa-se, mais uma vez, que é a opinião da plateia que molda nossas ações. Agimos de acordo com a imagem que desejamos que o outro construa a nosso respeito. Nesse sentido, somos responsáveis pela elaboração dessa imagem, visto que o outro nos constrói a partir dos dados que lhe fornecemos por meio de nossas ações e comportamentos. Nesse sentido, são plenamente compreensíveis todos os conselhos que o pai transmite a Janjão, uma vez que a constituição das faces do medalhão depende exclusivamente da forma com que ele é visto pelo outro, por isso é preciso muito cuidado com o que se expressa externamente.

Mas por que o verdadeiro medalhão se concretiza entre os quarenta e cinquenta anos? É necessário o amadurecimento conquistado a partir da vivência. É preciso rever a teoria: observar, subtrair, somar, repetidas vezes. Logo, é possível considerar que o pai de Janjão realizou o sonho de uma vida, ou seja, tornar-se um medalhão. É provável que ao transmitir a Janjão a teoria, ele tenha verificado a sua prática; revisto a teoria, tenha repassado o método, avaliado seu desempenho, além disso, considerando a idade do filho, é provável que o pai já tenha, conforme imaginamos, pelo menos quarenta anos.

Considerando que o pai de Janjão encerra a transmissão de sua teoria, justamente quando menciona a ironia “inventada por um grego da decadência”, verificando que muitas falas do medalhão-mestre são contraditórias, posto que algumas práticas que ele propõe, se analisadas com cuidado, verificaremos que muitos conhecimentos que o medalhão-pai transmite ao filho também são irônicos, deixa entrever que essa inópia parece mais útil à transmissão de sua teoria, ou melhor, à verificação de sua performance, de sua própria atuação como um grande medalhão.

2.2 A hidra de Lerna, as asas de Ícaro, o tonel das Danaides, a cabeça da Medusa – Notórias armadilhas do estilo

Há muitas passagens significativas no conto, entre elas, uma nos chama a atenção de modo especial. Trata-se do episódio em que o pai adverte o filho sobre como proceder em relação à linguagem. Ao mencionar o item “vocabulário”, implicitamente, o pai, mais uma vez, qualifica Janjão como débil, quando alega não haver necessidade de expor ao filho regras sobre esse tema: “Não trato do vocabulário, porque ele está subentendido no uso das ideias; há de ser naturalmente simples, tíbio, apoucado, sem notas vermelhas, sem cores de clarim...” (ASSIS, 1992, p. 291) O que poderia ser dito da seguinte forma: - Não me ocupo a falar dos cuidados com o vocabulário, porque, se este é perceptível por meio das ideias, considerando que você não as tem, sinto-me desobrigado dessa exposição.

Embora Janjão quase não se expresse em relação aos conselhos do pai, quando este afirma que o vocabulário não deve apresentar “notas vermelhas, com cores de clarim”, imediatamente o filho reclama: “- Isto é o diabo! Não poder adornar o estilo, de quando em quando...” (1992, p. 332) Diante do desejo expressado pelo rapaz, o pai faz concessões, dizendo de que modo é possível adornar o estilo:

- Podes; podes empregar umas quantas figuras expressivas, a hidra de Lerna, por exemplo, a cabeça de Medusa, o tonel das Danaides, as asas de Ícaro, e outras, que românticos, clássicos e realistas empregam sem desar, quando *precisam*³⁰ delas. Sentenças latinas, ditos históricos, versos célebres, brocardos jurídicos, máximas, é de bom aviso trazê-los contigo para os discursos de sobremesa, de felicitação ou de agradecimento. [...] Alguns costumam renovar o sabor de uma citação intercalando-a numa frase nova, original e bela, mas não te aconselho esse artifício; seria desnaturar-lhe as graças vetustas. Melhor do que tudo isso, porém, que afinal não passa de um mero adorno, são as frases feitas, as locuções convencionais, as fórmulas consagradas pelos anos, incrustadas na memória individual e pública. Essas fórmulas têm a vantagem de não obrigar os outros a um esforço inútil. Não as relaciono agora, mas fá-lo-ei por escrito. De resto, o mesmo ofício te irá ensinando os elementos dessa arte difícil de pensar o pensado (1992, p. 291)

É preciso ter em vista que é Janjão quem solicita os “adornos” do estilo; é ele quem reclama como alguém que, além de conhecer esses “ornamentos”, parece ter o costume em utilizá-los. Seja em que nível for, a linguagem decorada é útil ao jovem. Todavia, chamamos a atenção para o fato de que as figuras permitidas ao ingressante à carreira de medalhão, em vez de figurarem como elementos decorativos, podem resultar em notórias armadilhas do

³⁰ Grifo nosso.

discurso, posto que as reminiscências provenientes da Grécia antiga podem se desdobrar em outros textos, suscitar sentidos diversos e desarticular a sequência do enredo visível.

Uma das principais contradições para o uso dessas figuras reside no fato de o pai qualificá-las como expressivas. É importante ressaltar que o discurso de um medalhão nada pode ter de expressivo. Alcides Villaça auxilia-nos nesse sentido: “expressão é na verdade um termo inadequado, pois implica a dimensão interior que se revela, e a linguagem do medalhão nada quer e nada pode propriamente revelar” (VILLAÇA, 2008, p. 40). Ademais, em se tratando de revelação, nada mais passível a descobertas que a presença mítica, tendo em vista a capacidade que esses elementos têm de se insinuar nos discursos em que se apresentam.

O medalhão-mestre desconsidera ou finge desconsiderar a possibilidade de alguém perguntar a Janjão, por exemplo, o que significam as “asas de Ícaro” ou o “tonel das Danaides”. Para esse rapaz que, segundo o pai “usa expender francamente as simpatias ou antipatias” (1992, p.290) certamente, não vai se eximir de versar generosamente, ou até mesmo tentar descobrir em que consiste aquilo que o pai qualifica como meros enfeites. Embora optemos pela ideia de que Janjão conhece bem essas figuras.

É preciso destacar que entre as figuras citadas pelo pai de Janjão, temos a “hidra de lerna” - o monstro de hálito venenoso, com corpo de dragão e cabeças de serpente. Observamos nas “asas de Ícaro” o símbolo do desregramento, da ambição de um jovem, que nas asas de sua ilusão, quis alcançar o sol. Além disso, quando se pensa no voo de Ícaro, direcionamo-nos à célebre engenhosidade de Dédalo e, conseqüentemente, ao labirinto. O mesmo ocorre em relação ao “tonel das Danaides”, o símbolo de um trabalho incessante, infinito. Com relação à “cabeça da medusa”, esta se relaciona à maldição do olhar que pretifica todos que ousam olhá-la. A medusa é o monstro feminino cujos cabelos são medonhas serpentes. Ou seja, trata-se de elementos que encerram imagens inevitavelmente desdobráveis, múltiplas relacionadas às paixões, descomedimentos, perversões, vícios representados pelas figuras míticas, mas que pertencem ao homem.

Nesse sentido, como citar essas figuras e não relacioná-las às suas simbologias carregadas de sentidos que, entre outros, associam-se às vaidades, às fantasias e às funestas ilusões humanas? Caso essas reflexões venham à tona nos discursos do medalhão, de acordo com a teoria paterna, Janjão está fadado ao fracasso.

Há, no entanto, uma ressalva para o uso dessas imagens. O filho não deve intercalá-las nas frases, conforme fazem alguns autores românticos, clássicos e realistas, certamente porque um discurso minado por citações é suscetível a estimular a curiosidade, dar asas à imaginação reflexiva, despertar sentidos. Ou seja, o pai pede ao rapaz que ele não reproduza a

ação constantemente executada por Machado de Assis. Essa fala é uma das mais evidentes comprovações do tom satírico, irônico, sarcástico empregado pelo autor.

Uma possibilidade é a de que Machado de Assis, por meio do teórico-medalhão, embora tenha admitido que sejam figuras expressivas, esteja tentando nos convencer de que as largas citações não passam de componentes de fachada, de revestimentos que cobrem superfícies, ornamentos que se vê, mas que nem sempre se persegue. Analisando por essa ótica, Mário Quintana, expressivamente, auxilia a nossa compreensão acerca do argumento do mestre:

Os leitores são, por natureza, dorminhocos. Gostam de ler dormindo. Autor que os queira conservar não deve ministrar-lhes o mínimo susto. Apenas as eternas frases feitas. “a vida é um fardo” – isto, por exemplo, pode-se repetir sempre. E acrescentar impunemente: “disse Bias”. Bias não faz mal a ninguém, como aliás os outros seis sábios da Grécia, pois todos os sete, como há vinte séculos já se queixava Plutarco, eram uns verdadeiros chatos. Isto para ele, Plutarco. Mas para o grego comum da época, deviam ser a delícia e a tábua de salvação das conversas. Pois não é mesmo tão bom falar e pensar sem esforço? O lugar-comum é a base da sociedade, a sua política, a sua filosofia, a segurança das instituições (QUINTANA, 2006, p. 153).

O autor que queira conservar o leitor dormindo não deve assustá-lo, no entanto não se pode garantir que o elemento mítico não chamará a sua atenção. É claro que a descoberta depende especialmente do receptor, porém é preciso considerar que essas figuras, embora algumas vezes, componham as frases feitas, para outros, sobretudo quando intercaladas, podem sugerir a parada, provocar o tropeço. Compagnon ainda nos diz que as citações “são as paradas, as reticências ou os obstáculos de sua leitura” (1996, p.18). A citação tem algo a dizer, a revelar, visto que ao provocar sentidos, amplia a reflexão, movimenta o discurso devido ao seu caráter ativo. Para Calvino: “A obra literária é uma dessas mínimas porções nas quais o existente se cristaliza numa forma, adquire um sentido, que não é nem fixo, nem definido, nem enrijecido numa imobilidade mineral, mas tão vivo quanto um organismo” (CALVINO, 1994, p. 84).

Jacynto Lins Brandão encerra parte de nossos argumentos quando afirma: “Acredito que as reminiscências de Machado não são figuras gregas quaisquer justamente porque não são fruto de simples erudição, citações planejadas, com aspas e referências bibliográficas” (BRANDÃO, 2001, p. 356) As citações gregas de Machado compõem seus textos, participam, colocam-se, intercalam-se, encaixam-se, acomodam-se, comportando-se como íntimas; cristalizam-se em sentidos múltiplos.

2.3 – Machado de Assis – um mestre medalhão

Refletindo um pouco mais acerca das características e comportamentos do pai de Janjão, observamos que este se demonstra um homem erudito, conhecedor de leis, de fórmulas, fala de filosofia, política, jogos, fala sobre a ironia, explica as possibilidades de aplicação; enfim, menciona de tudo um pouco. Com efeito, ao mencionar os assuntos de modo superficial, sugerindo que Janjão proceda da mesma forma, sugerindo-lhe, por exemplo, técnicas para adornar o estilo; entre elas as figuras míticas, o medalhão mestre transmite a Janjão a postura que se observa em um polímata, ou seja, em alguém que se apropria, superficialmente, de assuntos de todos os tipos, apropria-se da quantidade e da diversidade, porém utiliza-os como ornamentos da linguagem a fim de chamar a atenção de seus interlocutores. É o exibicionista do discurso. Conforme sugere Jacyntho Lins Brandão:

Caso se concorde que o polímata, como leitor, tem a inteligência nos olhos (é um tipo de *voyeur*), à medida que se torna escritor, age como exibicionista. Daí o gosto por citações, alusões e reminiscências postas intencionalmente na superfície do texto (BRANDÃO, 2008, p. 12).

O pai de Janjão comporta-se como um polímata, entretanto, não podemos afirmar o mesmo sobre o seu criador. Embora Machado demonstre um gosto exagerado pelas citações, alusões, referências múltiplas de diversos tempos e espaços, não acreditamos que se trata de uma técnica exibicionista. Defendemos que há um sentido velado por trás dessas presenças provenientes de outros lugares. Ousamos dizer que essa prática da aparente *polimatia* possa estar relacionada ao seu gosto pelo disfarce, pela dissimulação. Pode estar relacionada à sua vivência de homem e escritor latino americano que emerge da periferia, olha o centro representado pelas diversas tradições literárias, provenientes de outros espaços e retorna o seu olhar para o entorno, para o seu espaço nacional. É possível supor que a característica de aparente exibicionista contribua para que Machado seja lido na superfície, no espaço da fachada, do texto visível. Para José Guilherme Merquior: “Mestre do desmascaramento, Machado é um discípulo dos moralistas franceses, para quem os bons sentimentos são a máscara hipócrita do egoísmo. Quanto aos valores sociais, repousam na mentira e nas conveniências” (MERQUIOR, 1990, p. 336). O estudioso continua:

Machado não se limita a ornar de leve o discurso narrado: visivelmente, ele se compraz em desenvolver os ornamentos. [...] Machado, o “antitropical”, tem realmente horror a toda ênfase – menos, porém, à ênfase do estilo. [...] A frase machadiana é de fato sempre faceira: exige que nós a olhemos antes de

ver o que ela mostra. Mas estilo retórico não significa ornamentalismo gratuito; ninguém menos parnasiano, menos verbalista, que Machado de Assis. Machado é um escritor em quem o aspecto fortemente retórico do estilo, longe de lesar, *reforça* a energia *mimética* da linguagem, o seu poder de imitar, de *fingir* (ficção) efetivamente a variedade concreta da vida” (MERQUIOR, 1990, p. 341-342).

Em relação a Machado de Assis homem e escritor, chamamos a atenção para uma teoria, para um processo de aprendizagem e de aquisição de experiências que lhe permitiram tornar-se um mestre que, conhecendo com agudeza a sociedade de sua época, agradou a gregos e troianos, ou como ele próprio preferia a leitores “graves” e “frívolos”; e que, aos cinquenta anos de idade, já era o escritor brasileiro mais bem sucedido³¹ e respeitado aos fins da década de 80 do século XIX.

Referimo-nos ao talento, à inteligência, à performance, às manobras que garantiram ao homem e ao escritor livre acesso às mais altas camadas sociais, embora tenha sido pacato e discreto. Sublinhamos a quantidade de faces que ele imprimiu a sua obra, traçando-a com uma cultura universal e, aprofundando, sobremodo, no espaço nacional.

Em “Teoria do medalhão”, a lei do medalhão “não podendo ser a da verdade subjetiva recalcada, será a da máscara comum exposta e generalizada” (BOSI, 2000, p. 86). No entanto, entre o indivíduo e a máscara, mesmo que esta pareça perfeitamente encaixada, há fendas; é por meio destas que se deve ler a escrita de Machado.

De qualquer modo o meio sempre lhe reserva um destino avaliado e decidido com base na classe social, na educação, na cor de sua pele. O tipo deve corresponder, exclusivamente, às exigências do olho que só apreende o que está no nível da aparência. Machado de Assis, por meio de seus textos, possibilita-nos refletir sobre a necessidade de se recorrer constantemente às máscaras a fim de nos adequarmos aos diversos papéis que representamos. Trata-se de uma condição de permanecermos no palco³². É parte da “ginga machadiana”, tão bem colocada por Costa Lima:

Machado aprendeu as boas maneiras de uma sociedade hostil, ao menos indiferente a seu ofício, imitando os modos da subserviência e do alheamento políticos, insinuando-se entre os leitores pelas crônicas periódicas. Deixou assim de dar na vista e, considerado pacato cidadão, estabelecido e com profissão certa, pôde rasurar seguro seu texto reservando a si a habilidade de dar piparotes sob a frase impressa (LIMA, 1991, p. 254).

³¹ Palavras de Antonio Candido. Ver: CANDIDO, Antonio. *Esquema Machado de Assis* _ In: Vários Escritos. 3ª ed. rev. e ampl. - São Paulo: Duas Cidades, 1995.

³² Nesse sentido, é imperioso relacionarmos a isso a tipologia do foco narrativo escolhida por Machado de Assis para a feitura de “Teoria do Medalhão”: o modo dramático. Vemos que a escolha não é de modo nenhum aleatória, mas crucial para os sentidos que o conto-teoria engendra.

Desse modo, considerando que algumas falas do medalhão-mestre revelam, na ficção, aspectos da realidade, é possível que ele quisesse dizer a Janjão que uma das maiores habilidades do homem reside em saber se posicionar de modo a extrair do meio aquilo que se deseja, mesmo que para isso seja necessário esconder opiniões, omitir desejos, conviver, “provisoriamente”, com aquilo que rejeitamos. No medalhão, a manobra deve ser minimamente calculada, o medalhão precisa ter traquejo, pois está susceptível ao julgo da plateia e dependente de sua aprovação.

É aconselhável a moderação, o aprumo, o compasso. É importante ser comedido aos olhos alheios; recalcar os comportamentos efusivos, os discursos e os gestos exuberantes, sobretudo quando estes contrariam alguma norma social instituída. É imprescindível considerar que o meio externo, muitas vezes, nos avalia pelo que emerge de nossa superficialidade, pelo que reside em nossa aparência. Para Bosi:

À medida que cresce em Machado a suspeita de que o engano é necessidade, de que a aparência funciona universalmente como essência, não só na vida pública, mas no segredo da alma, a sua narração se vê impelida a assumir uma perspectiva mais distanciada e, ao mesmo tempo, mais problemática, mais amante do contraste. (BOSI, 2000, p. 84)

Trocar o tema dos assuntos, de modo a evitar os debates, omitir opiniões, retomar fatos agradáveis, conciliar sempre, posicionar-se de modo a satisfazer gregos e troianos, não chamar a atenção, manter-se, aparentemente, na neutralidade, recorrer à diplomacia como uma regra de sobrevivência são posturas imprescindíveis para conviver e sobreviver no tempo e nas circunstâncias do escritor brasileiro. Bosi contribui com nossos argumentos: “Machado vive até o fundo a certeza pós-romântica (ainda burguesa, “tardoburguesa”, como diria um sociólogo italiano) de que é uma ilusão supor autonomia do sujeito.” (BOSI, 2000, p. 84)

A opinião, o desejo, a personalidade, as angústias, os raciocínios problematizadores, a dúvida, enfim tudo o que permita qualquer sombra de discrepância em relação ao senso dominante deve ser recalçado. O melhor é que seja extinto para que não faça sofrer, conforme aconselha o medalhão-mestre. O que se pensa não vem ao caso; toda a energia física e mental devem se concentrar naquilo que se deve aparentar na superfície. É urgente que se compreenda que:

A necessidade de proteger-se, de vencer na vida – mola universal – só é satisfeita pela união ostensiva do sujeito com a Aparência dominante. E, por acaso, será lícito culpar esse pobre e venerável sujeito porque subiu com a maré do seu tempo para não afogar-se na pobreza, na obscuridade e na humilhação? (BOSI, 2000, p.86).

Importando mais uma vez para a discussão passagens de “O anel de Polícrates”, o interlocutor “A” afirma que o fato de Xavier espalhar ideias o fez empobrecer. Segundo ele, Xavier tinha o verbo solto, e agora, só precisava de uma forma de imprimir no papel as páginas e capítulos que criava. Mas, de acordo com esse interlocutor, na escrita de Xavier: “Nem tudo era límpido; mas a porção límpida superava a porção turva, como a vigília de Homero paga os seus cochilos” (ASSIS, 1992, v. 2, p. 330).

No trecho citado, o interlocutor recorre ao poeta grego Homero, por meio de uma comparação, a fim de defender Xavier, alegando que as falhas na produção desse personagem, ou seja, a sua “porção turva” é irrisória considerando seu talento inventivo, do mesmo modo que “os cochilos” de Homero jamais desabonam a grandiosidade de suas obras.

Refletindo sobre a possível origem da expressão “cochilos de Homero”, verificamos que Nietzsche aludiu ao poeta grego como: “Homero, o encanecido sonhador imerso em si mesmo” (NIETZSCHE, 2005, p. 43). O filósofo alemão aprofunda, propondo-nos pensar no divino sonho homérico como condição de sobrevivência de um povo: “O grego conheceu e sentiu os temores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos” (Ibidem, p. 36).

Embora seja uma discussão trivial³³ na fortuna crítica de Machado, uma das práticas supostamente capaz de demonstrar que o autor se interessou pela relação do homem, ora com sua intimidade, ora com opinião externa, é a elaboração do personagem defunto, “Brás Cubas”, que, livre do olhar alheio e se valendo da “liberdade” póstuma, emerge do túmulo e narra em tom confessional o que foi sua vida.

Para isso, o personagem vasculha com profundidade os recônditos da alma humana, mergulha nas entranhas das relações do homem consigo e com o meio e, escancaradamente, expõe as mazelas, mediocridades, hipocrisias, desejos obscuros, vaidades, egoísmos, enfim, os “vícios hediondos”³⁴ que constituem o homem e se arrastam em seus convívios. Brás Cubas não se intimida; uma vez que morto, ninguém o repara. Todavia a experiência adquirida em vida permite-lhe demonstrar nosso argumento:

Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência. [...] Mas, na morte, que diferença! que desabafo! que liberdade! [...] despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser! [...] Não há platéia. O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial,

³³ Abel Barros Batista em “Liberdade da Forma” (2008, p.02) é quem toca na “persistente trivialidade”, presente em estudos sobre esse romance, quando alegam que o narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* “beneficia-se da liberdade de dizer tudo”.

³⁴ Termo utilizado, no singular, por Brás Cubas em (ASSIS, 1992, v. 1, p. 546).

perde a virtude, logo que pisamos o território da morte (ASSIS, 1992, v. 1, p. 546).

Ressalvamos que, ao utilizar essa fala, não pretendemos impor à confissão do personagem o caráter de transparência e verdade; até porque, em uma análise mais detida de Brás Cubas, embora ele assegure constantemente sua liberdade e franqueza no dizer, é bem provável que verifiquemos no defunto-autor alguma marca de dissimulação e desconfiemos dessa ampla “liberdade” que afirma possuir.

Destacamos que nos apropriamos da confissão do personagem somente para ilustrar a despreocupação de um “homem morto” com o juízo externo, em oposição ao “homem vivo” que, por estar preso aos grilhões invisíveis das relações sociais, não pode gozar dos privilégios do comportamento e do discurso “libertários” do defunto-autor.

Entrevemos em Machado, considerando os personagens e narradores que aparecem neste estudo, um sensível conhecedor dos mecanismos que engendram e articulam as relações sociais. A propriedade com a qual o autor aborda as maneiras de dissimular opiniões, recalcar inquietações, negligenciar fatos, metamorfosear posturas e discursos, a fim de o homem se adequar ao meio como condição de pertencimento e sobrevivência, permite-nos supor que Machado conhecia a necessidade de se apropriar de múltiplas máscaras sociais e “dançar conforme a música”. Costa Lima adverte:

O palimpsesto machadiano assim respondia à conjuntura específica de uma sociedade em que a atividade intelectual era quase sinônima de pecado solitário. Por isso o exercício intelectual no tempo de Machado consistia, e nisso pouco mudamos, em *fazer* de conta que se pensava, em fingir-se que se admirava a inteligência, quando, em verdade, dela se fugia mais que o diabo da cruz (LIMA, 1991, p. 254).

É essa a constatação que justifica o ornamento, a fachada, o verniz que reveste uma sociedade que se nutre da superfície, da capa e rejeita o esforço do raciocínio e da verificação. Nessa sociedade é bastante possível a propagação de teorias como a do pai de Janjão, uma vez que no movimento do “faz de conta”, faz-se de conta que se valoriza a erudição entrando numa livraria, repetindo uma citação, decorando uma máxima, sobretudo, em outra língua; em um sistema que valoriza o que se espraia sobre a superfície; aquilo que parece, sem a necessária verificação do ser que existe na essência homem. De acordo com Alcides Villaça:

“Teoria do medalhão” de Machado de Assis pode ser traduzido como um pragmático roteiro de conduta (de pai para filho) que possibilita aos leitores, entre outras interpretações, entrever “as complicações que virão – as do autor e as da vida. [...]” (VILLAÇA, 2008, p.31).

O cronista de *A Semana* solidifica nosso argumento, quando clama pela musa homérica, representante da arte da dança: “Agora tu Terpsícore me ensina...” (ASSIS, 1992, v. 3, p. 596) É provável que Machado tenha se dirigido à musa e pedido: Ensina-me a bailar, a gingar, a dançar conforme a música a fim de me manter no palco da vida.

CAPÍTULO III

“A SERENÍSSIMA REPÚBLICA” - *Um presente de grego*

Em nota acrescentada à edição de *Papéis avulsos* acerca da elaboração de “A sereníssima república”, Machado adverte: “Este escrito, publicado primeiro na *Gazeta de Notícias*, como outros do livro, é o único em que há sentido restrito: - as nossas alternativas eleitorais. Creio que terão entendido isso mesmo, através da forma alegórica” (ASSIS, 1992, v. 2, p, 534). Ou seja, uma narrativa que possibilita uma reflexão sobre o Brasil, a partir de suas alternativas eleitorais, vistas pela ótica da alegoria machadiana e pautada em logros provenientes da mitologia grega, conforme se verá.

Concentrando-nos em “A sereníssima república – (Conferência do Cônego Vargas)”, temos um conto publicado pela primeira vez, como nos adverte Machado, em a *Gazeta de Notícias* em 1882. A narrativa se configura como a transcrição de uma conferência ministrada por um narrador denominado cônego Vargas.

O palestrante inicia agradecendo a prontidão da plateia em acudir ao seu chamado, destacando que um dos motivos que conduziram aqueles ouvintes foram suas curiosidades científicas, tema em voga naquele momento, tendo em vista as ideias evolucionistas de Charles Darwin, consideradas grandes expressões do século XIX no Brasil.

Em seguida, o orador anuncia a descoberta de uma nova espécie de aracnídeos e cita suas verificações e experiências. Comparando as aranhas a outros insetos, ele as elogia: “A aranha parece-vos inferior, justamente porque não a conheceis. [...] A aranha, senhores, não nos aflige nem defrauda; apanha as moscas, nossas inimigas, fia, tece, trabalha e morre. Que melhor exemplo de paciência, de ordem, de previsão, de respeito e de humanidade?” (ASSIS, 1992,v.2, p. 340).

Segundo o cônego, posturas necessárias, aliás, úteis para se alcançar o objetivo que ele tinha em relação a esses insetos: implantar uma república constituída somente por aranhas, já que, em março de 1877, conforme nos informa, havia atraído quatrocentas e noventa espécies, por isso era urgente impô-las a uma ordem, a um regime social, a fim de mantê-las sob seu domínio e controle, porém com um “governo idôneo”.

Fato que nos chama a atenção é o trecho em que o palestrante explica como fez para congrega essa quantidade de aranhas, sob sua sujeição. Ele afirma ter se valido, sobretudo, de dois artifícios para realizar tal feito: primeiro o discernimento da linguagem dos aracnídeos, o

que permitiu que ele se comunicasse com a espécie, em seguida o poder que exerceu sobre elas baseado em uma mistura de terror, autoridade e uma postura imponente, demonstrada, inclusive, por meio das vestes³⁵. Associações que fizeram com que esses seres adorassem-no como um deus.

Iludidas essas aranhas passaram a crer em tudo o que seu mestre lhes dizia. Acreditavam, até mesmo, que os pecados que cometiam eram registrados por ele em um livro. Mas será que, de fato, elas cometiam algum ato considerado ilícito, posto que, certamente suas noções de “pecado”, provavelmente, consistiam naquelas que ele lhes incutia. O que importa, é que esses mecanismos de dominação funcionavam. As aranhas temiam ser castigadas, e destarte, tornavam-se cada vez mais virtuosas.

Os mecanismos eram vários. O cômico comenta que, entre os mais eficientes, estava a flauta - uma grande aliada para a congregação dessas espécies, uma vez que, “Como sabeis, ou deveis saber, elas são doudas por música” (ASSIS, 1992, v. 2, p. 341).

José Murilo de Carvalho em *A Formação das almas: o Imaginário da República no Brasil* comenta os processos que “legitimam” esse tipo de postura dominante, cuja ideologia, apesar dos discursos difundidos, além de utópica, tem como “pano de fundo” a organização como forma de controle social:

Embora fundamentalmente de natureza discursiva, as justificativas ideológicas possuíam também elementos que extravasavam o meramente discursivo, o cientificamente demonstrável. Supunham modelos de república, modelos de organização da sociedade, que traziam embutidos aspectos utópicos e visionários (CARVALHO, 1990, p. 09).

“A sereníssima república” dialoga com um momento político da época, já que entre os vários fatos que nos chamam a atenção nessa narrativa, considerando sua densidade e riqueza de informações acerca do naturalismo, regimes políticos, autoritários, reformadores, dissimulados; ideologias progressistas, utópicas, entre outras, é a crítica implícita que o narrador faz à sociedade, bem como às relações de poder e dominação que se operam entre as classes.

A 9 de janeiro de 1881 saía afinal a lei Saraiva. Consagrava os direitos de elegibilidade aos acatólicos e naturalizados, mas exigia meticulosa prova de renda.” Oito anos depois, já à véspera de proclamar-se a República, um dos capítulos de uma obra de propaganda do Brasil, expressamente preparada para a exposição Internacional de Paris, trará este fecho significativo: “Até a revisão de 1887, o número dos eleitores no Brasil somava um total

³⁵ As vestes usadas pelo cômico foram as “talares”, normalmente trajadas pelos clérigos e têm sua origem nos trajes sacerdotais da antiguidade. Observemos aqui a importância da vestimenta, nesse conto, porque esse aspecto será retomado como tema central de “Uma visita de Alcebiades”.

aproximado 200.000, isto é, 1,5 por cento da população. É um dos menores eleitorados que se conhecem” (HOLANDA, 1997, p. 242)

O orador discursava, criticando ferrenhamente a possibilidade de uma reforma que implantasse as eleições diretas, posto que naquele contexto da política do Segundo Império, as reformas de várias ordens eram constantes. O orador aconselhava seus correligionários a não se iludirem por essas ideias. Diante do contexto exposto, é de grande importância importar um pequeno trecho do discurso desse orador, para a narrativa, uma vez que, sobretudo, a sua última expressão, sintetiza, o mote, a alegoria de “A sereníssima república”, mais especificamente, a representação do engodo, do logro representado pela apropriação de Ulisses. Voltando ao discurso, o orador se manifesta: “- Dizeis que esta reforma é uma aspiração nacional, está vencido que assim é. Pois bem, a glória é vossa, faizei executar a reforma. Mas eu pedirei sempre e aconselharia aos conservadores que não aceitassem este *presente de grego*³⁶...” É interessante comentar, a título de curiosidade, e de verificação irônica sobre os acontecimentos de nossa história, o fato de o historiador Sérgio Buarque de Holanda, ao narrar o contexto político e social em que a lei Saraiva foi gestada e defendida, referir-se ironicamente ao conselheiro Saraiva como “varão de Plutarco³⁷”. (HOLANDA, 1997, p. 239)

Quanto ao emprego da ironia, neste conto, aproveitamo-nos das contribuições da pesquisadora Camila da Silva Alvarce: “É verdade que a ironia e o embuste são “vizinhos próximos”, inclusive porque a palavra ironia provém do termo latino *dissimulatio*. No entanto, é necessário ficar claro que o ironista dissimula ou finge não para ser acreditado, mas para ser compreendido.” (ALAVARCE, 2009, p.29)

Válido mencionar que no ano da publicação de “A sereníssima república”, a República no Brasil ainda não havia sido instaurada, porém vários movimentos, embora isentos de qualquer participação popular, já ocorriam no país:

O instrumento clássico de legitimação de regimes políticos no mundo moderno é, naturalmente, a ideologia, a justificação racional da organização do poder. Havia no Brasil pelo menos três correntes que disputavam a definição do novo regime: o liberalismo à americana, o jacobinismo à francesa e o positivismo. As três correntes combateram-se intensamente nos anos iniciais da República (CARVALHO, 1990, p. 09).

³⁶ Discurso de Cândido Mendes – orador conservador de um dos ministérios do Governo Monárquico – citado por Sérgio Buarque de Holanda, 1997, p. 181-182), grifo nosso.

³⁷ Considerando que o Conselheiro Saraiva estava entre os homens de maior prestígio político, naquele cenário político brasileiro, conforme se sabe, ele se valia dessa posição para propagandear a si mesmo; comportamento que talvez justifique o fato de Sérgio Buarque de Holanda, ironicamente, compará-lo aos homens que compõem *La vie des hommes illustres* par Plutarque.

Retornando à república das aranhas, o cônego, menciona a necessidade de constituir um governo que capaz de representar e atender aos interesses da comunidade aracnídea. Por isso ele afirma que algumas virtudes são essenciais à duração de um Estado. Uma delas é a perseverança, aliás, “uma longa paciência”; e para demonstrá-la, o palestrante apropria-se do mito quando traz à cena a figura de Penélope, a esposa de Ulisses, admirável na *Odisséia* de Homero devido a sua fidelidade e paciência inabaláveis. Enfim, uma apropriação que suscita especial reflexão.

Conforme narra o mito, a rainha de Ítaca aguardou, durante vinte anos, que o esposo retornasse da Guerra de Tróia e, enquanto isso, para desvencilhar-se dos pretendentes que insistentemente invadiam seu castelo com o intento de se apossarem de suas riquezas, do trono de Ulisses, além de pressionarem-na a escolher um deles como marido, Penélope a fim de adiar um casamento indesejado, elabora um ardiloso plano: promete que escolherá um dos pretendentes assim que tecer uma mortalha para o sogro Laerte, porém todas as noites ela desfazia o que fazia durante o dia.

A urdidura incansável da esposa de Ulisses se assemelha à de outra personagem da mitologia grega: Aracne, uma brilhante fiandeira, discípula da deusa Atena que, por um descomedimento, ousa competir sua arte com a sua mestre. Esta se sentindo ultrajada pela arrogância da jovem tecelã transforma-a em aranha e a amaldiçoa a tecer eternamente teias frágeis e perseguidas por todos³⁸.

A passagem mítica de Aracne evoca características das aranhas e de suas teias não pontuadas pelo cônego durante seu discurso em defesa das qualidades da aranha e do motivo de tê-las escolhido para a confecção do saco eleitoral. Tal omissão nos parece mais premeditada que inocente, visto que o conferencista desconsidera o fato de a teia da aranha, metáfora do saco incorruptível – símbolo de uma república idônea – evocar uma “realidade de aparências fictícias e efêmeras. A aranha torna-se, nesse enfoque, uma artífice de teias de ilusões” (BRANDÃO, 1991, p. 28), ou seja, uma definição do ideário da República no Brasil.

No entanto, é preciso ressaltar que o estratagema de Penélope, apesar de ter falhado, manteve os pretendentes enganados por aproximadamente três anos, ou seja, tempo que demonstra a habilidade e esperteza da esposa de Ulisses. Nesse sentido, a rainha de Ítaca, certamente, não com a mesma intensidade e constância que a de Ulisses, também era uma notável estrategista. Para Ítalo Calvino em “As Odisséias na Odisséia”:

³⁸ Ver: BRANDÃO, Junito de Souza. Mitologia Grega vol. 2. Petrópolis: Vozes, 1991.

“Penélope também se apresenta como fingidora, com o estratagema do tecido; o bordado de Penélope é um estratagema simétrico ao do cavalo de Tróia e como ele é um produto da habilidade manual e da contrafação: as duas principais qualidades de Ulisses são também características de Penélope” (CALVINO, 1993, p. 22).

Acerca das artimanhas femininas, sobretudo aquelas, geralmente exploradas por Machado de Assis, Mário de Andrade contribui:

Na obra de Machado de Assis as mulheres são piores que os homens, mais perversas. Não que os homens sejam bons, está claro, mas são mais animais, se posso me exprimir assim, mais espontâneos. As mulheres não: há em quase todas elas uma inteligência mais ativa, mais calculista; há uma dobrez, uma perversidade e uma perversão em disponibilidade, prontas sempre a entrar em ação (ANDRADE, 1978, p. 93).

Quanto às aranhas da narrativa machadiana, estas já refizeram diversos modelos de sacos eleitorais de variadas formas geométricas, a fim de evitar a burla, o vício. Por isso, incumbidas mais uma vez de refazerem outros sacos eleitorais, já que os outros foram alvos de corrupção, ouvem do narrador:

Vós sois a Penélope da nossa república, disse ele ao terminar; tendes a mesma castidade, paciência e talento. Refazei o saco, amigas minhas, refazei o saco, até que Ulisses, cansado de dar às pernas, venha tomar entre nós o lugar que lhe cabe. Ulisses é a Sapiência (ASSIS, 1992, v.2, p. 400).

Nesse momento é possível observar Machado de Assis, novamente, apropriando-se de elementos da Grécia antiga e sugerindo a possibilidade de, neste caso específico, direcionar um olhar crítico para essas tentativas de “reformular” um sistema fracassado. Na verdade, conforme pode ser verificado, se fizermos uma leitura do cenário político brasileiro daquele momento, observaremos que as práticas políticas não condizem com os fatos; que as alternativas eleitorais propostas pelo império, destoavam completamente da realidade.

O olhar de Machado, mais uma vez, vai ao espaço grego e se apropria de uma emblemática representação do engodo: Ulisses, personagem que simboliza a oportunidade de se refletir criticamente sobre o logro e a ironia que sustentam as práticas eleitorais brasileiras. “Nos logros existe uma aparência que é mostrada e uma realidade que é sonhada, mas na ironia o significado real deve ser inferido ou do que diz o ironista ou do contexto em que o diz” (MUECKE, 1995, p. 54). Portanto, as constatações de nossas análises nos permitem, mais uma vez, confirmar a mirada estrábica machadiana.

As apropriações de Penélope e Ulisses podem ser associadas a outra passagem da mitologia grega: a caixa de Pandora, devido ao fato de que, ao abrir a caixa e permitir que

todos os males se espalhassem, restando apenas a esperança no fundo da caixa, imaginamos que essa ação de Pandora permita que o cômico Vargas continue insistindo com as aranhas:

- Refazei o saco, refazei o saco, porque, embora a corrupção, assim como todos os males, estejam espalhados e pareçam não ter fim, é preciso acreditar que ainda alcançaremos a honestidade, uma vez que, sempre haverá a esperança. “Ela é a última que morre³⁹”.

Diga-se de passagem, que até a esperança pode ser vista como um grande logro nessa narrativa, uma vez que, conforme o contexto, ela pode funcionar como uma grande ilusão, como a espera interminável de algo que parece utópico na política brasileira: a honestidade.

Além disso, a esperança nesse contexto surge como um atributo necessário à crença de que será possível a elaboração de um “saco” capaz de evitar a corrupção e, desse modo, a honestidade será alcançada, concretizada, mesmo que não seja por meio da consciência do outro, no caso dos eleitores ou dos candidatos.

Mas, a pergunta é: a insistência em refazer sacos capazes de impedir a burla eleitoral, não estaria representando uma sátira à Lei Saraiva? Uma vez que o que de fato ocorre é que com seu ardil, Penélope engendrou uma teia, um disfarce que, apesar da duração, foi descoberto pelos pretendentes e interrompido, mas, finalmente, foi concluído por Ulisses. Analisando esses aspectos é pertinente propor uma analogia entre as artimanhas desses personagens míticos e as práticas eleitorais brasileiras, uma vez que as reformas eleitorais propostas nos finais da segunda década dos anos 1800 tinham como pano de fundo inibir práticas eleitorais corruptas, mas, na verdade restringia e lesava o eleitorado brasileiro.

Quando o narrador machadiano sugere que essas aranhas devem ser como Penélope, é possível que ele não estivesse referindo-se somente à paciência da esposa de Ulisses; é provável que devêssemos considerar, sobretudo, o caráter ardiloso dessa figura feminina, uma vez que para se desvencilhar dos pretendentes que a pressionavam insistindo em casar-se com ela e apossarem-se do trono do marido, ela vale-se do estratagema de tecer uma mortalha para o sogro, argumentando que só escolheria um novo esposo assim que terminasse o tecido.

O narrador machadiano, após tentar infundir nas aranhas as posturas e comportamentos aos quais, segundo ele, elas devem se moldar, na sequência conclusiva, ele faz um apelo à “Sapiência”, cuja figura está representada por Ulisses, personagem da Mitologia Greco-romana, também conhecido como Odisseu: protagonista da Odisseia de Homero. Herói famoso por seus sagazes feitos e brilhantes ideias verificadas, não só durante os dez anos em que esteve, por implicações divinas, preso no mar “dando às pernas”,

³⁹ Dito popular.

conforme sugere Machado, mas, sobretudo, por ter sido o idealizador do engenhoso “Cavalo de Tróia”, objeto decisivo para que os gregos, depois de (também) dez anos de luta contra os troianos, se apossassem de Ílion.

Além dos conhecidos indicadores da audácia e esperteza desse personagem, para uma melhor interpretação ou entendimento dos possíveis motivos que fizeram o narrador machadiano importá-lo para a narrativa, é importante destacar que, por duas décadas, esse herói esteve ausente de seu lar, deixando sua esposa submetida à torturante espera do retorno do marido.

Desse modo, quando o cônego Vargas apropria-se desses personagens do mito. Ele se apropria também das narrativas que os envolvem. Remissões que possivelmente sugerem, diante do tema do qual o conto trata, a necessidade da aplicação da paciência, do trabalho, da esperteza e da sagacidade.

É útil associar a essa passagem do conto a um trecho do romance *Esau e Jacó*, visto que no capítulo XLV intitulado “Musa canta...” há um momento em que o Conselheiro Aires deve exprimir sua opinião acerca de um discurso escrito pelo gêmeo Paulo, um dos protagonistas da obra, que expõe com ardência suas tendências republicanas. Mais que expor sua opinião, Aires deve apaziguar uma querela entre os gêmeos, uma vez que Paulo é adepto à República, em oposição a Pedro que defende a permanência da Monarquia, regime vigente naqueles anos.

A fim de discutir as divergências políticas dos irmãos, o conselheiro recorre às narrativas homéricas. A Paulo, ele oferece a *Ilíada*: “– “Musa, canto a cólera de Aquiles, filho de Peleu, cólera funesta aos gregos, que precipitou à estância de Plutão tantas almas válidas de heróis, entregues os corpos à aves e aos cães...” (ASSIS, 1977, p, 65). A Pedro, Aires sugere a *Odisséia*: “-Musa, canta aquele herói astuto, que errou por tantos tempos, depois de destruída a santa Ílion...” (ASSIS, 1977, p. 65).

Nesse caso, é pertinente pensar que esses narradores se divertem, por meio de suas ironias, enquanto, na verdade, falam sério, uma vez que, durante essas leituras, muitas vezes, deparamos-nos com uma superficialidade no trato dos fatos narrados, mas que é apenas aparente.

“A sereníssima república” é uma crítica cáustica, não somente em relação ao processo eleitoral brasileiro, mas também à reprodução das ideologias ditas progressistas que irrompiam naquele momento, vésperas da instauração de uma República no Brasil. Uma República instaurada sem qualquer participação do povo, conforme já foi dito, marcada pela

desonestidade, pelo golpismo e pelo engodo que circundou e até hoje circunda os processos eleitorais brasileiros.

Um Brasil que, diga-se de passagem, em 1876, conforme divulgação do censo, era constituído por uma maioria de analfabetos, o que percentualmente representava, aproximadamente, cerca de 70% da população. Enfim, estamos diante de um cenário alegórico em que na verdade, a ilustração proposta pelo narrador machadiano não passa de um simulacro constituído e motivado pela ilusão do “progresso” nessas terras periféricas.

Desse modo, o narrador machadiano, vale-se das referências míticas como instrumentos capazes de problematizar, ou melhor, trazer à tona questionamentos obrigatórios relacionados às mazelas que constituem o retrocesso de uma nação, porém, ironicamente, com vias de corroborar para a “legitimação” da ideologia do progresso difundida naquele período.

Por meio de uma grande ironia, representada pela instauração de uma república aracnídea, junto à elaboração de um processo eleitoral imune à corrupção e, mesmo que esta ocorra, cabe a essas aranhas paciência e esperanças infundáveis, mesmo que para isso elas tenham que trabalhar arduamente, fazendo e refazendo novos modelos de sacos eleitorais. Assim como Penélope tecia pela manhã e destecia à noite uma mortalha para o sogro Laertes, sob a alegação de que enquanto não terminasse aquele trabalho não escolheria qualquer pretendente, ou seja, um ardil que garantia a incolumidade de seu corpo, bem como proteção do trono de Ulisses (a Sapiência).

Portanto, se o “Mito é, pois, a narrativa de uma criação: conta-nos de que modo algo, que não era, começou a ser” (BRANDÃO, 1991, p. 36). Recorrer à Penélope e a Ulisses, além de simbolizar a apropriação da paciência, da insistência e da esperança infundável, simboliza de igual modo, optar pela artimanha, pela dissimulação, pelo engodo. Logo, estruturar as práticas eleitorais da república das aranhas nesses modelos míticos, equivale a repetir práticas semelhantes às brasileiras.

Além disso, se as figuras de Ulisses e Penélope encerram a ideia de repetição, neste sentido, esperar por Ulisses é buscar aquilo que é recorrente. Logo, a simbologia desse personagem mítico, nessa república, vem ao encontro do engodo, do vício. Em um sistema que necessita de renovação, o retorno ludibriador equivaleria, exatamente, às pretensas reformas eleitorais do Brasil monárquico, ou seja, ao presente de grego, o símbolo da eterna falácia que movimenta o fracassado sistema eleitoral brasileiro.

Era assim que as aranhas deveriam se portar. Espelhando-se em Penélope, representante de uma crença, fidelidade e honestidade inabaláveis em relação à espera. Elas também deveriam acreditar fidedignamente que, independente do tempo que isso custasse, a

idoneidade seria alcançada naquela “república”, posto que o “avanço” político, econômico, cultural, além da implantação do voto direto, representava também o progresso do país, que em nenhum momento poderia ser colocado em dúvida, posto que nestas Terras o solo já estava sendo fertilizado pela *numinosa Sapiência*, seguida de uma *Honestidade Inabalável* em que a República, seis anos depois da publicação deste conto, resplandeceria sob o manto da *Ordem e do Progresso*⁴⁰ numa nação que, embora, analfabeta, era *progressista*.

Ora, se o argumento que justificava a Lei Saraiva era a contenção de práticas eleitorais corruptas, a medida tomada pela lei é no mínimo irônica uma vez que, se a corrupção se concentrava, principalmente, entre os homens públicos, qual era a lógica em proibir a população analfabeta de votar, uma vez que os membros dessa população não detinham cargos públicos. Desse modo, é evidente que não é essa a esfera social a ser atacada.

Jacynto Lins Brandão em “As musas ensinam a mentir” (BRANDÃO, 2005, p.77) caracteriza Ulisses como um notável criador e propagador de “*pséudea etýmoisin homoîa* (coisas mentirosas semelhantes a coisas autênticas)”⁴¹, uma vez que, conforme o pesquisador, quando Ulisses retorna ao palácio de Ítaca disfarçado de mendigo e Penélope lhe questiona sua origem, este, apesar de não poder assumir sua identidade verdadeira, posto que caso o fizesse, seu plano final de destruir os pretendes e retomar seu trono poderia ser prejudicado, encadeia um discurso numa ordem de pormenores que se distancia da simples pergunta de Penélope. O rigor de minúcias e critérios que permeia a fala de Ulisses e, sobretudo, a capacidade de produzir uma mentira planejada de modo a se assemelhar à sua verdade evidenciam, além da já conhecida esperteza do herói, o notório explorador das artimanhas da linguagem que ele também demonstra ser, evidenciando metaforicamente a fragilidade de nossa política. Uma fragilidade apontada pela alegoria proposta por Machado, que parece sugerir que essas alternativas equivalem ao presente de grego.

Aqui é fundamental retomar o processo da escrita do autor, refletindo sobre a crítica lançada na primeira camada de seu palimpsesto, espaço de onde surgem as figuras mitológicas de Penélope, Ulisses e Aracne, possivelmente com a finalidade de anunciar críticas ou aprofundar problemáticas que estavam em torno do processo eleitoral no Brasil, mas que, do mesmo modo com que essas figuras repentinamente foram lançadas induzindo uma possível denúncia, também desaparecem. O problema agora está nas mãos do leitor e cabe a ele a escolha de descortiná-lo ou rejeitá-lo; entendê-lo ou ignorá-lo.

⁴⁰ Grifo nosso, por se tratar de um dos ideais positivistas também mencionados no conto e em voga no século XIX.

⁴¹ Tradução de Jacynto Lins Brandão.

É necessário compreender com bastante clareza, que estamos tratando, não apenas do espaço da narrativa machadiana, mas, infelizmente, até hoje, de um espaço latino-americano que, desde seu processo de “descobrimento” e “colonização”, foi constituído, primeiramente, com base na exploração, seguida do preconceito e da autoridade injustificada, onde a práxis do “progresso” não passa de mecanismos ideológicos desenvolvidos com o propósito de subtrair um espaço, que, em algum momento, foi nosso, não apenas no que diz respeito a riquezas materiais, mas, sobretudo, raciais, sociais, culturais e históricas. Enfim, a intenção, neste caso, foi de subtrair tudo o que pareceu diferente ao colonizador, ou melhor, lucrativo.

As palavras de Silviano Santiago são suficientes para entendermos a realidade desse processo de avanço excludente, de “progresso” empregado pela via da subtração:

A práxis do progresso enquanto força ideológica, já a conhecemos. Ela dá subemprego às minorias (...); não dá conscientização sócio-política; não dá cultura, deixa que novelas da tevê dramatizem para o grosso da população a mobilidade social fácil nestas terras tão preconceituosas e tão autoritárias. O progresso incorpora as minorias a um avanço histórico, que é simulacro, continua ficção, e que, por isso, não pode atingir o modo de ser social de quem busca a sua “explicação”. [...] A maior verdade do “milagre” são os boias-frias; a maior mentira do “milagre” não é o bolo, é a faca. A faca na mão de quem corta. Quem parte e reparte fica com a melhor parte. (SANTIAGO, 1982, p.18-19)

Conforme declara o historiador Sérgio Buarque de Holanda “[...] havíamos feito a Independência há pouco, em nome de ideias francesas, inglesas e americanas, variadamente liberais, que assim faziam parte de nossa identidade nacional. Por outro lado, com igual fatalidade, este conjunto ideológico iria chocar-se contra a escravidão e seus defensores, e o que é mais, viver com eles” (HOLANDA, *apud*. SCHWARZ, 2000, p. 13)

Em direção semelhante à defendida aqui, Roberto Schwarz vale-se das observações de Sérgio Buarque de Holanda para acrescentar: “Trazendo de países distantes nossas formas de vida, nossas instituições e nossa visão do mundo e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos desterrados em nossa terra”. Sérgio Buarque comenta:

Essa impropriedade de nosso pensamento, que não é acaso, como se verá, foi de fato uma presença assídua, atravessando e desequilibrando, até no detalhe, a vida ideológica do Segundo Reinado. Frequentemente inflada, ou rasteira, ridícula ou crua, e só raramente justa no tom, a prosa literária do tempo é uma das muitas testemunhas disso (HOLANDA, *apud*. SCHWARZ, 2000, p. 13).

No que concerne à matéria, à prática literária, bem como ao comprometimento político e social de Machado de Assis com o Brasil, é sempre válido reforçar que:

[...], ao contrário do que geralmente se pensa, a matéria do artista mostra assim não ser informe: é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve a sua existência. Ao formá-la, por sua vez, o escritor sobrepõe uma forma a outra forma, e é da felicidade desta operação, desta relação com a matéria pré-formada – em que imprevisível dormita a História – que vão depender profundidade, força, complexidade dos resultados. [...] embora lidando com o modesto tic-tac de nosso dia-a-dia, e sentado à escrivaninha num ponto qualquer do Brasil, o nosso romancista sempre teve como matéria, que ordena como pode, questões da história mundial; e que não as trata, se as tratar diretamente (SCHWARZ, 2000, p. 31).

Aqui, constata-se que o distanciamento crítico de Machado é apenas aparente. Ele nega, reverte situações, expõe as ideias e em seguida, dissimula-as, distancia-se como um ser alheio completamente descompromissado com os fatos expostos. Entretanto, seu distanciamento é apenas aparente, posto que, na verdade, o que se observa, por meio dessas construções, são críticas mordazes, incisivas, contundentes.

Ir à Grécia e apropriar-se de representações da argúcia e do engano, a fim de, possivelmente, problematizar e rir de métodos brasileiros é concretizar o que defendemos como “mirada estrábica” é, antes de tudo, fazer uma literatura efetivamente brasileira.

CAPÍTULO IV

A ROUPAGEM DA GRÉCIA ANTIGA E A ROUPAGEM DOS TEMPOS MODERNOS EM “UMA VISITA DE ALCIBÍADES”

Publicado inicialmente em o *Jornal das Famílias* em outubro de 1876, “Uma visita de Alcibíades” é uma narrativa projetada em uma carta, datada de 1875, cujo remetente é um narrador protagonista que se autodenomina desembargador X e apresenta os fatos em primeira pessoa, isto é, a partir do seu ponto de vista. A correspondência é dirigida a um chefe de polícia da corte, um antigo companheiro de estudos. Nesse sentido, além de destinatário, o antigo companheiro configura-se como um leitor ficcionalizado da narrativa.

O motivo do contato justifica-se pela necessidade desse protagonista narrar ao chefe de polícia um extraordinário fato que lhe ocorrera. Prova disso é que, ao iniciar a missiva, ele se desculpa pelo “tremido da letra e desganhado do estilo” (ASSIS, 1992, v. 2, p. 352), avisando que tal imperfeição logo será entendida. Nesse comentário, além de insinuar ocorrências estranhas evidenciadas no tremido da letra, esse narrador nos permite supor que sua escrita tem um estilo, mas algum motivo o desestabilizou.

O desembargador relata ao amigo que, certa noite, logo após o jantar, enquanto esperava a hora do Cassino, resolveu abrir um tomo de Plutarco e deparou com as páginas que tratavam da vida de Alcibíades. Em contato com o notório ateniense, ele fugiu de sua realidade e se deslocou à Grécia antiga, conforme confessa ao chefe de polícia:

V. Ex^a, que foi meu companheiro de estudos, há de lembrar-se que eu, desde rapaz padeci esta devoção pelo grego; devoção ou mania, que era o nome que V. Ex^a lhe dava, e tão intensa que me ia fazendo reprovar em outras disciplinas. Abri o tomo, e sucedeu o que sempre se dá comigo quando leio alguma coisa antiga: transporto-me ao tempo e ao meio da ação ou da obra. Depois do jantar é excelente. Dentro de pouco acha-se a gente numa via romana ao pé de um pórtico grego ou na loja de um gramático. Desaparecem os tempos modernos, a insurreição da Herzegovina, a guerra dos carlistas, a Rua do Ouvidor, o circo Chiarini. Quinze ou vinte minutos de vida antiga, e de graça. Uma verdadeira digestão literária. Foi o que se deu hoje. A página aberta acertou de ser a vida de Alcibíades. Deixei-me ir ao sabor da loqüela ática; daí a nada entrava nos jogos olímpicos, admirava o mais guapo dos atenienses, guiando magnificamente um carro com a mesma firmeza e donaire com que sabia reger as batalhas, os cidadãos e os próprios sentidos (1992, v. 2, p. 352).

Ao confessar o seu gosto pelo passado, o personagem sugere-nos, de forma sutil, um afastamento em relação ao seu presente. A fim de obtermos essa percepção, é importante

atentar para os elementos que compõem os tempos modernos do protagonista, como o circo Chiarini de origem europeia que, por volta de 1875, promovia espetáculos no Brasil. Além dos conflitos verificados no continente europeu, também por volta desse mesmo período; some-se a isso a Rua do Ouvidor, ou seja, lugares e eventos que, pela aparente naturalidade com que são mencionados na carta, permitem-nos supor que são comuns tanto ao remetente, quanto ao destinatário.

Essa informação é útil, mais uma vez, para observarmos, em Machado de Assis, um olhar que se desloca para o antigo e ao mesmo tempo converge para o presente, perpassando por “espetáculos europeus”, retornando à Rua do Ouvidor, locomovendo-se, por exemplo, a um pórtico grego. A ordem do trajeto não é o mais importante, já que estamos em contato com um olhar estrábico. O que se destaca é a grave ironia que esses deslocamentos provocam, uma vez que, se o personagem pode transcender, gratuitamente, com uma visão grega, isto é, com o espetáculo de Alcibíades “guiando magnificamente um carro com a mesma firmeza e donaire com que sabia reger as batalhas, os cidadãos e os próprios sentidos”, (ASSIS, v. 2, 1992, p, 352) é sinal de inteligência poupar os gastos, de várias ordens, que os “espetáculos” modernos nos exigem.

Quanto à presença de Alcibíades, o fato de termos nos referido às suas ações como formas de “espetáculos”, justifica-se por se tratar de um dos “homens célebres” que compõe o tomo II da obra clássica *Vidas Paralelas* do famoso biógrafo grego, Plutarco. Conta-se que Alcibíades foi uma figura ímpar em múltiplos aspectos, entre eles, em beleza, elegância, inteligência; além de ter sido um brilhante orador e estrategista; um vaidoso sem limites, inclinado à adulação, afetado, pomposo e detentor de uma personalidade completamente instável.

Soma-se a essas características a capacidade que o ateniense demonstrava para a dissimulação, para assumir faces e discursos que variavam segundo seus interesses. De acordo com Plutarco, o que chama a atenção para a personalidade de Alcibíades:

É que ele possuía um dom único, segundo se diz, entre os muitos de que era detentor, e que constituía uma técnica para prender as pessoas: tal consistia em se adaptar aos seus costumes e modos de vida. Era mais rápido no seu mimetismo que o camaleão [...]. Em Esparta praticava exercícios físicos, era sóbrio e austero; [...] na Íônia era efeminado, voluptuoso e indolente; na Trácia entregava-se à bebida e a montar a cavalo; quando esteve na corte do sátrapa Tissafernes, ultrapassou em pompa e despesismo a magnificência persa. Isto não quer dizer que lhe fosse fácil abandonar um modo de vida para adoptar outro, nem que ele estivesse sempre pronto a mudar, pelo seu próprio carácter, mas antes porque, na medida em que tinha consciência de que, se seguisse a sua própria natureza, iria ter dissabores com aqueles que o cercavam, adoptava então, por sistema, as atitudes e formas adequadas

àqueles com quem convivia, e aí encontrava o seu modo de se achar seguro. (PLUTARCO, 2010, p. 65-66).

Informações úteis para analisarmos o modo no qual Alcibíades será tratado pelo desembargador X, durante o diálogo que estabelecerão e, principalmente, para analisarmos possíveis motivos de Machado de Assis tê-lo ressuscitado e, em seguida, matado o grego, justamente, no último conto que compõe *Papéis avulsos*.

A ironia do narrador machadiano consiste em dizer que a “fineza e donaire” com que Alcibíades guiava seus sentidos, sempre entregue aos vícios e desregramentos diversos, era a mesma com que ele adotava e rejeitava discursos e comportamentos, conforme seus interesses; seja no campo de guerra, seja em praça pública diante de seus compatriotas.

Acresce-se às características de Alcibíades o fato de que como general do exército ateniense, o homem grego foi vitorioso na maioria das campanhas que empreendeu; entretanto, sua vaidade e interesses pessoais se sobrepujam à pátria. Contraditório e egoísta, o mesmo Alcibíades que se lançava nas mais audaciosas batalhas em favor de Atenas, abandonava-a em nome de uma simples aventura particular.

Foi responsável pelas campanhas atenienses de maior êxito na Guerra do Peloponeso, mas igualmente responsável pelos reveses que a sua cidade pátria sofreu. Alcibíades também ficou famoso pela extrema ambição e busca incontida de notoriedade. Seus dotes o conduziam, tanto à ascensão, quanto à queda resultante de suas piores condutas.

Retornando à narrativa, embora o desembargador estivesse deslumbrado com o mundo antigo, a entrada de um moleque na sala fez com que Atenas lhe escapasse como um sonho. De volta ao presente, mas ainda extasiado pelas imagens da antiguidade grega, o protagonista fixa o olhar sobre suas calças de “brim branco” e imagina o que Alcibíades, afetado e elegante como era, acharia das vestes que cobrem os homens modernos.

Nessa passagem, é possível supor que o fato de o desembargador ter baixado os olhos sobre a cor branca, fez com que ele se lembrasse de uma entre as várias características de Alcibíades: sua capacidade camaleônica, sua inclinação para se revestir e assumir formas e cores que lhe conviessem, de acordo com seus interesses.

As formas e cores a que nos referimos são as mudanças de atitudes, opiniões, comportamentos, os partidos que esse homem assumia com frequência e habilidade. Todavia Plutarco adverte que: “Há uma cor, ao que se diz, que o camaleão não é capaz de tomar – a cor branca –, enquanto Alcibíades era capaz de passar com igual facilidade do bem ao mal e do mal ao bem e não havia comportamento a que ele se não conseguisse adaptar ou que não

conseguisse assumir” (PLUTARCO, 2008, p.65) Considerando as múltiplas simbologias do branco, é importante agregar à nossa análise o fato de que

o branco pode situar-se nas duas extremidades da gama cromática. Absoluto [...]. É uma cor de **passagem**, no sentido a que nos referimos ao falar dos ritos de passagem: e é justamente a cor privilegiada desses ritos, através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda iniciação (CHEVALIER & GUEERBRANT, 2006, p.141, grifo do autor).

Logo, tomar a cor branca. Simbolicamente, corresponderia, entre outras possibilidades, a se fixar numa tonalidade pura, a assumir; o que nos parece uma incoerência em se tratando de Alcibíades, cujo caráter se inclina à constante mutação, à oscilação de tons que se movimentam de uma extremidade à outra, entregando-se às múltiplas “roupagens”, enquanto metáforas de comportamentos que se aproximam, em *Papéis avulsos*, das diversas máscaras assumidas pelo homem moderno que, ao contrário de absoluto, é múltiplo.

A imaginação do desembargador é fértil, viva; por isso ele decide evocar o ateniense a fim de que este opine sobre os trajes que compõem os homens modernos. Para isso, ele recorre às suas principiantes técnicas do espiritismo, argumentando que “é mais sumário evocar o espírito dos mortos, do que gastar as forças críticas, e gastá-las em pura perda, porque não há raciocínio nem documento que nos explique melhor a intenção de um ato do que o próprio autor do ato. E tal era o meu caso desta noite” (ASSIS, 1992, v.2, p. 353). Este argumento certamente se concentra no fato de que ressuscitar um personagem que presenciou a história conforme ela decorreu, concede maior credibilidade aos fatos do que documentos ou elaborações de homens que, resguardado o respeito por suas árduas pesquisas, não estavam presentes naquele tempo.

Em suma, contra a descrição de episódios históricos do ponto de vista de quem os vivenciou, não há argumentos; no entanto, “recorrer às práticas do espiritismo”, provavelmente, é mais um sarcasmo desse personagem. Segundo ele: “Conjeturar qual fosse a impressão de Alcibíades era desperdiçar o tempo, sem outra vantagem, além do gosto de admirar a minha própria habilidade” (ASSIS, 1992, v.2, p. 353).

Arriscamo-nos sugerir que essa fala, pouco modesta, opera no sentido de provocar e ironizar, mais uma vez, o leitor, desobrigando-o de questionar os possíveis motivos para a decisão de o desembargador trazer “de volta” o morto, em vez de “conjeturar” a impressão de Alcibíades. É como se, ao desconfiar de que o leitor pudesse insinuar alguma pergunta, o narrador ou o personagem entrasse em ação, no sentido de tomar o leitor pelo braço e conduzi-lo até os fatos. É como esse narrador dissesse ao leitor: - Para que gastar tempo e

energia com raciocínios mais elaborados? Eu forneço-lhe as respostas de que você precisa. Eu o conduzo; assim como ele diz que vai proceder em relação a Alcibíades. De acordo com nossas suposições, parece-nos uma técnica útil no sentido de confortar o leitor, acalenta-lo de modo a torná-lo seu cúmplice, garantindo assim sua confiança.

O morto é então convocado e deve vir: “[...], logo, sem demora” (ASSIS, 1992, v.2, p, 353). Alcibíades obedientemente surge; não como um fantasma, mas sim como um homem de carne e osso. No entanto, o que antes pareceu prático ao desembargador, agora se traduz numa presença perturbadora, inquietante. Quando Alcibíades surge, revivido, o desembargador vacila; visto que esperava, segundo ele, apenas, um espectro que lhe respondesse uma “simples” pergunta e desaparecesse em seguida. A transposição de espaços, neste caso, do real para o sobrenatural e vice-versa, de acordo com Remo Ceserani, consiste em uma das atribuições dos contos fantásticos; conforme o teórico:

Várias vezes encontramos, nos contos fantásticos que lemos, exemplos de passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador: passagem de limite, por exemplo, da dimensão da realidade para a do sonho, do pesadelo, ou da loucura. O personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender (CESERANI, 2006, p. 73).

Nessa narrativa, o sobrenatural emerge na superfície de uma realidade que consideramos natural, familiar, comum. Desse modo, a presença de Alcibíades é sobrenatural, visto que se trata do ressurgimento de um grego que viveu há vinte séculos e agora se desloca de seu plano e irrompe no tempo presente, na realidade de um homem que, apesar de também tramitar entre dois mundos, no instante da aparição do defunto, está em seu plano real, ao menos no que diz respeito a sua temporalidade e espaço físico.

Considerando o extraordinário que ampara esse enredo, é importante destacar que Machado de Assis concretiza a metáfora de que a leitura é uma viagem, considerando que neste conto é ela quem aciona a irrupção do insólito no espaço da narrativa; é, por intermédio dela que ocorrem os deslocamentos, tanto do narrador, quanto de Alcibíades. É o contato com a obra de Plutarco que permite a quebra de barreiras entre o mundo antigo e o mundo moderno, que só foi permitida devido à mediação do fantástico.

Em “Uma visita de Alcibíades” somos tomados desde seu início pelo imprevisível, inexplicável. Ítalo Calvino esclarece: “[...] o prazer do fantástico está no desenvolvimento de uma lógica cujas regras, cujos pontos de partida ou cujas soluções reservam surpresas” (CALVINO, 2009, p. 257). Assim, se tomarmos como referência as palavras de Calvino,

constataremos que Machado de Assis, ao urdir a sua trama, antecipa recursos que serão inerentes à literatura fantástica do século XX, uma vez que não podemos ler esse conto sem considerar todo o ludismo cujas bases de construção se fixam na ironia e no riso.

O fato é que Alcibíades está ali, tão vivo e intenso, quanto o pavor que o narrador diz experimentar. O que parece contraditório, visto que, mesmo assustado, seu caráter zombeteiro se manifesta: “Era claro que, sem o pensar, acabava eu de dar um grande passo na carreira do espiritismo; mas aí de mim! não o entendi logo, e deixei-me ficar assombrado.” (1992, p.353)

Acerca do espiritismo, o desembargador observa que entre os diversos sistemas religiosos existentes, este é o mais “recreativo” de todos (ASSIS, 1992, v.2, p. 353). Considerando que esse personagem, antes de conseguir ressuscitar Alcibíades, já demonstrava ceticismo generalizado pelos “sistemas religiosos”, é provável que depois do “susto” que experimentou, ele qualifique o espiritismo como, realmente muito “recreativo”.

A comicidade se intensifica. O modo no qual o desembargador X se refere ao espiritismo é de abuso deliberado, aproximando-se da estrutura da sátira menipeia. Julia Kristeva orienta-nos, ao afirmar que na sátira menipeia, “Os estados patológicos da alma (a loucura, o desdobramento da personalidade, as fantasias, os sonhos, a morte) são convertidos em matéria da narrativa” (KRISTEVA, 1974, p. 82). Partindo dessa constatação é coerente inserir, no quadro descrito pela estudiosa, o comportamento do narrador de “Uma visita de Alcibíades”, tendo em vista o modo no qual ele nos confessa suas sensações e formas de lidar com o mundo antigo.

O tom do desembargador diante do fantasma de Alcibíades é satírico, provocador. Ele sugere, inclusive, que se permitiu ficar assombrado, como se tivesse domínio de suas sensações. “Uma visita de Alcibíades”, além de manter características comuns com a sátira menipeia, apresenta, também, procedimentos estruturais que se aproximam da literatura cômico-fantástica. José Guilherme Merquior informa-nos que entre os principais atributos dessa literatura, “estão as fantasmagorias que convivem entre homens comuns, os comportamentos aberrantes que demonstram” (MERQUIOR, 1990, p.332-333).

Ousamos dizer que a fantasia que envolve o ressurgimento do “modelo” de grego, encenado por Alcibíades, vem, possivelmente, por meio de um humor que, além de corrosivo, alcança as raias do delírio, provocar uma reflexão acerca de práticas políticas, econômicas, sociais, filosóficas que marcaram a Grécia antiga em oposição aos tempos modernos. Não defendemos aqui que Machado de Assis propõe a elevação de um tempo em detrimento do outro, sugerimos a possibilidade de uma reflexão que confronta, observa e critica e ri.

Considerando o trato do desembargador em relação a Alcibíades, refletimos sobre a possibilidade de Machado estar promovendo aquilo que Bakhtin qualifica como o destronamento, o riso que rebaixa esse ateniense que foi definido pelo narrador como autêntico grego, de descendência divina, brilhante, corajoso, desonesto e calculista. Características que, diga-se de passagem, vêm ao encontro do que foi a Atenas de Alcibíades. Bakhtin esclarece-nos sobre esse riso: “O riso carnavalesco também está dirigido contra o supremo; para a mudança dos poderes e verdades, para a mudança da ordem mundial. [...] pertence à própria crise” (BAKHTIN, 1997, p.127). Ou seja, a crise experimentada pela Atenas de Alcibíades.

Pensar em Alcibíades como um “grego autêntico” (ASSIS, 1992, v.2, p. 353), conforme sugerido por Machado, implica relacioná-lo à derrocada da Democracia ateniense e, inevitavelmente, à queda desse modelo de homem grego. Nesse sentido, essa também seria a Grécia de Machado, aquela que experimentou com igual intensidade tanto o apogeu quanto a decadência, a mesma Hélade de cujo bojo nasceu Homero e Hesíodo.

Diante desse riso que rebaixa, é útil mencionar que ele não alarma, necessariamente, a negação. Mais prudente seria supor que se trata de um riso provocativo constataador de oposições, verificador de contrastes. Bakhtin nos informa: “[...] o destronado é despojado de suas vestes reais. [...] Todos os momentos simbólicos desse cerimonial de destronamento adquirem um segundo plano positivo; não representam uma negação pura, absoluta da destruição” (BAKHTIN, 1997, p.125).

Gargalhar de Alcibíades, rebaixá-lo é rir de parte dessa antiguidade representada por esse “autêntico grego”. No entanto, quando o narrador ri daquilo que o grego de agora representa, não significa se satisfazer com a sua decadência. Mais pertinente seria pensar no riso enquanto uma necessidade, uma forma intermediária de manifestar o absurdo, um desestabilizador de tensões necessário para encarar o que um dia foi e o que restou dessa antiguidade grega. As palavras de Alcides Maya contribuem com nossa compreensão:

O *humour*⁴² é revolta, melancolia e piedade: fora apenas revolta e não se exprimiria em forma artística, embora irregular; mas também é sombra de alma, humanidade que não se resignou de todo, que ainda sonha, ainda solidária... Brinca de morte as suas criações; destrói e abate com a coragem negativa de um suicídio executado a rir; sobre a ruína que espalha, eleva, como terra folgada, a pura animalidade (MAYA, 2007, p. 13).

Acerca da presença do riso em textos de Machado, o cronista de *A Semana* nos ilustra o valor desse artifício e de que modo ele deve ser realizado, segundo ele: “Rir não é só

⁴² Guardadas as particularidades dos estudos teóricos que tratam do “humor” e do “riso”.

le propre de l'homme, é ainda uma necessidade dele. E só há riso, e grande riso, quando é público, universal, inextinguível, à maneira dos deuses de Homero, ao ver o pobre coxo Vulcano” (ASSIS, 1992, v. 3, p. 599).

Quanto ao tema da vestimenta moderna, trata-se, provavelmente, de um álibi visível para Machado tratar de outras questões de ordem problemática presentes nessa narrativa, posto que um dos procedimentos do autor é mostrar apenas o que está na superfície. Gilda de Mello e Souza afirma que nos textos de Machado “a caracterização do homem e do vestuário vale mais que as feições” (SOUZA, 2005, p.78). Conforme a pesquisadora: “Machado jamais se limita à descrição da roupa, preferindo deter-se no que ela sublinha, destaca, deixa adivinhar” (Ibidem, p. 85). Machado de Assis distinguiu que a vestimenta, para o homem, “cumpria, sobretudo, um papel civil, definidor de status e instaurador de uma identidade fictícia” (Ibidem, p. 88).

Retornando à narrativa, quando o desembargador e Alcibíades dialogam, o que se verifica no desenrolar de suas falas, ao final do enredo, é a inversão do choque de um sujeito para o outro, uma vez que em contato com o presente Alcibíades está assombrado. O homem grego faz perguntas de todas as ordens, sobre a política praticada na atualidade, os móveis da casa do desembargador, as festas e as danças atuais, questiona o desaparecimento das divindades da Grécia antiga, e indigna-se, sobretudo, com as vestimentas modernas, com o argumento de que estas são estranhas, disformes, tristes, carregam em si certa penumbra, são melancólicas. “Chocado” com as transformações, num tom que mescla inconformidade e lamento, Alcibíades declara: “Nós éramos mais felizes, vivíamos...” (ASSIS, 1992, v. 2, p. 354).

Dirce Côrtes Riedel propõe uma interpretação bastante pertinente acerca da vestimenta da atualidade que, aos olhos do grego, carregam um tom de penumbra: “A roupa “cor da noite”, que o narrador veste para ir ao baile, interpretada metaforicamente, pela morte de vinte séculos como símbolo de melancolia” (RIEDEL, 1974, p. 37). Ela continua: “Alcibíades se apresenta como uma metáfora de sua era, que ele lamenta estar morta” (Ibidem, p. 37).

Retornando à narrativa, a cada notícia que o desembargador fornece, o grego empalidece, assusta-se, aterroriza-se. Essa gradação de sensações é percebida em ambos os personagens, porém em Alcibíades, são cada vez mais intensas. Duplamente chocados, esses personagens nos permitem concluir que, do ponto de vista do ateniense, tudo parece fora do lugar. Ressalte-se que não podemos nos esquecer de que estamos diante de um grande dissimulado. Uma das passagens mais cômicas é observada quando os dois personagens estão

no quarto e o desembargador está se vestindo diante de Alcibíades, a fim de que este pudesse aprender a forma na qual os homens modernos se trajam. Nesse momento, inesperadamente o grego avança no desembargador e o xinga:

- Desgraçado! bradou ele atirando-se a mim. Antes de entender a causa do grito e do gesto, fiquei sem pinga de sangue. A causa era uma ilusão. Como eu passasse a gravata à volta do pescoço e tratasse de dar o laço, Alcibíades supôs que ia enforcar-me, segundo confessou depois (ASSIS, 1992, v. 2, p. 355).

Após esse mal entendido, o homem grego nutre a esperança de que alguma peça daquele vestuário pudesse ser mais bela, alegre, coerente. Alcibíades insiste para que o desembargador terminasse de se vestir:

- Estás completo? Perguntou-me ele.
 - Não: falta o chapéu.
 - Oh! venha alguma cousa que possa corrigir o resto! Tornou Alcibíades com voz suplicante. Venha, venha. Assim pois, toda a elegância que vos relegamos está reduzida a um par de canudos fechados e outro par de canudos abertos (e dizia isto levantando-me as abas da casaca), e tudo dessa cor enfadonha e negativa? Não, não posso crê-lo!
 - Venha alguma cousa que corrija isso. O que é que falta, dizes tu?
 - O chapéu.
 - Põe o que te falta, meu caro, põe o que te falta.
 Obedeci; fui dali ao cabide, despendurei o chapéu, e pu-lo na cabeça. (Ibidem, p. 357).

Neste momento, algo sobrenatural acontece. O desembargador nos conta: “Alcibíades olhou pra mim, cambaleou e caiu. Corri ao ilustre ateniense, para levantá-lo, mas (com dor o digo) era tarde; estava morto, morto pela segunda vez” (Ibidem, p. 357).

Note-se que Alcibíades morre pela segunda vez quando vê o desembargador colocar o chapéu. A esse respeito, Conrado, personagem machadiano do conto “O capítulo dos chapéus”⁴³, oferece-nos observações valiosas, no sentido de nos auxiliar na compreensão da simbologia desse acessório, para esses personagens de Machado. O debate acerca do chapéu se inicia quando a esposa de Conrado, Mariana, com resistência, insiste que o marido troque o chapéu de costume, sob a alegação de que o acessório é “torpe”, “fora de moda”. Em suas palavras, “não convém a um advogado”. Conrado, embora tenha o costume de satisfazer os gostos da esposa, não aceita trocar o chapéu e recorre a argumentos que não envolvem apenas sua particularidade. Generalizadamente, ele justifica:

⁴³ Ver: “O capítulo dos chapéus” - *Histórias sem data*.

- A escolha de um chapéu não é uma ação indiferente, como você pode supor; é regida por um princípio metafísico. [...] O chapéu é a integração do homem, um prolongamento da cabeça, um complemento decretado *ab eterno*; ninguém o pode trocar sem mutilação (ASSIS, 1992, v. 2, p. 403).

Se partirmos das palavras de Conrado para sugerir uma interpretação para a relação entre o chapéu e a morte de Alcibíades, podemos considerar que quando o desembargador X colocou o chapéu sinalizando que o traje do homem moderno estava completo, ele comprovou para Alcibíades a derrocada, a mutilação do homem antigo. A partir dessa imagem, podemos sugerir que o chapéu que cobre o homem moderno metaforiza a mutilação de um passado grego, revivido em textos de Machado.

De acordo com Peter Stallybrass em *O casaco de Marx – roupas, memória, dor*, “[...] a roupa é capaz de carregar o corpo ausente, a memória, a genealogia, bem como o valor material literal” (STALLYBRASS, 2012, p. 26). Mais que isso: “As roupas são, pois, uma forma de memória, mas elas são também pontos sobre os quais nos apoiamos para nos distanciar de um presente insuportável [...]” (Idem, 2012, p.33)

Olhar para o brim branco possibilitou ao desembargador trazer à memória e, em seguida, transportar para a modernidade o corpo ausente de Alcibíades. Indagar sobre a imagem que o antigo teria do moderno, possibilitou ao Desembargador se distanciar de seu presente e contemplar parte dos resíduos de uma Grécia gloriosa.

Parece-nos, também, que o conto “Uma visita de Alcibíades” desde a aparição do fantasma grego Alcibíades, na contemporaneidade do século XIX até a sua segunda morte, faz com que nós, leitores, sejamos tomados por sensações que oscilam entre a hesitação e o humor. Em “Uma visita de Alcibíades” o fantástico possivelmente encerra, antes de tudo, um estratagema humorístico que nos conduz à inquietação, uma vez que nos exige um raciocínio mirabolante e a aceitação, embora provisória, do sobrenatural. Um fantástico que nos possibilita um riso desconfiado, maldoso, sarcástico, perigoso, agudamente crítico. Alcides Maya esclarece que esse riso é:

Refletor de fealdade, funda-se na falta de simetria, na desproporção; desdobra-se em riscos mordentes de caricatura; é a arte do riso, espiritualizado, multiplicado pela expressão e pelo timbre, desde a grande gargalhada brutal, demolidora, até à leve crispatura dos lábios em flor de desdém (MAYA, 2007, p.14-15).

Sarcasmo, riso, deboche, enfim, uma crítica mordaz, elaborada por personagens que refletem o passado e o presente, provocando-nos uma reflexão sobre o modo no qual nos “vestimos”, com que roupa nos compomos para relacionarmo-nos com o mundo, e

sobrevivermos às constantes e intensas mudanças que parecem se movimentar apenas no nível da aparência, uma vez que, grosso modo, os conflitos, as discrepâncias políticas, sociais, culturais, econômicas e outras, mudam suas roupagens, mas, muitas vezes, se nutrem dos mesmos elementos que mantêm o mesmo formato, o mesmo corpo.

Esse escárnio, esse humor que esmiúça, goza e ridiculariza parte do antigo e do moderno, questiona em um tom inteligente, criativo, inovador, irônico, debochado, brasileiro, a roupagem grega, bem como a da atualidade. Esse riso se dirige ao modo no qual tratamos o legado que a Grécia antiga nos deixou, talvez ele nos provoque a pensar no produto moderno, tendo em vista que parte da atualidade está representada no contato entre Alcibíades e desembargador X. O narrador machadiano ri homericamente, satiriza as atitudes e comportamentos do homem, independente do seu século de atuação. Recorrendo mais uma vez a Alcides Maya a fim de ampliar nossas reflexões acerca do humor machadiano:

O *humour* é a dúvida, é Satã predominando, é o acento da revolta no gargalhar estridente, simbolicamente pungitivo de *Mefisto*, o divino rebelde, o supremo melancólico, a desafiar, da treva onde sofre, a criação imperfeita, ora com desabaladas sátiras de réprobo, ora com transcendentis raciocínios de cético elegante...” (MAYA, 2007, p. 20).

Diante dessa narrativa, sustentada pela dupla roupagem da antiguidade clássica e da modernidade, constatamos as possibilidades de discussão de vários temas como a religião, a vaidade humana, as relações sociais, a política, e, principalmente, as mudanças que atravessam um período de vinte séculos e separa o passado grego da modernidade. Chocar esse passado com a modernidade - lugar do qual Machado tece sua enunciação - equivale a confrontar valores, modismos, política, comportamentos de espaços distintos.

Embora “Uma visita de Alcibíades” seja uma narrativa insólita do século XIX, é provável que Machado de Assis tenha se apropriado do fantástico de modo semelhante a que ele foi empregado por alguns escritores do século XX: “(...) como um jogo, ironia, piscadelas, e também como meditação sobre os pesadelos ou os desejos ocultos do homem contemporâneo” (CALVINO, 2006, p. 257).

O passado clássico surge com o propósito de iluminar o presente do narrador, propor comparações, questionar as mudanças impostas pela modernidade. Ações possíveis devido ao contato do passado clássico, representado por Alcibíades com a modernidade, representada pelo Desembargador X. Importante mencionar o aspecto ambíguo que marca esse último personagem, uma vez que, embora pertença aos tempos modernos, ele se movimenta

livremente, mediado, por sua imaginação, também pelo Velho mundo; habitando dessa forma dois espaços e encerrando em um único corpo, o antigo e o moderno.

Um narrador que embora, “padecendo de devoção” pelo antigo, diante dos questionamentos de Alcibíades, explica-lhe:

[...] Cada século, meu caro Alcibíades, muda de danças como muda de idéias. Nós já não dançamos as mesmas coisas do século passado, provavelmente o século XX não dançará as deste. A pírrica foi-se, como os numes de Hesíodo (ASSIS, 1992, v.2, p. 354)

Conscientes de que, de forma cada vez mais abrupta, o novo aniquila o velho e se sobrepõe a este, só nos resta, a conselho do narrador machadiano, “dançar conforme a música”. Deslocar-se para a Grécia antiga a fim de ter alguma visão acerca de sua realidade é um procedimento que se verifica não apenas em “Uma visita de Alcibíades”. Prova disso é a crônica que trata da batalha de 13 de março de 1894, já referida no primeiro capítulo desta pesquisa. Nesse texto, Machado busca, na antiguidade grega, uma forma de ter acesso à imagem “mais apropriada da coisa”, assim como o desembargador ressuscita o grego Alcibíades a fim de que este satisfaça curiosidades da “modernidade”⁴⁴. O que nos parece, diante desses deslocamentos executados por esses narradores, é que recorrer à antiguidade clássica, por intermédio da fantasia, é mais concreto que firmar o pensamento na História, nos fatos presentes concretos.

O cronista, momentaneamente, traz a Grécia para o seu presente ao dialogar, ou melhor, satirizar seu mordomo, ao chamá-lo de “- Hebe divina, graças a tua excelsa bondade, vou apreciar esta delícia, desconhecida dos homens.” (ASSIS, 1992, v. 3, p. 603) ao que o mordomo responde: “- Tu é já um deus, tu estás no próprio Olimpo, ao lado de Júpiter.” (1992, p. 603) E o narrador conclui: “- Vi que era assim mesmo” (ASSIS, 1992, v. 3, p. 603). Aqui o tom é de riso evidente.

O cronista leva o seu presente para a Grécia, enquanto o desembargador traz o passado grego para o seu presente. O cronista, imerso em dois planos temporais, reflete as diferenças entre o antigo ficcional e o atual concreto: “De quando em quando, a memória e o ouvido juntavam-se à leitura, e a realidade ia de par com a ficção” (Ibidem, p. 603) O autor lembra nesse momento o episódio da *Ilíada* em que Marte, depois de ter sido atingido pela lança de Diomedes, volta ao Monte Olimpo e lá sua ferida é curada por um bálsamo dos deuses.

⁴⁴ O termo “modernidade” está sendo usado com o exclusivo intuito de fazer oposição ao passado clássico de Alcibíades.

Em relação à rememoração da cura de Marte, o autor comenta que as farmácias da redondeza, isto é, do local onde ocorre o bombardeio, estão fechadas, exceto uma. Recorda-se desse fato e confessa: “[...] Tudo, porém, se confundia na minha imaginação; e a realidade presente ou passada era prontamente desfeita na contemplação da poesia.”

Na passagem citada, identifica-se mais uma vez um mecanismo de manobra. O cronista faz a observação sobre as farmácias fechadas em um momento em que são extremamente necessárias, considerando, naturalmente, a quantidade de feridos no confronto. Que pena, não poderem contar com um divino bálsamo! Sendo assim, diante desse cenário em que os homens reais, sob o estímulo de causas duvidosas, caíam sobre o solo ensopado de sangue, convinha ao cronista retornar ao poema, ao menos assim, ele resguardava-se de bombardeios de outras ordens.

A aparição de um legítimo homem grego de vinte séculos, na contemporaneidade de Machado de Assis, aliada aos surpreendentes diálogos tecidos por eles, fundamentados, sobretudo, nas críticas que ambos explicitam, sobre seus tempos e modos de viver, sintetizam as sensações inquietantes de um narrador que se subdivide e intercambia dois planos, um já morto, porém restituído à vida somente no campo das elaborações imagéticas desse narrador e outro, que é a sua atualidade. O retorno de Alcibíades consiste numa irrupção que desestabiliza o presente.

Nessa narrativa, o presente é demasiado chocante para o homem grego – representante do passado clássico- conduzindo-o a uma segunda morte.

Ressuscitar Alcibíades, valendo-se da prática religiosa mais “recreativa” de todas, equivale a submeter o passado ao presente, valer-se, do grego, contrapor esse “legítimo” representativo clássico, elegante, sagaz, a atualidade.

Em “Uma visita de Alcibíades” o passado grego, ao contrário de facilitar a digestão do desembargador X, desestabiliza, na ficção, o seu presente e, na realidade, o nosso, uma vez que, se escavarmos a superfície da escrita de Machado e atingirmos o “palimpsesto”, somos provocados a problematizar a “música que dançamos” e o modo no qual nos “trajamos”. Durante esse procedimento, faremos companhia a Janjão e seremos “quase uma vaca”, e não um “homem moderno”⁴⁵. Ruminaremos o “pasto da modernidade” com o propósito de que, pelo menos na imaginação, “andemos grego” de uma Grécia provocadora, reflexiva e crítica.

Pensar em Alcibíades como um “autêntico grego” é concentrar em um só corpo características como a beleza, a elegância, a retórica implacável, as brilhantes estratégias de

⁴⁵(NIETZSCHE, 2009, p.14).

guerra, aliadas à dissimulação, à desonestidade, aos desregramentos de todas as ordens, às capacidades de metamorfosear tons e formas.

Nesse sentido, recorrer a este camaleônico homem de Plutarco, a fim de que este opine sobre os “trajes” modernos - considerando que a palavra traje também sugere “trazer para si” - equivale a confrontar e também reafirmar práticas sociais, locais e universais; antigas e modernas que atravessam a humanidade, independente de seu tempo e espaço de atuação.

Trazer Alcibíades à vida e, em seguida, matá-lo pela segunda vez, equivale a valer-se de parte de uma tradição e destroná-la, ironizando e problematizando alguns modelos que, embora se apresentem travestidos por diferentes roupagens, evidenciam imperfeições que se perpetuam ao longo dos séculos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os textos com os quais tivemos contato neste estudo estão constantemente atravessados por digressões que se estruturam na forma de comentários, citações, alusões que se convergem na ironia, no riso, na inferência crítica. A manobra machadiana, ao passo que é explícita, também é sutil. A alusão se lança, salta no texto, e em seguida, esconde-se como se quisesse passar despercebidamente. O que é enganoso, posto que, se não pretendesse ser notada, não teria emergido de forma tão inusitada. Machado acercou-se de elementos do passado grego, projetou-os, e por meio deles, insinuou ideias, provocou reflexões, sugeriu interpretações.

É a presença dessas figuras que suscita a provocação. O narrador esparrama as pistas e, em seguida, esquiva-se, abandona-as como objetos alheios e puxa o fio narrativo do ponto em que essas figuras tentaram impedir seu desenvolvimento. Ação que pode parecer despreziosa ao leitor, proporcionando a este permanecer na zona de conforto, na superfície do texto, despistando-se desse objeto que se transpõe no percurso da trama. O leitor pode ignorar a irrupção das constantes presenças alheias, neste caso, gregas, de que o narrador, bem como os personagens de Machado, apropriam-se. Porém, caso tenha curiosidade diante dessas aparições, é necessário arriscar-se à laboriosa tarefa de desvendar o inaudito.

Desse modo, os elementos da Grécia antiga preenchem os textos de Machado, provocando irrupções de sentido, conferindo-lhes possíveis modos de leitura. Sabendo que não é possível explicar o mito por meio da lógica, devido, principalmente, à pujança de significados que ele carrega, é apropriado tomar como empréstimo as palavras de Roland Barthes, e supor que o mito, “como um animal, há muito tempo capturado e observado, tenha se tornado outro objeto” (BARTHES, 2004, p. 77). É provável que tenha sido essa a ação de Machado em relação ao mito: ele observou-o, capturou-o e explorou suas possibilidades imaginativas, maravilhosas e simbólicas, ou, quem sabe, tratou-o, também, como outro objeto, conforme suas necessidades.

Nesse sentido, acreditamos que o lugar de onde Machado fala se localiza em seu presente; é nesse espaço que ele fixa o olho brasileiro que vasculha, observa e se manifesta como escritor. Temos a impressão de que ele olha à sua volta, reflete sobre os fatos diversos de sua atualidade, repara nos convívios, nas relações sociais, nos jogos de interesse, percebe os papéis a cumprir, os protocolos a seguir. Machado olha também para aquilo que, muitas vezes, o senso comum interpreta como efêmero, desimportante, inútil, possivelmente para

aquilo que ele qualifica como a “arraia miúda”. Diante dela e, por meio dela, o escritor atenta para o modo no qual as pessoas se vestem, comportam-se; repara o movimento, o gesto isolado e coletivo. É possível que Machado soubesse que é no detalhe que se vê o conjunto; que é na vestimenta e no gesto que o estatuto da aparência *traça*⁴⁶ e mede o homem.

Essa agudeza e capacidade de romper e avançar por entre as máscaras que revestem a alma humana, o trato demonstrado com questões relacionadas à política, à sociedade e outras, só podem ser observadas no detalhe, na sutileza de um fazer literário meditado e premeditado, que caracterizam esse escritor que, não raro, assemelha-se a um verme que se alimenta no recôndito das minúcias; ali ele escava, apropria-se do que deseja e abandona o que não lhe interessa.

Todavia, até esse abandono pode ser duvidoso, considerando que muitas vezes o não aparente é o que de fato deseja se explicitar, uma vez que para isso é preciso, além de uma percepção espantosa da natureza das coisas, uma especial e rara maneira para trazê-las à tona e discuti-las de forma tão ébria e sóbria ao mesmo tempo.

Segundo Jacyntho Lins Brandão: “se Machado de Assis não nasceu grego, morreu grego, ou, para ser mais exato, “andava grego” quando morreu” (BRANDÃO, 2001, p. 351).

Logo, “Apropriações e recorrências à Grécia antiga: ‘A *mirada estrábica*’ de Machado de Assis” defende a possibilidade de as constantes presenças de elementos da antiguidade grega nos contos “Teoria do medalhão”, “A sereníssima república” e “Uma visita de Alcibiades”, presentes na coletânea *Papéis avulsos* (1882), bem como em outros textos de Machado de Assis, operarem, muitas vezes, como propulsores de sentidos irônicos, cômicos, críticos e outros, nos contextos em que aparecem.

Finalmente, supondo que Piglia, ao modo do desembargador X de “Uma visita de Alcibiades”, ressuscitasse Machado e lhe perguntasse sobre como fazer emergir, da margem, uma literatura que não rejeite uma tradição, mas que se nutra de seu tempo e de seu espaço, queremos crer que numa gargalhada homérica, Machado respondesse:

- Em outros tempos, eu também fui provocado por essa pergunta, por isso, conduzido pela imaginação fui à Grécia antiga. Vasculhando seus mitos, descí ao Hades. Lá conheci Ulisses, que me ensinou a solécia, junto com Penélope transmitiu-me o dissimular. Convencido pela dupla artimanha, considerei-me um perito nas técnicas do tramar; mas de repente, surge Homero. Fiquei estarecido, extasiado; cogitei a possibilidade de ele me revelar parte de sua visão, conceder-me um quinhão de seu segredo divino; porém, quando iniciava,

⁴⁶ É preciso considerar a palavra como verbo e substantivo, afim de apreender sua ambiguidade.

falando-me de uma arte que dispensa os olhos, Édipo, transtornado, interceptou-o, clamando a falta que lhe fez o olhar; ao que Tirésias, num estalo de realidade, espicaçou-o lembrando que jamais se deve perder de vista o que nos constitui, o que somos e onde estamos, posto é preciso ver além e, sobretudo, nos⁴⁷ enxergar. Ao que eu concluí: É preciso ter um olho que converge para dentro e outro que diverge para fora.

Ouvindo isso, Ricardo Piglia definiu: Consiste en tener una mirada estrabica.

⁴⁷ A colocação pronominal está incorreta propositadamente.

REFERÊNCIAS

Textos de Machado de Assis

ASSIS, M. *O ideal do crítico*. SANCHES NETO, M. (Org.). Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 105-124.

ASSIS, M. *Obra Completa*, v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

ASSIS, M. *Obra completa*, v. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

ASSIS, M. *Obra completa*, v. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

ASSIS, M. *Contos*: Uma antologia. GLEDSON, J. (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 2.

ASSIS, M. *Correspondência*. W. M. Jakson Editôres. São Paulo: Gráfica Editora Brasileira LTDA, 1955.

ASSIS, M. *Os deuses de casaca*: comedia. Rio de Janeiro: Typographia do Imperial Instituto Artistico, 1866.

Textos sobre Machado de Assis

ANDRADE, M. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1978, p. 89 - 108.

BAPTISTA, A. B. In: BRANDÃO, R. S. (Org). *Suplemento Literário*. Ed. Especial. Belo Horizonte: Oficinas da Imprensa Oficial de Minas Gerais, 2008, p. 02-05.

BARBIERI, I. Papéis à mesa como parentes. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2006. Disponível em: <http://www.idelberavelar.com/abralic/txt_1.pdf>. Acesso em: 02 jan. 2013.

BOSI, A. *Machado de Assis – O enigma do olhar* – 2 ed. São Paulo: Ática, 2000, p. 75-163.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 271-273.

BRANDÃO, J. L. A Grécia de Machado de Assis. In: MENDES, E. A. de M.; OLIVEIRA, P. M.; BENNIBLER, V. *O novo milênio*: interfaces linguísticas e literárias. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, p. 351-374, 2001.

BRANDÃO, J. L. Elogio da polimatia. In: BRANDÃO, R. S. (Org). *Suplemento Literário*. Ed. Especial. Belo Horizonte: Oficinas da Imprensa Oficial de Minas Gerais, 2008, p. 10-13.

BRANDÃO, J. L. As musas ensinam a mentir. In: BRANDÃO, J. L. (Org.). *Antiga Musa*: Arqueologia da ficção. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005. p. 75 – 81.

CANDIDO, A. Esquema Machado de Assis. In: CANDIDO, A. *Vários Escritos*. 3 ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CARRER, A.; GLEDSON, J.; MENEZES, P. da C. *Rio de Assis: Imagens machadianas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999.

CONY, C. H. Memorial do mestre. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, Instituto Moreira Sales. São Paulo, julho de 2008. N. 23 e 24, p. 41.

GLEDSON, J. 1872: “A parasita azul” Ficção, nacionalismo e paródia. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, Instituto Moreira Sales. São Paulo, julho de 2008. N. 23 e 24. p. 163-218.

LIMA. L. C. O palimpsesto de Itaguaí. In: LIMA. L. C. *Pensando nos trópicos* (dispersa e demanda II). Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 253 – 265.

LIMA. L. C. Machado: Mestre de Capoeira. In: *Intervenções*. São Paulo: EDUSP, 2002, p. 327-340.

MASSA, J.-M et al. A biblioteca de Machado de Assis. In: JOBIM, J. L. (Org.). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

MAYA, A. *Machado de Assis – Algumas notas sobre o humour*. 3. ed. rev. Porto Alegre: Movimento / Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, 2007.

MERQUIOR, J. G. Gênero e estilo das Memórias Póstumas de Brás Cubas. In: MERQUIOR, J. G. *Crítica: 1964 – 1989 – Ensaaios sobre Arte e Literatura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 331 – 342.

PEREIRA, L. M. *Escritos da maturidade: seleta de textos publicados em periódicos (1944-1959); pesquisa bibliográfica, seleção e notas: Luciana Viégas*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994. p. 07 – 38.

RIEDEL. D. C. *Metáfora, o espelho de Machado de Assis*. São Paulo: Francisco Alves, 1974.

ROMÉRO, S. *Machado de Assis: estudo comparativo de Litteratura Brasileira*. Rio de Janeiro: Laemmert & C. Editores, 1897.

SÁ - REGO. Enylton José de. *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.

SCHWARZ, R. Duas notas sobre Machado de Assis. In: SCHWARZ, R. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 168.

SCHWARZ, R. Nacional por subtração. In: SCHWARZ, R. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 29.

SCHWARZ, R. Leituras em competição. In: *Novos Estudos* - Cebrap. São Paulo, 2006, p. 61-79.

SENNA, M. Na relva jaz uma serpente. In: BRANDÃO, R. S. (Org.). *Suplemento Literário*. Ed. Especial. Belo Horizonte: Oficinas da Imprensa Oficial de Minas Gerais, 2008, p. 7-8.

SOUZA, G. M. Macedo, Alencar, Machado e as roupas. In: SOUZA, G. M. *A idéia e o figurado*. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2005. p. 73 - 89.

VERÍSSIMO, J. *História da Literatura Brasileira*. De Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). 7. ed. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 1998, p. 393 – 412.

VILLAÇA, A. Janjão e Maquiavel: a “Teoria do Medalhão”. In: GUINDIN, M. L.; GRANJA, L.; RICIERI, F. W. (Orgs.). *Machado de Assis: Ensaio da crítica contemporânea*. São Paulo: editora UNESP, 2008.

W. M. JACKSON INC. Correspondência. Obras Completas de Machado de Assis. São Paulo: Gráfica Editora Brasileira Ltda, 1997.

Outros textos

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentários, Apêndice de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

ALAVARCE, C. da S. *A ironia e suas refrações: Um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. São Paulo: UNESP, 2009.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BAKHTIN, M. *Adendo*. In: BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5 ed. revista. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 313-341.

BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, Brasília: Editora da UnB, 1993. p. 51-123.

BARTHES, R. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERND, Z. Americanidade e americanização. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de Literatura e cultura*. 2. ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUJF, 2010. p.13-33.

BRANDÃO, J. de S. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1991.

BRANDÃO, Junito. de Souza. *Mitologia Grega*. v. 1. Petrópolis: Vozes, 1991.

BRANDÃO, Junito. de Souza. *Mitologia Grega*. v. 3. Petrópolis: Vozes, 1991.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, I. *Assunto encerrado: discurso sobre literatura e sociedade*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 257-258.

CALVINO, I. As Odisséias na Odisséia. In: CALVINO, I. *Por que ler os clássicos?* Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 09-24.

CAMPOS, Haroldo. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: Ed. FCJA, 1989.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CESERANI, R. *O fantástico*. Tradução de Nilton Tripadalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

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

GAMA-KHALIL, M. As múltiplas vozes nas leituras e releituras de Bakhtin. *Revista Itinerários*. Araraquara, n 17/18, p. 49-64, 2001.

GAMA-KHALIL, M. Memória e espacialidades reais e ficcionais em “Nós choramos pelo cão tnhoso”, de Ondjaki. *Revista Cerrados*. v. 21, n. 34, dez. 2012, p. 193-206. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/cerrados/article/view/8214/6212>>. Acesso em: 02 Fev. 2014.

HOLANDA, S. B. *O Brasil monárquico, tomo II: Do Império à República*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão*. São Paulo: Ática, 2002.

LEMINSKI, P. *Metaformoses*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, F. *Genealogia da Moral: Uma polêmica*. Trad., notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PEREIRA, M. A. *Subdesenvolvimento e crítica da razão dualista*. Margem/Margenes: Revista de Cultura, Belo Horizonte, Buenos Aires, Mar del Plata, Salvador, n. 2, p. 56-65, dez. 2002.

PEREIRA, M. H. R. *Estudos de História da Cultura Clássica*. v. 1 Cultura Grega. 3 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.

PLUTARCO. *Vidas paralelas: Alcibíades e Coriolano*. Tradução, introdução e notas: Maria do Céu Fialho e Nuno Simões Rodrigues. 1 ed. Coimbra: Ed. Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras, 2010.

PIGLIA, R. *Memoria y tradición*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 2, 1990, Belo Horizonte, **Anais...** Belo Horizonte: EdUFMG, v.1, 1990. p.60-66.

PIGLIA, R. "Una propuesta para el próximo milenio." Em: *Argentinos: retratos de fin de milenio*. Viva. La revista de *Clarín*. Buenos Aires, 1999: 166-167.

QUINTANA, M. Não despertemos o leitor. In: Caderno H. pref. Gilberto Mendonça Teles; [organização, plano de edição, fixação do texto, cronologia e bibliografia: Tania Franco Carvalhal]. 2. ed. São Paulo: Globo, 2006. p.153.

SANTIAGO, S. Apesar de dependente, universal. In: SANTIAGO, S. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. P.13-24.

SCHWARZ, R. Nacional por subtração. In: SCHWARZ, R. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.48.

WARREN, A.; WELLEK, R. *Teoria da Literatura*. Tradução de José Palla e Carmo. 4. ed. Lisboa: Europa- América, 1971.

WILHELM, J. W. *Paideia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira; adaptação para a edição Brasileira: Monica Stahel; revisão do texto grego: Gilson Cesar Cardoso de Souza. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.